
КОНТЕКСТ · 1988

*Литературно-
теоретические
исследования*

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

КОНТЕКСТ • 1988

*Литературно-теоретические
исследования*

Ответственный редактор
доктор филологических наук
Н. К. ГЕЙ



МОСКВА
НАУКА
1989

ББК 83.3
К11

Редакционная коллегия:

ТЕЙ Н. К., ПАЛИЕВСКИЙ П. В., ЩЕРБИНА В. Р.

Рецензенты:

доктор филологических наук А. С. ДЕМИН,

доктор философских наук Б. Г. ЛУКЬЯНОВ

К11 Контекст-1988.— М.: Наука, 1989.—352 с.
ISBN 5—02—011399—9.

Очередной выпуск ежегодника «Контекст—1988. Литературно-теоретические исследования» посвящен фундаментальным теоретическим проблемам изучения литературы, имеющим актуальное научное значение в свете решений XIX Всесоюзной партийной конференции.

Прежде всего это вопросы изучения историко-литературного процесса в аспектах современной культуры, ценностного значения русской классики, ее идеологической и художественной активности (творчество Достоевского, Фета, философской лирики), а также научного освоения гуманистического смысла литературы Ренессанса, культурного самосознания эпохи Эразма Роттердамского, репрезентативности поэтики барокко и др.

В разделе публикаций помещены материалы из наследия известного русского философа Н. Ф. Федорова.

К 4603000000—422 330—88—IV
042(02)—89

ББК 83.3

Научное издание

«КОНТЕКСТ» 1988

Литературно-теоретические исследования

Утверждено к печати

Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор издательства В. Ф. Журавлева. Художественный редактор М. Л. Храмов. Технический редактор Л. В. Прохорцева. Корректоры Е. Н. Белоусова, Р. В. Молоканова

ИБ № 38007

Сдано в набор 08.07.88. Подписано к печати 21.12.88. А-13404. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага книжно-журнальная. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 18,48. Усл. кр. отт. 18,69. Уч.-изд. л. 20,8. Тираж 3300 экз. Тип. зак. 1980. Цена 2 р. 20 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука» 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

ISBN 5—02—011399—9

© Издательство «Наука»,
1989

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время принципиальное значение получили вопросы развития социалистической художественной культуры, изучение основополагающих закономерностей культурно-исторического и историко-литературных процессов, идет активное вторжение научной мысли, научного историзма в дальнейшую разработку марксистско-ленинского литературоведения. «Теоретическое познание,— по определению В. И. Ленина,— должно дать объект в его необходимости, в его всесторонних отношениях»¹.

Можно сказать, что, подобно тому как освоение передовых технологий приобретает главенствующую роль в экономическом и технологическом прогрессе общества², точно так же принципы и постулаты литературоведческих дисциплин, их собственные «технологические» вопросы, внутренняя логика, структурирование проблематики, их методология, научный аппарат, категориальное и понятийное обеспечение — короче говоря, вопросы теории и методологии получают опережающее значение для развития литературоведения в целом, на многие годы определяя это развитие. Кроме того, речь идет о воздействии гуманитарных наук, филологии и литературоведения на эффективное осуществление культурной политики в социалистическом обществе, на возрастание действенной роли литературной критики в эстетическом воспитании людей. Особое значение обретает в наше время подъем общего культурного уровня широких кругов общества, возрастание уровня художественности литературы и искусства, повышение требовательности как к творческим кадрам, так и к широкой читательской и зрительской аудитории. Только при таком подходе может быть достигнуто высокоэффективное решение актуальных задач нашей современности средствами современного советского искусства и литературы.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 123.

² Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986. С. 26, а также с. 237.

Настоящее и будущее литературоведческой науки во всех ее сферах в значительной степени зависит от смелого продвижения в разработке основополагающих теоретико-методологических постулатов. И поэтому становится все более очевидным, что «перестройка филологической науки и искусствознания проявляется в том, что качественно иным стало взаимное соотношение общеметодологических, теоретических и исторических исследований»³.

Итак, история и современность, научный историзм и глубинное постижение реальных, сложных и неоднозначных процессов наших дней.

Именно поэтому в настоящем выпуске ежегодника «Контекст» такое значение приобретают общеметодологические аспекты мировой культуры, русской классики и советского искусства. Выводы и результаты публикуемых работ по-своему реализуются под пером различных исследователей, но все они направлены на плодотворное сближение теоретических и историко-литературных подходов в осмыслении классического и современного искусства. Особое место в этой связи принадлежит рассмотрению классических творений искусства в художественном, эстетическом, философском многообразии и богатстве их содержания, в их взаимодействии с другими сферами общественного сознания. Пристальное внимание при этом уделено уровням и специфике художественных обобщений.

Все сказанное, в свою очередь, еще раз свидетельствует о первостепенном значении комплексного изучения литературы специалистами самых разных общественных дисциплин, будь то историческая наука, обществоведение, точные науки и т. д.

Комплексное осмысление литературы, ее истории и современного этапа развития в контексте мировой литературы предполагает широкое и смелое выдвижение и обсуждение новых научных идей и принципов, новых подходов к изучению литературы и новых методов такого изучения.

³ О важнейших результатах научно-исследовательской работы в области филологии и искусствознания. М., 1988. С. 2-3.

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ



ЗАМЕТКИ ЛИТЕРАТУРОВЕДА

(об изучении современного литературного процесса)

М. Б. Храпченко

В живом взаимодействии с наукой значительное влияние на развитие социалистического общества, его самосознание оказывают литература и искусство. Они не только чуткий барометр общественных настроений и стремлений, но и мощный возбудитель социальной, духовной энергии. Известно, что познавательная и воспитательная функция литературы и искусства тесно связаны между собой.

Своими художественными обобщениями советские писатели, деятели кино, театра, музыки, изобразительного искусства внесли огромный вклад в сокровищницу социалистической культуры. Они раскрыли величие героических подвигов советского народа в борьбе за победу идей Октябрьской революции, в борьбе с иностранными интервентами, они вдохновенно воспели величие народных дел по переустройству общества на принципах справедливости.

Глубокий интерес к новому, передовому в жизни вместе с отражением всей сложности происходящих в ней процессов составляют характерную особенность советской литературы и искусства. Освещая жизненные конфликты, запечатлевая подлинную правду действительности, наши мастера художественной культуры выявляют ведущие тенденции социального развития, активно поддерживают все то, что содействует росту общества, людей, социальному, духовному прогрессу.

В центре внимания социалистической литературы и искусства находится человек, его стремления, мысли, чувства, его творческие возможности и свершения. Современная буржуазная литература и искусство, современная буржуазная философия не только принижают, но и всячески опорочивают человека. Писатели и философы, ху-

дожники и ученые утверждают, что главное в человеке — его прирожденная жестокость, несокрушимая страсть к насилию, зверствам, темные низменные побуждения. Подобного рода идеи настойчиво пропагандируются в десятках тысяч сочинений — кинофильмах, романах, повестях, театральных представлениях и т. д.

Общий смысл этих идей состоит в том, что природа человека во все времена, все эпохи остается одинаковой, неизменной. Капиталистическое общество — согласно взглядам современных буржуазных писателей и теоретиков — наиболее соответствует природе человека, и поэтому оно будет существовать всегда.

Марксистско-ленинская общественная мысль, социалистическая литература и искусство решительно отвергают такие взгляды как глубоко реакционные. Человек развивается вместе с обществом, он заключает в себе прекрасные качества и задатки. Горький писал в свое время: «Человек не ничтожество, каким его привыкло изображать классовое общество, которому было выгодно смотреть на человека именно как на ничтожество. Человек — чудо, единственное чудо на земле, а остальные чудеса ее — результаты творчества его воли, разума, воображения»¹.

Советские писатели, художники создают яркий образ человека — нашего современника, строителя коммунизма. Избегая идеализированных представлений о жизни, они раскрывают его реальные черты, выделяя в его облике то лучшее, что сформировалось на основе развития социалистических отношений. Рождение нового человека, отражение его внутреннего богатства и красоты, рост людей социалистического склада в процессе преодоления трудностей, противоречий действительности — вот что составляет истинный пафос советской литературы и искусства не только сегодня, но и завтра.

Изображенные советскими писателями, художниками характеры людей, испытанных в борьбе, беззаветно отдающих свои знания, опыт и силы созиданию нового общества, становятся тем примером человеческого поведения, на котором учатся миллионы трудящихся, в особенности наша молодежь. Глубокое воспитательное значение имеют, разумеется, не только образы передовых героев, но и художественное отражение различных явлений со-

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1952. Т. 30. С. 75—76.

временной жизни в свете нашего общественного идеала, в свете идей коммунизма.

Яркие творческие обобщения не только освещают сущность, смысл совершающихся в социалистическом обществе, в мире процессов, они открывают окно в будущее, укрепляют убежденность в победе нашего общего дела, в торжестве социальной справедливости, подлинной человечности.

Советская литература и искусство выступают горячими поборниками нового социалистического гуманизма, который не ограничивается пассивным и расплывчатым выражением чувств любви к человеку и человечеству, но стремится к тому, чтобы они получили свое действительное претворение в жизни, к тому, чтобы были созданы все условия для расцвета человеческой личности, ее гармонического развития. Гуманистический характер советской литературы и искусства, та передовая роль, которую они играли и играют сейчас, делают их ценным притяжением для подлинно прогрессивных писателей, художников современности.

Движение нашего общества по пути к коммунизму создает широчайшие возможности для нового роста, подъема многонациональной советской художественной культуры. Процесс сближения национальных социалистических культур, который происходит сейчас, будет развиваться и дальше, но не в форме их нивелирования, а прежде всего через их взаимообогащение, укрепление идейного, творческого единства, роста в них принципов интернационализма. Большие художественные обобщения, идейно-эстетические ценности возникают не на основе обособления одной национальной культуры от другой, а в результате их живых, тесных взаимодействий.

Крупные мастера искусства социалистического реализма ставят проблемы, касающиеся развития не только той науки, к которой они принадлежат, но и жизни всего социалистического общества, всего человечества. В творческих обобщениях талантливого художника отражается социальный, духовный опыт как своего народа, так и других народов, идущих по социалистическому пути, народов, борющихся за освобождение от социального и национального угнетения.

Укрепление и углубление интернационалистских принципов национальных социалистических культур ведет, помимо всего иного, к значительному расширению круга идейных, творческих интересов художников социа-

листического реализма. Им близки и дороги образ жизни, духовные стремления людей социалистического общества. Но вместе с тем их глубоко затрагивает все, что касается освободительной борьбы народов, роста духовных ценностей человечества.

Органическое сочетание профессионального искусства и искусства, возникшего среди широких слоев населения, — характерная черта нашего общества. Сейчас у нас в стране существует довольно большое количество народных театров, хоровых и танцевальных коллективов, кружков по изучению изобразительного искусства. Число участников этих коллективов, несомненно, будет возрастать. Социализм приобщил к лучшим достижениям культуры широкие народные массы, он открыл доступ талантам из народа в самые различные области науки и искусства, предоставил возможности каждому для проявления своих способностей. Именно поэтому значение художественной самодеятельности никак нельзя недооценивать. Помимо того, что она является одним из источников пополнения профессионального искусства талантливыми исполнителями, художественная самодеятельность дает возможность миллионам людей, особенно молодежи, разумно, интересно, увлеченно использовать свой досуг. Искусство, родившееся среди масс, доставляет большую радость как его творцам, так и всем тем, к кому оно обращено.

Иногда высказывается мнение, что по мере роста массовой художественной культуры значение профессионального искусства будет постепенно уменьшаться, оно будет отодвигаться на задний план. С этой точкой зрения никак нельзя согласиться. Широкое удовлетворение возрастающих духовных потребностей советских людей предполагает отнюдь не сокращение удельного веса профессионального искусства, а его всемерное развитие. Мы стремимся к тому, чтобы литература и искусство достигли новых высот, обогатили бы мировую художественную культуру новыми творческими завоеваниями первостепенного значения. Очевидно, что произведения глубокого содержания, совершенного мастерства возникают лишь в результате слияния таланта, вдохновения и напряженного высококвалифицированного труда.

Залогом успешного развития литературы и искусства в нынешний период, так же как и раньше, является их тесная связь с народом, с его идейными, духовными запросами. Художественная культура — это не только твор-

ческие достижения писателей, деятелей кино, композиторов, живописцев, скульпторов, но и восприятие, понимание, оценка произведений литературы и искусства широкими слоями читателей, слушателей, зрителей. Нам необходимо поднимать идейно-творческий уровень литературы, искусства и одновременно уровень знаний, понимания явлений искусства массовой аудиторией. Нужно развивать и совершенствовать художественные вкусы. В этом отношении существенную роль призваны выполнить радио, телевидение, художественная самодеятельность.

Коммунистическая партия Советского Союза поддерживает и будет поддерживать смелые творческие искания мастеров литературы и искусства, искания, имеющие своей целью глубокое отражение нашего пути к коммунизму, исторических свершений советского народа, раскрытие острых противоречий современного капиталистического мира, изображение борьбы передовых сил нашей эпохи за мир и социальный прогресс. Богатство жизни социалистического общества, его непрерывное развитие определяют собой и богатство, разнообразие тех форм, средств художественного выражения, которыми пользуются и еще в большей степени будут пользоваться деятели нашей литературы и искусства. Каждый крупный мастер искусства социалистического реализма, кроме того, вносит свое, индивидуальное в образное осмысление действительности, индивидуальное, имеющее вместе с тем широкое общественное значение.

Активно вторгаясь в жизнь, воплощая великую правду коммунизма, советская литература и искусство призваны играть важную и все возрастающую роль в духовной жизни социалистического общества, оказывать существенное влияние на духовное развитие современного мира.

ВЫЗОВ И ОТВЕТ

(идеологические альтернативы «Бесов»)

Э. Ф. Володин

Полемика вокруг «Бесов» не сегодня началась, и не завтра ей суждено завершиться. Слишком много поднято вопросов, современность которых, кажется, только возрастает с течением времени. Проецирование содержания романа на злобу дня, немедленно делающее само содержание провидчески-актуальным, объясняет постоянство размышлений, споров о произведении гениального художника. Но вот что характерно. Столетие споров отчетливо показывает, что в абсолютном большинстве участники дискуссий сосредоточивают внимание на отрицаниях, отвержениях романа (соглашаясь с ними или, в свою очередь, отрицая отрицание). В этом есть резон, если учесть, что картина мира в «Бесах» весьма и весьма далека от многоцветности. Это прежде всего графика, в которой преобладающий цвет — черный, и именно он втягивает читателя в себя, заставляет видеть лишь и только серое на черном, черное на более черном, более черное на мраке бездны. К сожалению, и для современников Ф. М. Достоевского, и для исследователей последующих исторических эпох и периодов такая «техника письма» представлялась содержательной позицией писателя, что не способствовало прояснению смысла произведения, не говоря уже об уяснении концептуальных основ, определивших выбор «техники письма». Между тем односторонность отрицания никогда не была свойством большого искусства, она же не определяла сущность критического реализма. Положительный идеал — вот тот краеугольный камень, с которого начиналась великая русская литература, величественно представшая перед человечеством в XIX в. Этот же положительный идеал объясняет силу критики действительности в произведениях русской литературы. Он же должен был определять содержание идейно-эстетической концепции романа Ф. М. Достоевского. Попытка наша найти этот идеал, важная сама по себе, позволит, мы надеемся, лучше понять смысл и критический пафос «Бесов».

Событийный ряд в «Бесах», как ни в каком другом произведении Ф. М. Достоевского, идеологически детер-

минирован. Действующие лица будто задались целью высказать свою точку зрения на мир, общество, человека и действиями, поступками своими утвердить в жизни хотя бы частично те идеи, которые они высказывают. Страстность высказываний и реализм в высшей степени как творческий метод Ф. М. Достоевского сами по себе создавали предпосылку для возникновения рассуждений о диалогичности и полифонии произведения (как, впрочем, и всего художественного наследия писателя), из-за чего герои превращались у некоторых исследователей в передатчики идей, а Ф. М. Достоевский оказывался чуть ли не идеологическим Протеем, о чем пытался писать уже Н. Н. Страхов. Сейчас нет необходимости ломиться в открытую дверь, доказывая силу художественности «Бесов», и мы о ней здесь писать не будем — аксиомы не доказываются. Продолжает быть острой проблема «полифоничности», и вот с ее рассмотрения мы и начнем.

В романе все рассуждают и каждый рассуждает по-своему. Однако же за каждым рассуждением, если мы хотим понять не только логику и аргументацию, употребляемые в рассуждениях, должна стоять общая идея, защищаемая и утверждаемая системой аргументации. Скажем больше, все события и все дискуссии в «Бесах» связаны с чем-то значительно более важным, чем сами события и приключения мысли в дебрях логических абстракций. Это «нечто» находится за пределами исторической реальности, описанной в романе, но именно во имя его совершается действие и во имя его мысль совершает свое странствие и в духовной пустыне, и в горнем мире. Это «нечто» — будущее, как оно мыслится всем героям романа, во имя которого совершаются поступки, о котором спорят и дискутируют действующие лица. Такой подход к осмыслению «Бесов» сразу меняет взгляд на событийно-идеологическую систему произведения, приобретающую упорядоченность и центр притяжения, вместо полифонизма и диалогичности, четко очерченных, но и независимых друг от друга персонажей и идей, которыми они живут.

Делая будущее основной точкой отсчета, мы изменяем и иерархическое расположение действующих лиц, потому что, хотя и больше всех суетится в романе Петр Степанович Верховенский, концепцию будущего создает не он; следовательно, лишь как практик, исполнитель он и интересен и содержательно значим. Приняв в качестве организующего центра романа будущее, мы должны са-

мым внимательным образом отнестись к проекту, изготовленному Шигалевым, к практической его реализации, на что употребляет всю энергию, возможности и способности П. С. Верховенский.

«РАЙ» ШИГАЛЕВА

Теоретик будущего совершенного общества Шигалев на вечере у Виргинских готов возвестить план будущего общественного храма, социальной пирамиды. Ф. М. Достоевский отмечает любопытное качество характера и умонастроения «пророка»: «Кроме моего разрешения общественной формулы, не может быть никакого... Если же члены не захотят меня слушать, то разойдемся в самом начале,— мужчины чтобы заняться государственною службой, женщины в свои кухни, потому что, отвергнув книгу мою, другого выхода они не найдут Ни-ка-кого! Упустив же время, повредят себе, так как потом неминуемо к тому же воротятся»¹. Маниакальная уверенность в отыскании истины в последней инстанции одновременно является психологической характеристикой Шигалева и объясняет ту безнравственно-бесчеловеческую логичность проекта, которая игнорирует богатство человеческой индивидуальности и невозможность достижения идеала через нигилистическое всеобщее разрушение. Показательно и то, что обладание абсолютной истиной превращает и теоретических предтеч, как они мыслятся Шигалеву, в недоумков: «Посвятив мою энергию на изучение вопроса о социальном устройстве будущего общества, которым заменится настоящее, я пришел к убеждению, что все созидатели социальных систем, с древнейших времен до нашего 187... года, были мечтатели, сказочники, глупцы, противоречившие себе, ничего ровно не понимавшие в естественной науке и в том странном животном, которое называется человеком. Платон, Руссо, Фурье, колонны из алюминия — все это годится разве для воробьев, а не для общества человеческого» (10, 311).

Сочтясь таким образом с предтечами, можно указать и на некоторые недостатки и неточности или — лучше — антиномичность собственного учения, прокламируя в то

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1974. Т. 10. С. 311, 312 (далее ссылки на том и страницы текста данного издания приводятся в тексте).

же время непогрешимость и всеобщность его коренных принципов: «Но так как будущая общественная форма необходима именно теперь, когда мы наконец собираемся действовать, чтоб уже более не задумываться, то я и предлагаю собственную мою систему устройства мира. Вот она!.. Я хотел изложить собранию мою книгу по возможности в сокращенном виде; но вижу, что потребуется еще прибавить множество изустных разъяснений, а потому все изложение потребует по крайней мере десяти вечеров, по числу глав моей книги. (Послышался смех.) Кроме того, объявляю заранее, что система моя не окончена. (Смех опять.) Я запутался в собственных данных, и мое заключение в прямом противоречии с первоначальной идеей, из которой я выхожу. Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом» (10, 311).

С самим сочинением знакомство не состоялось. Его содержание излагается двумя комментаторами. Хромой учитель излагает «концепцию» Шигалева в широком кругу «своих» и излагает на «философском» уровне, т. е. в самом общем виде, без частных: «Он предлагает, в виде конечного разрешения вопроса, — разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать. Меры, предлагаемые автором для отнятия у девяти десятых человечества воли и переделки его в стадо, посредством перевоспитания целых поколений, — весьма замечательны, основаны на естественных данных и очень логичны» (10, 312).

Когда же студентка в ярости замечает, что «работать на аристократов и повиноваться им, как богам, — это подлость» (10, 312), то в перепалке, комментируя слова Лямшина, Шигалев раскрывает содержание своего гуманизма: «А я бы вместо рая, — вскричал Лямшин, — взял бы этих девять десятых человечества, если уж некуда с ними деваться, и взорвал их на воздух, а оставил бы только кучку людей образованных, которые и начали бы жить-поживать по-ученому...

— И, может быть, это было бы самым лучшим решением задачи! — горячо оборотился Шигалев к Лямшину. — Вы, конечно, и не знаете, какую глубокую вещь

удалось вам сказать, господин веселый человек. Но так как ваша идея почти невыполнима, то и надо ограничиться земным раем, если уж так это назвали» (10, 312—313).

Пока заметим, что совершенство «рая» Шигалева зиждется на игнорировании личности как таковой, а элитаризм мыслится как высшая добродетель, антитезой которой выступает эгалитарность. Вне всякого сомнения, здесь предельно обнажается идея превосходства «избранных» над «толпой», а само превосходство логически приводит к мысли о возможности через уничтожение «толпы» немедленно получить общество «совершенных» личностей. Переплетенность логики и действия, их взаимопереход, игнорирующий такой пустяк, как нравственность, логикой, оправдывают уничтожение $\frac{9}{10}$ человечества, действием утверждает «истинность» логических построений, требующих уничтожения «толпы». Если же говорить по существу, то система Шигалева, внеположная нравственности, именно поэтому и принципиально аморальна, что во многом объясняет тот факт, что сама цель — построение неморального общества — и объясняет и «оправдывает» средства ее достижения, которыми располагает практик П. С. Верховенский.

Но все-таки каковы же черты того рая, который вычерчивается на бумаге Шигалевым, которого алкает и жаждет П. С. Верховенский? Из уст другого комментатора, П. С. Верховенского, мы узнаем нечто более конкретное, чем комментарии философа-учителя. Для полноты представления позволим себе дать объединенную картину из романа и подготовительных материалов к нему: «Шигалев гениальный человек! Знаете ли, что это гений вроде бы Фурье; но смелее Фурье, но сильнее Фурье; я им займусь. Он выдумал „равенство“!.. У него хорошо в тетради, у него шпионство. У него каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом. Каждый принадлежит всем, а все каждому» (10, 322). «Если все потребуют услуг от каждого, а ему не возвратят тотчас же услугами, тогда наступит деспотизм. Если каждый, получая услуги от всех, с целью единственно его же благосостояния, не отдает всего себя всем, то он аристократ, деспот и враг общества. Общественный контроль каждый час и каждую минуту. Каждый должен шпионить за другим и на него доносить. Это не шпионство, ибо с высшею целью. В крайнем случае самое лучшее клевета и убийство: все позволяется, ибо с высшею

целью» (11, 269—270). «Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высокий уровень наук и талантов доступен только высшим способностям, не надо высших способностей» (10, 322). «И потому не надо высших способностей — человек с высшими способностями не может любить. Скажут, что высокий уровень всякому открыт. Так, но большинство среднее, по способностям природы своей, никогда не достигало того, чего достигали высокоодаренные. И потому образование должно быть такое, какое по плечу всем, и нельзя сметь искать высшего. Чуть лишь замечается человек с особенностями высшими или знанием, то он изгоняется из общества или казним, если его выгнать некуда» (11, 270). «Высшие способности не могут не быть деспотами и всегда развращали более, чем приносили пользы; их изгоняют и казнят. Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается камнями — вот шигалевщина!» (10, 322). «Середина выше всех целей!» (11, 270). «Рабы должны быть равны: без деспотизма еще не бывало ни свободы, ни равенства, но в стаде должно быть равенство, и вот шигалевщина... Не надо образования, довольно науки! И без науки хватит материалу на тысячу лет, но надо устроиться послушанию. В мире одного только недостает: послушания. Жажда образования есть уже жажда аристократическая. Чуть-чуть семейство или любовь, вот уже и желание собственности. Мы уморим желание: мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат; мы всякого гения потушим в младенчестве. Все к одному знаменателю, полное равенство... Необходимо лишь необходимое — вот девиз земного шара отселе. Но нужна и судорога; об этом позаботимся мы, правители... Полное послушание, полная безличность, но раз в тридцать лет Шигалев пускает и судорогу, и все вдруг начинают поедать друг друга, до известной черты, единственно чтобы не было скучно. Скука есть ощущение аристократическое; в шигалевщине не будет желаний. Желание и страдание для нас, а для рабов шигалевщина» (10, 322—323). «— С уничтожением семейства станут уничтожаться и дети, до степени необходимого.— Это будут волки.— Это будут люди честные, и каждый будет знать свое ремесло и свою обязанность смотреть одному за другим.— Но они поедят друг друга.— Тем лучше! Это самая высшая цель. Ибо они будут поедать друг друга опять только до известной черты — ибо впоследствии изменятся

вовсе, изменится природа и человек, через долгую практику органически усвоит себя в ассоциации и *станет каждый для всех, все для каждого*. Тут надо, главное, изменить природу человека физически. Тут вполне надо, чтоб переменялась личность на стадность уже непосредственно, хотя бы он забыл первоначальную формулу.

— Но в таком случае вы всю пользу человека видите только в обеспечении еды и питья?— И равных всех прав, и органического перерождения в равенство» (11, 271).

Современники Ф. М. Достоевского, читавшие эти «пророчества», не могли представить что-нибудь подобное, исходя из реалий своего времени. Слова, смысл и нерасторжимость с ним действия — эта триада была воспринята первыми читателями «Бесов» поверхностно. Из слов формально-логически выводилось содержание, из него проецировалось действие, что, впрочем, весьма характерно для русской интеллигенции XIX в., пропущенной через горнило немецкой философии с ее заоблачностью и самодостаточностью. В какой-то мере сопоставление содержания романа с действительностью (достаточно прямолинейное) заставляло видеть в романе пародию на революционное движение. Естественно, что будущее, как цель деятельности личностей, во многом определяется самими личностями, конструирующими проект будущего и практически действующими во имя его утверждения в действительности. Известно, что проекты будущего социального элизиума характерны для утопического сознания и в социально-классовом отношении соответствуют допролетарскому этапу революционного движения. Именно этот этап порождал определенный тип людей, находившихся в оппозиции к буржуазному обществу, что вовсе не означало в качестве необходимого следствия наличия у них подлинно революционной этики и исторически оправданной программы практического действия. Напротив, допролетарский период формировал и такой тип связанных с революционным движением людей, которые были попутчиками революции, а в настоящее время представлены в мелкобуржуазном движении леворадикального экстремизма. Напомним, что именно о них ярко и точно писали еще в 1850 г. К. Маркс и Ф. Энгельс в рецензии на книги А. Шеню и Л. Делаода: «Их (заговорщиков.— Э. В.) неустойчивое существование, зависящее иногда более от случая, чем от их деятельности, их беспорядочный образ жизни,

при котором постоянным пристанищем являются только кабаки — место встреч заговорщиков, — их неизбежные знакомства со всякого рода подозрительными людьми приводят их в круг, который в Париже называют *la bohème*. Эта демократическая богема пролетарского происхождения — существует и демократическая богема буржуазного происхождения, демократические празднующиеся и *piliers d'estaminet* (завсегдатаи кабаков. — Э. В.) — состоит либо из рабочих, бросивших свою работу и поэтому разложившихся, либо из субъектов, происходящих из люмпен-пролетариата и перенесших в свое новое существование все распутные нравы, свойственные этому классу. При таких обстоятельствах понятно, что почти в каждом процессе о заговоре оказываются замешанными несколько *repres de justice* (рецидивистов. — Э. В.). Они увлекаются изобретениями, которые должны сотворить революционные чудеса: зажигательными бомбами, разрушительными машинами магического действия, мятежами, которые должны подействовать тем чудотворнее и поразительнее, чем меньше имеется для них разумных оснований. Занятые сочинением подобных проектов, они преследуют только одну ближайшую цель — низвержение существующего правительства, и глубочайшим образом презируют просвещение рабочих относительно их классовых интересов, просвещение, носящее более теоретический характер. Этим объясняется их не пролетарская, а чисто плебейская неприязнь к *habits noirs* (черные фраки. — Э. В.), более или менее образованным людям, представляющим эту сторону движения; но так как последние являются официальными представителями партии, то заговорщики никогда не могут стать совершенно независимы от них»².

Если посмотреть на сборище в доме Виргинских, если внимательно проанализировать позицию и действия П. С. Верховенского, то обнаружим поразительное совпадение характеристик и оценок Ф. М. Достоевского с приведенной только что цитатой из сочинения основоположников революционной теории. К сожалению, приняв часть за целое, критика и общественная мысль времени Ф. М. Достоевского отождествили характеристики, данные в «Бесах» определенному типу, со всем освободительным движением и только в начале XX в. стала ясна вся градация связанных с оппозицией самодержавию сил.

² Маркс К., Энгельс Ф. *Соч.* 2-е изд., Т. I, С. 286, 287—288.

ВАРИАНТЫ ОТВЕТОВ

«Будущее» «предсказано», но мрачна ли уж так перспектива человечества, как ее творит горячее воображение и аморальное действие шигалевых и верховенских? Может ли этот вариант быть единственным и естественным завершением человеческой истории? Вот вопросы, которые вставляли и встают при чтении «Бесов», вопросы, которые, естественно, стояли и перед Ф. М. Достоевским. Кто может противостоять темным силам и на каких основаниях это противостояние совершается — еще одна проблема, решаемая в романе. Фактически Ф. М. Достоевский исследует альтернативные варианты ответов на шигалевщину, но ищет ответы у тех социальных носителей, которые ему были современны, и в тех идеологических концепциях, которые он знал.

БЛЕДНАЯ НЕМОЧЬ

Само собой, представители бюрократии и «верхов» и их идеология не могут быть реальной силой, противостоящей шигалевщине. История «хозяина губернии» фон Лембке, Блюма и Юлии Михайловны точно повторяет историю мезальянса русской аристократии с западноевропейскими авантюристами в начале XVIII в. и столь же точно фиксирует тупость и полное непонимание российской жизни двором, бюрократией и высшей аристократией во второй половине XIX в. Паралич многозначен, и один из его симптомов — в недееспособности власти. Отсюда и полный идиотизм поведения Лембке и Блюма во время волнения шпигулинских рабочих и на празднестве, самими же «хозяевами» устроенном. Отсюда и розги — как единственная форма ответа на требования народа. Замкнутость в собственных интересах, жалких и эгоистических, абсолютизация своего «первородства» закономерно порождали такую позицию в отношении к рабочим и крестьянам (хотя горазды были, и даже с умилением, поговорить о русском мужичке). Столкнувшись с шигалевско-верховенским лагерем, эти «верхи» поверили в их амбиции, приняв амбицию за силу, поверили во всемогущество, приняв за оное проектантство на песке. К тому же надо добавить и признание определенного равенства с собою по просвещенности, хотя бы с верховенско-шигалевской «оппозицией». Вот почему в разговоре со «страшным» П. С. Верховенским бюрократ

Лембке, породнившийся с аристократкой, в системе идей и чаяний собственно бюрократии убежденно несет ахи-нею об исключительном значении аппарата для жизни общественного организма: «Пусть правительство основывает там хоть республику, ну там из политики или для умирения страстей, а с другой стороны, параллельно, пусть усилит губернаторскую власть, и мы, губернаторы, поглотим республику; да что республику: все, что хотите, поглотим; я по крайней мере чувствую, что готов... Одним словом, пусть правительство провозгласит по телеграфу бешеную активность, и я даю бешеную активность. Я здесь прямо в глаза сказал: „Милостивые государи, для уравновешения и процветания всех губернских учреждений необходимо усиление власти“. Видите, надо, чтобы все эти учреждения — земские ли, судебные ли — жили, так сказать, двойственной жизнью, то есть надобно, чтоб они были (я согласен, что это необходимо), ну, а с другой стороны, надо, чтоб их и не было. Всё судя по взгляду правительства. Выйдет такой стих, что вдруг учреждения окажутся необходимыми, и они тотчас же у меня явятся налицо. Пройдет необходимость, и их никто у меня не отыщет. Вот как я понимаю бешеную деятельность, а ее не будет без усиления губернаторской власти» (10, 246—247).

Идиотические эти мысли, рожденные воспаленным воображением мапьяка от бюрократии, вполне достойно завершаются первым шагом «бешеной деятельности», предпринятым губернатором-полудурком: «Я, знаете, уже заявил в Петербурге о необходимости особого часового у дверей губернаторского дома. Жду ответа» (10, 247).

Облику «хозяев» вполне соответствуют и силы, которые они представляют. Шигалевско-верховенскому консорциуму противостоит клуб, почтенные сановники, генералы на деревянных ногах, строжайшее и неприступнейшее дамское общество... Да ведь такая «несокрушимая стена» должна была немедленно развалиться под натиском. Ни духовных основ, ни созидательной идеи, ни исторической перспективы. Воистину они созрели, перезрели и сгнили к описываемому времени, и их надо вычесть из совокупности сил, противостоящих строителям и теоретикам «рая».

Первым (не по содержанию, а по громогласности и широковещательности) анафему шигалевщине провозглашает... Степан Трофимович. Его характеристика шигалевцев, его протест, его ценности выплескиваются в зал во время праздника, и это характерно для степанов трофимовичей, не упускающих случая заявить о себе, покрасоваться на публике и в удовлетворении самолюбия еще и настричь купоны борцов за самые чистые, самые возвышенные идеалы.

Пропуская реплики слушателей, хотя и они интересны как реакция соответствующей аудитории на восторг обличительства и нового слова для градов и весей, привожу программу борьбы с бесами этого руководителя кружка, по-современному говоря, интеллигентов: «Господа! Еще сегодня утром лежала передо мною одна из недавно разбросанных здесь незаконных бумажек, и я в сотый раз задавал себе вопрос: „В чем ее тайна?“... Господа, я разрешил всю тайну. Вся тайна их эффекта — в их глупости!.. Да, господа, будь это глупость умышленная, подделанная из расчета,— о, это было бы даже гениально! Но надо отдать им полную справедливость: они ничего не подделали. Это самая обнаженная, самая простодушная, самая коротенькая глупость,— это глупость в ее самой чистейшей сущности, нечто вроде химического элемента. Будь это хоть каплю умнее высказано, и всяк увидал бы тотчас всю нищету этой коротенькой глупости. Но теперь все останавливаются в недоумении: никто не верит, чтоб это было так первоначально глупо... Я, отживший старик, я объявляю торжественно, что дух жизни веет по-прежнему, и живая сила не иссякла в молодом поколении. Энтузиазм современной юности так же чист и светел, как и наших времен... Произошло лишь одно: перемещение целей, замещение одной красоты другою! Все недоумение лишь в том, что прекраснее: Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей?.. А я объявляю, что Шекспир и Рафаэль — выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества, и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь... О боже... десять лет назад я точно так же кричал в Петербурге, с эстрады, точно то же и теми сло-

вами, и точно так же они не понимали ничего, смеялись и шикали, как теперь; коротенькие люди, чего вам недостает, чтобы понять? Да знаете ли, знаете ли вы, что без англичанина еще можно прожить человечеству, без Германии можно, без русского человека слишком возможно, без науки можно, без хлеба можно, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете! Вся тайна тут, вся история тут! Сама наука не стоит минуты без красоты, — знаете ли вы про это, смеющиеся, — обратится в хамство, гвоздя не выдумаете!.. Не уступлю!» (10, 371—373).

Нельзя отказать в уме Степану Трофимовичу, когда он говорит о коротенькой глупости. Шигалевщина при всем ее изуверстве действительно примитивна и глупа. Именно поэтому все возражения ей сами становятся короткой глупостью, ибо не с чем спорить. (Отсюда стремление оппонентов найти в глупости сокровенный смысл по аналогии с мудростью юродивых, выявить тайное благородство и глубину под шутовским колпаком и рубищем нищеты.) Но именно из-за короткости глупость доступна и привлекательна. Не углядел только Степан Трофимович, что за короткой глупостью может стоять сила — всеподавляющая и несокрушимая. Глупость воинственна и страшна в уверенности в своей силе и непобедимости. Потому и не может она пойти на компромисс, потому предложение ей мира уже поражение, и это понимали беснующиеся слушатели Степана Трофимовича.

Особое внимание, конечно, позитивной программе Степана Трофимовича. Красота, т. е. совершенство и гармония мира, человека, общества... Красота, как цель и результат истории человеческой... Вот, по мнению Степана Трофимовича, антитеза коротенькой глупости. Сразу же скажем, что данное понимание красоты *в самом общем виде* — действительное оружие против шигалевщины, против насилия казармы и всего царства коротенькой глупости. Во всем творчестве Ф. М. Достоевского этот тезис хорошо различим, и можно уверенно говорить, что *в общем виде* он может быть и авторской позицией писателя. Но только в общем виде, потому что герой художественного произведения Степан Трофимович умудряется довести до абсурда мысль, саму по себе чрезвычайно верную, хотя и не всеобъемлющую (а это вновь возвращает нас к указанной ранее проблеме соотношения слова и смысла, своеобразно характеризуя принципиальное значение сохранения понятия, а не понятия как такового, т. е. взя-

того вне контекста любого уровня). Рассматривая красоту как плод истории, Степан Трофимович отрицает ее генетическую и онтологическую связь с древом народной жизни, породившим красоту и вдохнувшим в нее жизнь. Справедливо утверждая, что красота всечеловечна, он, отторгая ее от народного и национального основания, впадает в характерный для эстетства грех космополитизма, по которому национальное и народное не предпосылка, а помеха в создании гармонии и совершенства. Тем самым утверждения о красоте, спасающей мир, становятся пустой, зряшной фразой и лозунгом эстетствующих «аристократов духа», которые всегда стремились быть над схваткой, но удел которых был в эстетизации всего, что от них требовали, в том числе и шигалевы.

В конечном счете описанная здесь альтернатива шигалевщине не стала, да и не смогла стать, позитивным основанием борьбы с казармой именно из-за своей абстрактности и оторванности от той плоти земли, из которой сама абстракция родилась, но, возносясь в мир идей, вообразила себя демиургом мира.

ВАРИАНТ КИРИЛЛОВА

Собственный вариант будущего предлагает Кириллов. Слово «собственный» не следует понимать буквально. Его мысли источником имеют «философию» Ставрогина, о чем прямо заявляет Шатов: «... вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка, Кириллова, ядом... Вы утверждали в нем ложь и клевету и довели разум его до иступления... Подите взгляните на него теперь, это ваше создание...» (10, 197).

Вместе с тем Кириллов не эхо и не тень Ставрогина, потому что его концепция будущего все-таки не отождествляется со ставрогинскими идеями, да они оба об этом в беседе достаточно ясно говорят. Отмечаем же идейного вдохновителя по той причине, чтобы виден был вдохновитель того будущего, которое конструирует для человечества Кириллов.

Зыбкость, качающийся бред, болотный туман — определения, приходящие на ум при общей оценке Кириллова и его «концепции». Какое-то чудовищное сочетание личной бескорыстности и специфической нравственности с тем ужасом будущего, уготованного человечеству Кирилловым, с тем перевертыванием христианской этики, которое определяет всю «идеологию» этого человека. Дей-

ствительно, на всем протяжении книги Кириллов в действиях своих порядочен и отзывчив к людям. И он же развивает идею, наиболее кощунственную в отношении человека и человеческой истории, что по-своему заставляет проверить содержательную связь уже известной триады «слово—смысл—действие». Теперь Ф. М. Достоевский проверяет на прочность действие, проверяет допустимость из действия выводить смысл, суть словесных манифестаций. Проверка эта происходит во время беседы Кириллова с «хроникером» и Ставрогиным, т. е. идейным вдохновителем и сторонним наблюдателем, что позволяет быть уверенным в истинности слов, смысловой их наполненности. И именно в беседах раскрывается смысл нравственности Кириллова и причины его порядочности и отзывчивости: «Все хорошо... Все. Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив; только потому. Это все, все! Кто узнает, тотчас сейчас станет счастлив, сию минуту. Эта свекровь умрет, а девочка останется — все хорошо. Я вдруг открыл... Хорошо. И кто размозжит голову за ребенка, и то хорошо; и кто не размозжит, и то хорошо. Все хорошо, все. Всем тем хорошо, кто знает, что все хорошо. Если б они знали, что им хорошо, то им было бы хорошо, но пока они не знают, что им хорошо, то им будет нехорошо. Вот вся мысль, вся, больше нет никакой!.. Они нехороши... потому что не знают, что они хороши. Когда узнают, то не будут насиловать девочку. Надо им узнать, что они хороши, и все тотчас же станут хороши, все до единого» (10, 188—189).

Здесь надо отметить главное — обусловленность нравственности личным выбором, утверждение ее на основе индивидуального волеизъявления. В сути своей принцип Кириллова снимает общезначимость моральных ценностей и абсолютизирует индивидуальность как источник и как критерий нравственности одновременно. Нравственный релятивизм в смешении нравственных оценок позволяет говорить, что нравственно доброе поведение Кириллова следует не из человечности его, обусловлено не внутренним повелением, а есть случайность выбора или в лучшем случае чисто бессознательная форма поведения и взаимоотношений с людьми. «Все равно», повторяемое неоднократно Кирилловым, лишь подтверждает высказанное предположение, потому что для сознания, устремленного к абсолюту, для Кириллова, открывающего новое измерение бытия, реальная жизнь есть такая ничтожность, которая не стоит нравственности, точнее, не стоит того,

чтобы в ней делать выбор между добром и злом. Впрочем, перед смертью Кириллов дает оценку людям, и ее стоит привести, чтобы понять цену «нравственности» «добряка»: «Все подлецы!.. Я тоже такой подлец, как ты, как все, а не порядочный. Порядочного нигде не было» (10, 468).

Теперь можно перейти к «теоретическому» объяснению Кирилловым условия перехода человека в новое состояние. В качестве лозунга оно, объяснение, звучит крайне категорично и внешне сугубо оптимистично: «Жизнь есть, а смерти нет совсем» (10, 188). И далее Кириллов дает разъяснение этого тезиса, лозунга: «— Вы стали веровать в будущую вечную жизнь? — Нет, не в будущую, вечную, а в здешнюю вечную. Есть минуты, вы доходите до минут, и время вдруг останавливается и будет вечно... — В Апокалипсисе ангел клянется, что времени больше не будет. — Знаю. Это очень там верно; отчетливо и точно. Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо. Очень верная мысль. — Куда же его спрячут? — Никуда не спрячут. Время не предмет, а идея. Погаснет в уме» (10, 188).

Все рассуждения Кириллова о христианстве большей частью уводят от православной догматики в дебри сектантства. Здесь важно отметить не столько тонкости сектантского понимания христианского вероучения, сколько саму подмену сектантством православия³. Для Ф. М. Достоевского эта подмена имела принципиальное значение, а мы, помня о том, что подмена состоялась, теперь обратимся к кирилловской концепции исторического процесса и его смысла: «— Вся свобода будет тогда, когда будет все равно, жить или не жить. Вот всему цель. — Цель? Да тогда никто, может, и не захочет жить? — Никто ... — Человек смерти боится, потому что жизнь любит, вот как я понимаю... и так природа велела. — Это подло, и тут весь обман!.. Жизнь есть боль, жизнь есть страх, и человек несчастен. Теперь все боль и страх. Теперь человек жизнь любит, потому что боль и страх лю-

³ Например, новозаветная литература говорит о том, что люди будут как ангелы божии, но не по волеизъявлению, а подвигом земной жизни. Хлыстовская, скопческая мысль внешне сопряжена с евангельской проповедью о белых голубях, а по смыслу прямо противоположна православному толкованию текста. Указанные противоречия можно продолжить, однако важно, используя текст Нового завета, отметить саму идею подделки: «Ибо многие придут под именем моим и будут говорить: Я Христос, и многих прельстят» (Мтф., 24,5).

бит. И так сделали. Жизнь дается теперь за боль и страх, и тут весь обман. Теперь человек еще не тот человек. Будет новый человек, счастливый и гордый... Кто победит боль и страх, тот сам будет бог. А тот бог не будет... Бог есть боль страха смерти. Кто победит боль и страх, тот сам станет бог. Тогда новая жизнь, тогда новый человек, все новое... Тогда историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения бога и от уничтожения бога до... перемены земли и человека физически. И мир переменится, и дела переменятся, и мысли, и все чувства... Обман убьют. Всякий, кто хочет главной свободы, тот должен сметь убить себя. Кто смеет убить себя, тот тайну обмана узнал. Дальше нет свободы; тут все, а дальше нет ничего» (10, 93—94). «Если бог есть, то вся воля его, и из воли его я не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие... Потому что вся воля стала моя. Неужели никто на всей планете, кончив бога и уверовав в своеволие, не осмелится заявить своеволие, в самом полном пункте? Это так, как бедный получил наследство и испугался и не смеет подойти к мешку, почитая себя малосильным владеть. Я хочу заявить своеволие. Пусть один, но сделаю... Я обязан себя застрелить, потому что самый полный пункт моего своеволия — это убить себя самому... Я обязан неверие заявить... Для меня нет выше идеи, что бога нет. За меня человеческая история. Человек только и делал, что выдумывал бога, чтобы жить, не убивая себя; в этом вся всемирная история до сих пор. Я один во всемирной истории не захотел первый раз выдумывать бога... Слушай большую идею: был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: „Будешь сегодня со мною в раю“. Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскрешения. Не оправдалось сказанное. Слушай: этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после *Ему* такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда. А если так, если законы природы не пожалели и *Этого*, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и *Его* жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, и самые законы планеты ложь и диаволов водевиль... Пони-маешь теперь, что все спасение для всех — всем доказать

эту мысль. Кто докажет? Я! Я не понимаю, как мог до сих пор атеист знать, что нет бога, и не убить себя тотчас же? Сознать, что нет бога, и не сознать в тот же раз, что сам богом стал, есть нелепость, иначе непременно убьешь себя сам. Но один, тот, кто первый, должен убить себя непременно, иначе кто же начнет и докажет? Это я убью себя сам непременно, чтобы начать и доказать. Я еще только бог поневоле, и я несчастен, ибо *обязан* заявить своеволие. Человек потому и был до сих пор так несчастен и беден, что боялся заявить самый главный пункт своеволия и своеволие начал с краю, как школьник... Я заявлю своеволие, я обязан уверовать, что не верую. Я начну и кончу и дверь отворю. И спасу. Только это одно спасет всех людей и в следующем же поколении переродит физически; ибо в теперешнем физическом виде, сколько я думал, нельзя быть человеку без прежнего бога никак. Я три года искал атрибут божества моего и нашел: атрибут божества моего — Своеволие! Это все, чем я могу в главном пункте показать непокорность и новую страшную свободу мою. Ибо она очень страшна. Я убиваю себя, чтобы показать непокорность и новую страшную свободу мою» (10, 470—472).

Оставим в стороне измышления Кириллова в отношении содержания Евангелия. Не будем касаться и гнусной характеристики жизни на земле и ее законов, хотя она многое проясняет в нравственном релятивизме Кириллова. Куда важнее понять, что из отрицания Кирилловым всего и вся только и может родиться мысль о человекобоге, единственный атрибут которого — своеволие. Снова рассуждая в пределах религиозного сознания Ф. М. Достоевского, мы обнаруживаем, что человекобог Кириллова имеет давнее название сатаны. Как носитель всего деструктивного, как олицетворение бесчеловечности, он и разоблачается Ф. М. Достоевским беспощадно, и эта беспощадность глубоко нравственна. Потому что если шига-левы и верховенские при всех их фантазиях не утруждают себя философским обоснованием, то у Кириллова извращенность мысли и перевертывание смысла могут стать соблазном для простецов и для высоколобых, особенно при том отмеченном обстоятельстве, что внешняя отзывчивость и доброта болотным мороком и маревом закрывают подлинную физиономию новоявленного «пророка» и «богочеловека».

Выстраивается характерная схема: презрение к людям — нравственная нечистоплотность — интеллектуаль-

ная извращенность — воинствующий индивидуализм — вседозволенность — смерть рода человеческого — человекобог. Каждый отдельный элемент и вся совокупность есть черты лица и целостный облик той тьмы, которая иссушает людей и ведет к гибели человечества. Нельзя, следовательно, поступаться даже малым, чтобы на это малое променять все. Здесь Ф. М. Достоевский четко заявляет о том, что целостность человека и добротолюбие во имя других только и могут стать (в индивидуальном плане) преградой кирилловщины и одновременно шигалевщины. Здесь утверждается, что принципиально различны личность как неповторимое целое, самоценность личности и своеволие индивидуализма, самозамкнутость личности.

И последнее. Действие как элемент триады, проверенное на Кириллове, тоже не обладает абсолютностью значения. Оказывается, и действие может быть знаком, значение которого совершенно иное, чем внешняя его символика. Действие так же многозначно, как и слова, которыми оно определяется, или молчание, таящее в себе зловещую цель действия.

ВАРИАНТ ШАТОВА

Свою правду о смысле и цели истории, правду, должную спасти мир от шигалевщины, произносит Шатов, исповедуясь Ставрогину — тому, кто был идейным вдохновителем исповедующегося. Учитель тот же, что и у Кириллова, и это требует крайне осторожно относиться к шатовским размышлениям, даже учитывая его разрыв с бывшим наставником и верховенскими, к которым он в недалеком прошлом принадлежал. Недаром же он, приступая к изложению своей программы, говорит: «Дозволите ли вы мне повторить перед вами всю главную вашу тогдашнюю мысль» (10, 198). Тем не менее, запомнив первоисточник, систему можно назвать шатовской, тем более что в ней есть и собственно шатовский элемент: «— Знаете ли вы, кто теперь на всей земле единственный народ-, „богоносец“, грядущий обновить и спасти мир именем нового бога и кому единому даны ключи жизни и нового слова... Знаете ли вы, кто этот народ и как ему имя? — По вашему приему я необходимо должен заключить, и, кажется, как можно скорее, что это народ русский... Вы помните выражение ваше: „Атеист не может быть русским, атеист тотчас же перестанет быть русским“, помните это?.. Вы забыли? А между тем это одно

из самых точнейших указаний на одну из главнейших особенностей русского духа, вами угаданную... Я напомню вам больше,— вы сказали тогда же: „Не православный не может быть русским“... Ни один народ еще не устраивался на началах науки и разума; не было ни разу такого примера, разве на одну минуту, по глупости. Социализм по существу своему уже должен быть атеизмом, ибо именно провозгласил, с самой первой строки, что он установление атеистическое и намерен устроиться на началах науки и разума исключительно. Разум и наука в жизни народов всегда, теперь и с начала века, исполняли лишь должность второстепенную и служебную; так и будут исполнять до конца веков. Народы слагаются и движутся силой иною, повелевающею и господствующею, но происхождение которой неизвестно и необъяснимо. Эта сила есть сила непрерывного и неустанного подтверждения своего бытия и отрицания смерти... Цель всякого движения народного, во всяком народе и во всякий период его бытия, есть единственно лишь искание бога, бога своего, непременно собственного, и вера в него как в единственного истинного. Бог есть синтетическая личность всего народа, взятого с начала и до конца. Никогда еще не было, чтоб у всех или многих народов был один общий бог, но всегда у каждого был особый... У всякого народа свое собственное понятие о зле и добре и собственное зло и добро. Когда начнут у многих народов становиться общими понятия о зле и добре, тогда вымирают народы и тогда самое различие между злом и добром начинает стираться и исчезать. Никогда разум не в силах был определить зло и добро или даже отделить зло от добра, хотя приблизительно; напротив, всегда позорно и жалко смешивал; наука же давала разрешения кулачные. В особенности этим отличалась полунатура, самый страшный бич человечества, хуже мора, голода и войны, неизвестный до нынешнего столетия. Полунатура — это деспот, каких еще не приходило до сих пор никогда. Деспот, имеющий своих жрецов и рабов, деспот, перед которым всё преклонилось с любовью и суеверием, до сих пор немислимым, перед которым трепещет даже сама наука и постыдно потакает ему... Низвожу бога до атрибута народности?.. Напротив, народ возношу до бога. Да и было ли когда-нибудь иначе? Народ — это тело божие. Всякий народ до тех только пор и народ, пока имеет своего бога особого, а всех остальных на свете богов исключает безо всякого примирения; пока верует в то, что своим богом

победит и изгонит из мира всех остальных богов. Так веровали все с начала веков, все великие народы по крайней мере, все сколько-нибудь отмеченные, все стоявшие во главе человечества. Против факта идти нельзя... Если великий народ не верует, что в нем одна истина (именно в одном и именно исключительно), если не верует, что он один способен и призван всех воскресить и спасти своей истиной, то он тотчас же перестает быть великим народом и тотчас же обращается в этнографический материал, а не в великий народ. Истинный великий народ никогда не может примириться со второстепенною ролью в человечестве или даже с первостепенною, а непременно и исключительно с первою. Кто теряет эту веру, тот уже не народ. Но истина одна, а стало быть, только единый из народов и может иметь бога истинного, хотя бы остальные народы и имели своих особых и великих богов. Единый народ — „богоносец“ — это русский народ...» (10, 196—200).

Здесь нет смысла снова возвращаться к теологической проблематике. Она далека и непонятна современному читателю-атеисту, хотя, конечно, чрезвычайно важна для осмысления очередного сектантского (т. е. противного православию, которое исповедовал Ф. М. Достоевский) искажения содержания Нового завета. Обратим лишь внимание на принципиальную схожесть размышлений Шатова об обосновании истории и идеи о том, что нравственность, предоставленная самой себе или науке, может извратиться до последней погани — до реабилитации плоти и до сожжения младенцев (11, 188). Не приходится здесь говорить, что философско-историческая концепция Шатова первоисточником имеет известную работу Н. Я. Данилевского «Россия и Европа»⁴, но, конечно, в оглуленном, искаженном виде⁵. Тем не менее искание высшей цели и высшего нравственного обоснования бытия народа, когда интеллект и его производное — наука — выступают лишь вспомогательным инструментом поиска и движения к совершенству, нельзя не признать важнейшим фактором исторического развития нации и всей истории человечества.

⁴ Послужившую, кстати, исходной позицией для Шпенглера, Тойнби и других сторонников идеи циклических и замкнутых цивилизаций.

⁵ Винават в этом сам Шатов, а не Ф. М. Достоевский, прекрасно знавший указанную работу, о чем свидетельствует «Дневник писателя».

Нельзя не признать справедливыми слова Шатова о полунауке — этом биче нашего времени, возникшем как необходимое следствие капиталистической узкоспециализированной эксплуатации человека, но, к сожалению, не миновавшей нашей жизни. Начиная со школьного образования, упершегося, как баран в новые ворота, в естествознание, происходит одностороннее развитие человека. Воинствующий техницизм доводит в вузе эту односторонность до совершенства, в результате чего порождается многомиллионная армия специалистов, т. е. людей, весь багаж знаний которых ограничен маленькой ячейкой общественных связей и технического производства. Даже наиболее образованный в этой системе человек становится полудурком, и именно из-за специализации образования, свертывающей духовное богатство человека до прикладного элемента, функции внеличных отношений.

Те, кто поднимается до самых широких обобщений (сидя на своей кочке), обобщения выстраивают из имеющейся системы знаний, т. е. абсолютизируют односторонность и создают «системы», игнорирующие целостность личности. Гнусности сциентизма, т. е. науки, возведенной в абсолют, проявляются не только в способности ученых проэкспериментировать с жизнью на Земле посредством ядерного и ему подобного оружия. Сциентизм и общество рассматривает как некую абстрактную систему, следовательно, и с обществом готов провести эксперимент на экономическом, техническом или генетическом уровнях. Полудурок-обыватель лишь обратная сторона медали, на лицевой стороне которой торжествует заполошный сциентист. Они стоят друг друга, они принципиально равны друг другу, и именно потому, что их основа в полунауке, полуобразованности, внеэтичности и объединяющей тех и других выпестованной полудурости.

Подделка истины Шатовым не в частностях, а в общей трактовке развития народов, в абсолютизации национальных особенностей и национальной исключительности. При всем своеобразии истории каждого народа есть общая судьба у человечества и всеотзывчивость, о которой так страстно говорил Ф. М. Достоевский в пророческой речи о Пушкине⁶, есть и глубоко национальная черта рус-

⁶ «Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите» (26, 147).

ского народа, но и свойство каждой действительной нации, существующей на земле. Именно она и определяет уверенность в братстве и сотрудничестве всех народов, в их совместной и победоносной борьбе с темными силами. Иная трактовка проблемы, трактовка Шатова, ведет к крайнему шовинизму и расизму, проявлениями коих так несчастливо богата история нашего времени. Таким образом, Шатов, отважившись решать глубинную проблему жизни — смысл истории и исторического движения народов, в силу ущербности своего сознания, в силу непреодоленного ученичества у Ставрогина кардинальное основание бытия превращает в средство разрушения братства человеческого. Единственная реальная сила в борьбе с шигалевщиной у Шатова последовательно разрушается и переводится в систему уничтожения нравственных устоев человеческого сообщества.

Проведена проверка центральной части триады — смысла. Проверка показывает, как он, смысл, на котором соединяются два других элемента (слово и действие), может быть перевернут, подделан, если он изолирован от системы, если основание самого смысла лежит вне высшей идеи и вне принципа гармонии части и целого, если вести речь применительно к проблеме, вокруг которой строится шатовско-ставрогинская лжа.

Как можно уже было заметить, учитель Кириллова и Шатова совершил нехитрую, но имеющую дальний прицел операцию. Одному вдальбивалась идея исключительности личности и независимости ее от общества, народа, кого угодно, что и предопределило путь к своеволию, проделанный Кирилловым. Другому была предложена идея абсолютизации народного и национального, что привело Шатова к исторически ложному, а в перспективе зловещему разобщению народов во имя абсолютизации достоинств каждого из них. Легко понять, что Ставрогин замыслил при помощи Шатова и Кириллова разрушить то гармоническое единство личности и общества, которое в православии определяется понятием соборности и которое было принципиальной позицией Ф. М. Достоевского. Уместно заметить, что именно буржуазное общество, следовательно, надвигавшаяся на Россию во времена Ф. М. Достоевского буржуазная бездуховность, характерно такими своими органическими свойствами, как зоологический индивидуализм и, вместе, стадное мышление и образ действия. Говоря полуправду, половину правды Кириллову и Шатову, Ставрогин этой половинчатостью, односторон-

ностью и сеет ложь, злым деянием проросшую уже во времена Ф. М. Достоевского.

Теперь получается, что трое оппонентов шигалевщины, хватаясь за что-то важное, существенное, так и не смогли выявить и понять человеческий смысл и светлое начало тех средств борьбы с темной силой шигалевщины, которые пытались предложить человечеству. Проецируя сказанное на реалии XX в., можно видеть, как борьба за красоту как таковую превращается в эстетский элитаризм и одновременно низводится до эгалитаристского масскульта буржуазного и домашнего изготовления. Достоинство и неповторимость личности в тех же общественных условиях закономерно превращаются в зоологический индивидуализм общества вседозволенности и, естественно, влекут за собою создание одномерного человека и толпы одиноких, одинокой толпы как исторически объяснимого следствия индивидуализма. Наконец, национализм любого толка, проповедуя национальную исключительность, низводит народ до зверя, готового уничтожить все для утверждения своего господства в мире, а внутри этого «национального единства» формируется тип «господина», в реальности своей ничем не отличающегося от зверя в смысле отсутствия индивидуальности, стадности мышления, поведения и повиновения (абсолютного и беспрекословного вожаку (вожакам) стаи).

Утратив ориентир в жизни и мире, степаны трофимовичи, кирилловы и шатовы оказались на бездорожье, и именно к ним следует отнести слова эпиграфа к «Бесам»:

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

Кружатся эти оторванные от народа люди, блуждают в поисках верного пути, освещают себе путь гнилушками болотными — подобием света дневного, продуктами гниения и разложения. Что-то брезжит впереди химерической тенью, зыбким очертанием, и каждый пытается это «что-то» принять за цель, не понимая, что это «что-то» и есть само зло, околпачивающее их и поджидающее слепое бредущих во тьме гордыни, суеты, самолюбия и полужнания.

А что же сам Ставрогин, какую он преследует цель, каково его лицо, или маска лжеучителя и совратителя вовсе не маска, а самая суть этого «героя»? Так ли уж всеисполнен он, как считают и рассчитывают Петр Верховенский, шигалевцы, Кириллов и Шатов? И столь уж он «амбивалентен», как стало чуть ли не правилом определять его в современных исследованиях?

То, что гражданин кантона Ури вешается в конце книги, — деяние героя произведения Ф. М. Достоевского, но нельзя думать, что самоуничтожение есть ординарное окончание деяний на земле подобного типа, подобной мертвящей силы, так же как нельзя в образе Ставрогина находить всего лишь черты реальных прототипов. Слишком все серьезно и глубоко!

Смерть Ставрогина символична и заставляет вспомнить Иудино преступление и смерть предателя, тоже удавившегося. Сопоставление с Иудой в определенной (подчеркиваю — в определенной лишь) степени справедливо, если учесть, что, будучи избранным (как и Иуда), Ставрогин предает все — красоту и доброту, персонифицированные в реальных действующих лицах романа (особенно женский ряд образов, о чем можно было бы написать особое исследование, посвященное чистоте, доброте и всеотзывчивости); целостность личности, если вспомнить уродливо-бесчеловечное бытие и идеологию Кириллова; народ как основу и реальную силу человеческого сообщества, если возвратиться к рассуждениям Шатова. Но в силу уже упомянутого отличия целого от части Ставрогин предает еще и соборность, а вместе с нею и человечность и человечество — с его историей и целью исторического действия. Он — персонификация Предательства и именно в этом смысле Иуда — со всеми вытекающими следствиями нравственного, социального и, если угодно, эстетического порядка. Мотивированный содержанием и логикой повествования этот акт одновременно можно рассматривать и как символ всемирно-исторического действия, где реальность проверяется и подтверждает абсолютность и несовместимость добра и зла.

Многое открывается в Ставрогине в главе «У Тихона», по нелепой и трагической случайности не вошедшей при жизни Ф. М. Достоевского в опубликованный текст «Бесов» и до сих пор печатаемой в качестве приложения. А между тем только в ней на мгновение показалось

подлинное лицо совратителя и, скорее всего, именно поэтому Ф. М. Достоевский и считал главу важнейшей для понимания книги.

А открывается лицо потому, что Ставрогин встречается с Тихоном, старцем, образ которого в дальнейшем будет разработан в «Братьях Карамазовых» со всеми следствиями этического и других порядков. Встречается, зная себе цену, потому что сам напоминает, а потом просит Тихона прочесть отрывок об ангеле Лаодикийской церкви. Но, отождествляя себя с ангелом, он открывает лишь одну грань своего облика. Некоторые исследователи поддались искушению отождествить характеристику Ставрогина с оценкой ангела Лаодикийской церкви в Откровении Иоанна Богослова. Действительно, то, как оценивается ангел Лаодикийской церкви, уже приговор, но вот что важно отметить. В беседе с Тихоном *Ставрогин* вспоминает соответствующее место Апокалипсиса. В письме к Даше *от Ставрогина* идут реминисценции, сопоставляющие его с этим ангелом. Не ясно ли, что это не позиция Ф. М. Достоевского, а *самоопределение Ставрогина*? И не следует ли сделать вывод, что через сопоставление он в системе своего мышления и действия стремится заместить злом меньшим — большее, страхом — ужас?

Я упомянул слово «действие» совершенно сознательно, хотя в «Бесах» и в исследованиях, посвященных роману, все говорят о безволии Ставрогина и неспособности его к деянию. Но вспомним *действия* Ставрогина из его «исповеди», *разрушение* личности у Кириллова и Шатова, *издевательства* над тремя женщинами, в полном смысле слова *отдавшими* ему себя. Не много ли действия? И не показательно ли, что *все* его действия были устремлены ко злу? Наконец, в сфере духа, этой, по Гегелю, собственной сфере исторического общества романтического периода, не действует ли Ставрогин предельно активно, *разрушая* важнейшие постулаты духовности, что еще раз подтверждает утверждение о явной активной деятельности Ставрогина для утверждения зла в мире. Поэтому еще раз надо повторить: отождествление ангела Лаодикийской церкви с собой — лишь стремление Ставрогина под личиной спрятать лицо, в лучшем случае осветить какую-то, но и только, грань своей темной души.

Новую черту, новый абрис открывает «исповедь», но и она не окончательная правда, что ясно понял Тихон, когда заговорил об *исправлении стиля*, т. е. выявил ли-

тературщину, скрывающуюся под образом «исповеди горячего сердца». И готовность обнародовать «исповедь» тоже осознается не как необходимость раскаявшейся души — Тихон осмысляет ее как акт гордыни и своеволия. И прощение без смирения тоже понято Тихоном.

Личины Ставрогина, исходящего ложью, легко распознаются старцем. Он же предлагает путь восстановления доброго основания личности, и этот путь определен отказом от гордыни, осознанием равновеликости Ставрогина другим людям, т. е. признанием за другими той индивидуальной неповторимости, обладателем которой только себя полагал Николай Всеволодович. В сущности, предлагалось перевести самодостаточность личности в систему социальных связей и детерминированности, которая объективно раскрывает философскую иллюзорность самодостаточности и восстанавливает нравственно доброе в качестве *необходимости* межличностных отношений, но никоим образом не в качестве *волеизъявления* индивида. И если снять то обоснование нравственности, которое выдвинуто Тихоном, то речь шла о тех общечеловеческих ценностях, простых нормах нравственности, выработанных историей народной жизни, которые принципиально противостоят буржуазному индивидуализму со всеми следствиями этического, поведенческого, политического, наконец, порядка. Как это ни парадоксально, но в сути своей позиция Тихона и позиция Ставрогина оказались позициями народной нравственности (специфически оформленной) и буржуазного индивидуализма (специфически выраженного) — системами несовпадающими и несовместимыми. Романтический путь восстановления личности, предлагаемый Тихоном, оказался для Ставрогина невозможным. Его «воля к власти» была пропастью, отделяющей зоологический индивидуализм от нравственности народной.

Вот почему теперь становится понятным «учительство» Ставрогина в отношении Кириллова и Шатова. Поскольку прямое навязывание нравственной зоологии буржуазного пошиба народной нравственности невозможно, то возникает необходимость через этические поделки на манер двух «учеников» внедрить в народную жизнь своеволие, национализм, эстетическую дешевку. Чем и занимается Ставрогин, за личинами, лярвами кирилловщины и шатовщины укрывая собственную образину воинствующего индивидуалиста, который по бездуховности равен, а может быть, и пострашнее шигалевского «рая».

Предложенная характеристика «этики» Ставрогина, как можно заметить, принципиально определена сегодняшним днем и знанием истории эволюции буржуазной этики и нравственности буржуазного общества в XX в. Вопрос, следовательно, в том, насколько корректна наша реконструкция, наша «модернизация» обстоятельств жизни, действий и характеров действующих лиц романа Ф. М. Достоевского. При всем том, что наша реконструкция определялась знанием исторических следствий обстоятельств жизни третьей четверти XIX в., сами обстоятельства, как они представлены в «Бесах», чреватые следствиями, ставшими достоянием истории. Образ Ставрогина, конечно же, значительно богаче тех философско-этических коллизий, о которых здесь было сказано. Но ведь богатство-то определяется не большей этической или философской насыщенностью действий и речений гражданина кантона Ури, а *художественностью* произведения, богатством конкретного, что не отменяет необходимости этико-философских извлечений из наблюдений действительности и содержания художественного образа. И если использовать философский жаргон, то сказанное о Ставрогине было лишь экспликацией той нравственности, которая имплицитно содержалась в претенденте на должность Ивана-царевича.

ОТВЕТ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

А есть ли вообще в романе ответ на вызов шигалевщины? Как можно заметить из вышесказанного, ни одну из альтернатив шигалевскому «раю» нельзя идентифицировать с позицией самого Ф. М. Достоевского, ни в одной социальной группе нельзя найти силу, которая бы, *с точки зрения Ф. М. Достоевского*, противостояла мелкобуржуазному революционизму. Даже собственно народный протест нельзя рассматривать в системе романа в качестве исторически положительного действия, если мы вспомним всю сюжетную линию со шигулинскими работниками. Отсутствие положительной социальной силы в «Бесах» можно объяснить и тем, что сама концепция народа у Ф. М. Достоевского была абстрактной, не позволявшей автору соотнести народ как носителя национального своеобразия и высших этических ценностей одновременно с конкретно-исторической явленностью народа в соответствующих классах и социальных группах.

Однако сказанное не снимает, напротив, заостряет вопрос о том, с каких позиций идет разоблачение шигалевского парадиза и лжеальтернатив С. Т. Верховенского, Кириллова и Шатова. Критический реализм ведь никогда не был только критикой и высот художественности достигал потому, что беспощадный реализм основывался на положительном идеале (другое дело, насколько сам идеал был исторически оправдан, насколько возможна была его реализация в конкретно-историческом действии народа, социальных групп, лиц). Если бы этого идеала не было у Ф. М. Достоевского, вряд ли получилась бы великая книга, вряд ли бы сама критика оказалась столь мощной, а в отношении эволюции буржуазного общества и его «духовности» столь разоблачительной. И если в «Бесах» нет конкретных персонажей, которые бы противостояли злему умыслу Шигалева и его adeптов и оппонентов, то наш анализ идеологических альтернатив шигалевщине позволяет реконструировать те духовные основания, с которых Ф. М. Достоевский создавал свое произведение, во-первых, и, во-вторых, которые были ответом Ф. М. Достоевского на вызов шигалевщины.

Обратим внимание вот на что. Одномерной целостности шигалевского элизима «противостоят» столь же одномерные односторонности Степана Трофимовича, Кириллова и Шатова. Целостности противостоит расщепленность, и это уже заставляет признать логическую ошибку предложенной оппозиции. Принцип соответствия, симметрии просто требует целостности одного уровня содержания противопоставить целостность другого уровня и другого содержания, чтобы если не преодолеть, то уравновесить новую систему.

Материал романа дает возможность совершить это восстановление целостности. Триада (слово—мысль—действие), расщеплением которой занимался Ставрогин, вывернутостью которой наизнанку определяется смысл шигалевского проекта, эта триада теперь становится и нашим основанием для нахождения положительной позиции Ф. М. Достоевского. Давайте воссоединим красоту, личность и народ в их органическую целостность, и мы сразу обнаружим реальную силу (народ), ее составляющие (личности) и способ связи (красоту) части и целого, которые принципиально несовместимы с шигалевщиной и перед которыми сама шигалевщина становится бледной немочью и бесплотной фантазией дремлющего разума. Иными словами, восстановление *гармонического* еди-

нения *личности и народа (общества)* превращается в то положительное качество, где красота единится с нравственностью, и это калокагатическое единение становится преградой на пути к «раю» Шигалева и средством борьбы с теми, кто в этот «рай» тащил человечество. Мы вдруг обнаруживаем, что эта положительная концепция мира, общества, личности была исходной для Ф. М. Достоевского, создававшего столь мрачное произведение, но только она и позволила ему показать все превращения мрака, высветить бездну и дать ей нравственный приговор. Вполне отчетливо понимая, что основание этого калокагатического единения у Ф. М. Достоевского было в христианском социализме, т. е. в романтической концепции исторического процесса, не будем забывать и о том, что реальный социализм ведь принципиально исходит из идеи гармонии личности и общества как естественной формы социальных связей и отношений людей в коммунистической формации. Здесь высвечивается та связь современности и прошлого, нашей духовности и классического наследия, которая все расставляет по своим местам и делает роман Ф. М. Достоевского *нашим* оружием в борьбе за человеческий смысл истории, против буржуазной бездуховности, какими бы личинами она ни прикрывалась.

ТРИ ТИПА РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭЛЕГИИ (индивидуальный стиль в жанровом стиле)

М. Л. Гаспаров

Когда Кюхельбекер в известной полемической статье 1824 г. выступил против всеобщей моды на элегии в русской поэзии, он упрекал этот жанр прежде всего в однообразии. «Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, — утверждал он, — знаешь все» («О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие») ¹.

Это было, конечно, преувеличение. Самое большее, что можно было сказать, это — прочитав одну элегию Жуковского, читатель мог уже представлять себе все элегии Жуковского и т. д. Но спутать элегию одного поэта с элегией другого поэта можно было разве что у мелких эпигонов. Ведущие поэты — и прежде всего как раз трое поименованных Кюхельбекером — отличались в своем элегическом стиле друг от друга самым резким образом. Индивидуальный стиль не растворялся в жанровом стиле. А возможность для этого давала неоднородность жанровых истоков элегии. В этом модном жанре романтизма стекались и переосмыслились под общим знаком «новейшего уныния» традиции самых несхожих жанров предшествующего периода. И традиции, которые были близки Жуковскому, Пушкину и Баратынскому, оказывались здесь разными.

Кюхельбекер писал не теоретический трактат, а полемическую статью. Элегия была для него лишь знаком всей романтической поэтики в целом; однообразие элегии — примером узости круга романтических тем. Именно о тематике пишет он в следующих за цитированными строках: «Чувство уныния поглотило все прочие. Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жужим и пережевываем эту тоску... Картины везде одни и те же: луна, которая, разумеется, уныла и бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце... Не

¹ Цит. по: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л.: Наука, 1979. С. 456.

те же ли повторения наши: младости и радости, уныния и сладострастия...» Речь идет о темах, а не о приемах, об однородности образно-эмоционального содержания, а не о средствах его развертывания и разработки в элегическом или ином жанре. Темы при чтении замечаются легче, композиционные приемы труднее, поэтому строение русской элегии до сих пор изучено хуже, чем ее содержание.

Между тем вполне ясно: чем однообразнее традиционное содержание жанра, тем больше заботы должен был приложить элегический поэт, чтобы стройно развернуть и подробно разработать избранную стандартную тему — «уныние», «уединение», «разочарование» и т. п. Это — та же забота «по-своему сказать общее» (горацевская формулировка, несказанно популярная в эпоху классицизма), которая лежала в основе всякой риторики: краткую мысль развить в пространную речь. Мысли и чувства, развиваемые в романтической поэзии, были новыми по сравнению с поэзией классицизма, но способы их трактовки — вариации, детализации, оттенки — в принципе мало отличались от правил традиционной (лomonосовской, например) риторики. Насколько сознательным было оперирование такими приемами, сказать, конечно, трудно; кодифицированного фонда их не существовало для романтиков, но к своему личному творческому опыту романтический поэт с классической выучкой мог относиться сознательнее и деловитее, чем постромантический поэт с романтической выучкой. Романтизм был последней эпохой в истории европейской культуры, для которой риторика была осознанной системой приемов; после него риторика, так сказать, уходит из литературного сознания в подсознание. Для романтизма слово «риторика» уже сделалось бранным словом, но еще осталось неизбежным делом. Предлагаемая заметка касается лишь малого аспекта большой темы: «риторика романтизма».

Материалом для обследования послужили те стихотворения, которые Пушкин объединил в разделе «Элегии» своего сборника 1826 г., Баратынский — в трех книгах «Элегий» сборника 1827 г., Жуковский — в рубрике «Элегии» рукописного «общего оглавления» к своему собранию сочинений 1849 г. Это существенно, потому что границы элегического жанра в русском романтизме были сильно размыты и отбирать материалы по одной лишь интуиции было бы рискованно. Но так как композиционно сопоставимы могут быть лишь произведения более или

менее сходного объема, то из сборников Пушкина и Баратынского были отстранены пять стихотворений длиной менее 10 стихов, одно стихотворение «сверхдлинного» объема — 185 стихов («Андрей Шенье») и «Эпилог» Баратынского к его трем книгам «Элегий». В результате предметом рассмотрения остаются 15 стихотворений Пушкина, 23 стихотворения Баратынского и 7 стихотворений Жуковского.

Начнем с Баратынского.

Из его 23 стихотворений не менее 9 (т. е. свыше трети) построены по одной и той же композиционной схеме, заметной даже при беглом чтении. Эта схема — трехчастная: экспозиция, рисующая исходную ситуацию; ложный ход, намечающий возможное разрешение ситуации; отказ от ложного хода и предпочтение другого хода, истинного. В одних элегиях эта схема более обнажена, в других более затуманена, но устойчивость ее не вызывает сомнений.

В наиболее обнаженном виде демонстрируется эта схема в стихотворении «Истина». Здесь три ее части разнесены по трем репликам прямой речи.

Экспозиция (раздумья героя): 4+1 строфа. «О счастье с младенчества тоскуя, Все счастьем беден я, Или вовек его не обрету я В пустыне бытия? // Младые сны от сердца отлетели, Не узнаю я свет; Надежд своих лишен я прежней цели, А новой цели нет. // Безумен ты и все твои желанья, Мне первый опыт рек; И лучшие мечты моей созданья Отвергнул я навек. // Но для чего души разуверенье Свершилось не вполне? Зачем же в ней слепое сожаленье Живет о старине?» Исходная ситуация кратко и четко сформулирована в первых же двух строках; дальнейший текст лишь повторяет ее трижды в иных выражениях. Начало и конец экспозиции выделены риторическими вопросами. Временной план — настоящее время (глагольные презенс и перфект). Примечательно, что эти четыре строфы не обнесены кавычками и при первом чтении воспринимаются как непосредственное выражение переживаемых чувств — «настоящее в настоящем». Что на самом деле они являются прямой речью, произнесенной или продуманной в прошлом — «настоящим в прошлом», — становится ясно лишь из следующей, 5-й строфы, служащей переходом ко второй части: «Так некогда обдумывал с роптаньем Я дольний жребий свой. Вдруг Истину (то не было мечтаньем) Узрел перед собой».

Ложный ход (речь Истины): 3 строфы. «Светильник мой укажет путь ко счастью! (Вещала) Захочу И страстного отрадному бесстрастью Тебя я научу. // Пускай со мной ты сердца жар погубишь, Пускай, узнав людей, Ты, может быть, испуганный разлюбишь И близких и друзей. // Я бытия все прелести разрушу, Но ум наставлю твой; Я оболую суровым хладом душу, Но дам душе покой». Основная мысль — «Страстного отрадному бесстрастью Тебя я научу» — и здесь сформулирована в самом начале, а затем лишь варьируется: сперва с точки зрения одного участника ситуации (подлежащее «ты»), потом другого (подлежащее «я»). Временной план — будущее время.

Отказ и истинный ход (речь героя): 5 строф. «Я трепетал, словам ее внимая, И горестно в ответ Промолвил ей: о гостя роковая! Печален твой привет. // Светильник твой — светильник погребальный Всех радостей земных! Твой мир, увя! могилы мир печальный И страшен для живых. // Нет, я не твой! в твоей науке строгой Я счастья не найду; Покинь меня: кой-как моей дорогой Один я побреду. // Прости! иль нет: когда мое светило Во звездной вышине Начнет бледнеть, и все, что сердцу мило, Забыть придется мне, // Явись тогда! раскрой тогда мне очи, Мой разум просвети: Чтоб, жизнь презрев, я мог в обитель ночи Безропотно сойти». Отказ занимает полторы строфы; формулировка истинного выхода из ситуации («Покинь меня: кой-как моей дорогой Один я побреду») — половину строфы; и, наконец, последние две строфы дают как бы синтез после тезиса и антитезиса: всему свое время, сейчас предложенный Истиною выход ложен, а альтернативный предпочтителен, но в свой срок станет неложным и он. Временной план — сперва настоящее время (с подлежащим «ты»), потом будущее время (с подлежащим «я») и, наконец, объединяющий то и другое императив (опять с подлежащим «ты»).

Почти тождественно с «Истиной» — как по идее, так и по построению — другое, не менее знаменитое стихотворение Баратынского: «Череп». Экспозиция: «Усопший брат!.. Я в руки брал твой череп желтый, пыльный!..» Ложный ход: «Когда б... глава твоя... все истины, известные гробам, произнесла своим бесстрастным глазом!..» Отказ и истинный ход: «Что говорю? Стократно благ закон, молчаньем ей уста запечатлевший... Живи живой, спокойно тлей мертвец!.. Нам надобны и страсти

и мечты, в них бытия условие и пища...» Синтез: «Пусть радости живущим жизнь дарит, а смерть сама их умереть научит». Прямой речи в кавычках здесь нет, но все стихотворение построено на интонации монолога, а ложный ход представлен как произнесенный контр-монолог черепа. Из-за сжатости стихотворения в нем сгущаются восклицательные фразы, теряя свою членищую функцию. Временной план в первой половине стихотворения — прошлое (и в него вписано «будущее в прошлом»: «когда б... глава твоя... все истины... произнесла!»); во второй половине стихотворения — будущее (и в нем — императив «уверься...» и оптатив «пусть радости живущим жизнь дарит»).

Эпический элемент композиции — временная последовательность событий, на которой была построена «Истина», — в «Черепе» ступшеван. Однако он остается на виду в трех других элегиях той же структуры: в «Унынии» (с его пессимистическим выводом) и «Бдении» и «Утешении» (с их оптимистическими, как в «Истине» и «Черепе», выводами). В «Унынии» ложный ход дан в сентенции «Рассеивает грусть пиров веселый шум» и в повествовании «Вчера, за чашей круговую, Средь братьев полковых, в ней утопив свой ум, хотел воскреснуть я душою»; отказ: «Но что же?.. я безрадостно с друзьями радость пел: восторги их мне чужды были»; истинный ход — в сентенции «Одну печаль свою, уныние одно унылый чувствовать способен». Экспозиция здесь отчасти заменена вступительной сентенцией, отчасти передвинута на место после ложного хода («Шатры над озером дремали» и т. д.). В «Бдении» порядок частей сохранен: экспозиция — «Один, и пасмурный душою, я пред окном сидел... О дальнем детстве пробудилась тоска в душе моей»; ложный ход — в прямой речи: «Увижу ль вас, поля родные?.. Умру в чужой стране!..» (дальнейшее упоминание «ветреной Лилы» с несомненностью указывает на «Падение листьев» Мильвуа как на прототип этой элегии); истинный ход с его контрастной эмоцией сжат до намека: «Очнулся я; румян и светел уж новый день сиял, и громкой песнью ранний петел мне утро возвещал» (на этом кончается стихотворение). В «Утешении» (из Лафара) аналогичным образом экспозиция служит кратким вступлением к прямой речи: «Уединенный, я недавно о наслаждениях прежних дней жалел и плакал своеправно...»; ложный ход дан в прямой речи героя: «Все обмануло, думал я... Живых восторгов легкий

рой я заменяю холодной думой...»; истинный ход — в ответной прямой речи Купидона: «Забудь печальные мечты: я вечно юн и я с тобою! Воскреснуть сердцем можешь ты; не веришь мне? взгляни на Хлою!»

Более пространны, более сложно построены, но соблюдают ту же композиционную схему две элегии — «Финляндия» и «Буря». Обе они обычно ощущаются как особенно характерные для «финляндской романтики» Баратынского. Осложнение их структуры происходит за счет разрастания экспозиции. В «Финляндии» дальний подход к главному столкновению мыслей совершается так: в зачине — обращение («В свои расселины вы приняли певца, граниты финские...»; подлежащее — сперва «вы», потом «он» — «я»); затем — описание природы (в настоящем времени: «Как все вокруг меня пленяет чудно взор!..» и т. д.); затем — размышление об истории (сперва 4 строки о прошлом: «Так вот отечество Одиновых детей, грозы народов отдаленных!..»; потом 7 строк о настоящем: «Умолк призывный щит, не слышен Скальда глас... И все вокруг меня в глубокой тишине!»; потом 13 строк об их контрасте: «Куда вы скрылися, полночные герои?.. И ваши имена не пощадило время!»). Это подводит, наконец, к центральной части — ложному ходу мысли: «Что ж наши подвиги, что слава наших дней?.. О, все своей чредой исчезнет в бездне лет! Для всех один закон, закон уничтоженья...» А за ним, после «отказа» в обычной форме риторического вопроса: «Но я... вострепещу ль перед судьбою?» — истинный ход мысли, завершающий стихотворение: «Не вечный для времен, я вечен для себя... Мгновенье мне принадлежит, как я принадлежу мгновенью!» Все стихотворение выдержано в настоящем времени (презент и перфект с единичными отклонениями в будущее) и насыщено восклицательными интонациями. В «Буре» экспозиция тоже занимает половину всего стихотворения, но построена она иначе, и переход от нее к главной части не плавно, а отрывист. Она начинается короткой формулировкой темы («Завыла буря; хлябь морская клокочет и ревет...»), затем развертывает ее («Чья неприязненная сила... сгустила в тучи облака?.. Кто... на землю гонит море? Не тот ли злобный дух, гесны властелин?.. Он ... двигает ревущими водами...»). Кажется, что эта космическая тема и есть основная в стихотворении, но неожиданный переход показывает, что это не так. Ложный ход мысли: «Иль вечным будет заточенье? Когда волнам твоим я вверюсь,

океан?» — относится не к космической, а к личной теме. За ложным ходом следуют, как обычно, отказ и истинный ход («Но знай: красой далеких стран не очаровано мое воображенье...»): герой выбирает не бежать, а остаться и погибнуть в краю бурь — «Так ныне, океан, я жажду бурь твоих!..» и т. д.; таким образом в самом конце стихотворения космическая тема экспозиции и личная тема главной части сводятся воедино.

Наоборот, более кратко и неполностью реализуют схему, но все же позволяют ее ощутить два других стихотворения: «Ропот» и «Разуверение». Сокращение, как и расширение, совершается прежде всего за счет экспозиции. «Ропот» начинается словами: «Он близок, близок день свиданья, тебя, мой друг, увижу я!» По содержанию это экспозиция, по радостной интонации — ложный ход (в данном случае — не мысли, а чувства), эти два члена оказываются здесь совмещенными. Остальные 12 строк стихотворения представляют собой отказ (как обычно, через риторический вопрос: «Скажи: восторгом ожидания что ж не трепещет грудь моя?») и истинный ход: «И я напрасно упованье в больной душе моей бужу... Все мнится, счастлив я ошибкой и не к лицу веселье мне». «Разуверение» делает еще один шаг в сторону упрощения: экспозиция и ложный ход (опять-таки не мысли, а чувства) здесь совмещены с отказом, или, точнее, вмещены в отказ, — именно отказом являются начальные слова: «Не искушай меня без нужды возвратом нежности твоей», а далее следует истинный ход, характеристика действительного состояния души. Здесь мы уже стоим на грани нашей схемы, на грани элегии и романса; характерно, что здесь единственный раз в нашем материале схема удваивается, за истинным ходом вновь следует совмещение экспозиции, ложного хода и отказа («Слепой тоски моей не множь...») и вновь истинный ход («Я сплю, мне сладко усыпление...»).

К девяти рассмотренным элегиям Баратынского можно присоединить десятую — «Две доли»: она также посвящена теме выбора и также содержит все элементы знакомой нам трехчленной схемы, но в ином расположении. «Две доли» начинаются экспозицией, представляющей собой как бы резюме всего произведения: «Дало две доли провидение на выбор мудрости людской: или надежду и волнение, иль безнадежность и покой». Все дальнейшее является лишь развертыванием этой сентенции, но при этом сперва предлагается истинный ход, описа-

ние правильного выбора (юношам — верить «надеждам обольщающим», опытным — гнать прочь «их рой прельстительный», по две строфы на каждый путь) и лишь потом — ложный ход, описание неправильного выбора (когда опытные предпочитают обманчивость желаний).

Таким образом, 9 или 10 из 23 элегий Баратынского оказываются построенными по единой композиционной схеме, иногда более, иногда менее развернутой: экспозиция — ложный ход — отказ и истинный ход, иногда с синтезом в конце. Условно этот структурный тип можно назвать «расчленяющей», «аналитической» элегией. Другие средства подачи материала в рамках этого типа тоже используются, но лишь вспомогательно: таковы были переключения подлежащих из «я» в «ты» или «он», таковы были переключения сказуемых из настоящего времени в прошлое или будущее. И то и другое у Баратынского обычно заглушено однообразием учащенных риторических вопросов и восклицаний; в «Финляндии», например, восклицанием или вопросом заканчиваются 24 из 28 предложений. Поздний Баратынский будет в своих интонациях гораздо сдержаннее.

Два стихотворения в сборнике Баратынского имеют вид прямых упражнений в технике риторических вопросов, восклицаний и обращений. Это «Водопад» и «Рим». «Водопад» начинается восклицательным обращением: «Шуми, шуми с крутой вершины, не умолкай, поток седой! Соединяй протяжный вой с протяжным отзывом долины»; затем более спокойная строфа с точкой в конце описывает этот «отзыв долины». Затем вновь вопросительное обращение: «Зачем с безумным ожиданьем к тебе прислушиваюсь я?..» и т. д. И вновь более спокойная строфа, как бы отвечающая на этот вопрос: «И, мнится, сердцем разумею речь безглагольную твою». Это могло бы быть зачином большого стихотворения, которое разворачивалось бы: «Я слышу в этом шуме то-то и то-то»; но продолжения не следует, стихотворение обрывается, и обрыв маскируется кольцевым повторением начальной строфы «Шуми, шуми...». Еще более упрощенно построен «Рим». В основе его 4 четверостишия — развитие мысли: «Рим был; Рим стал ничто; Рим стоит, как саркофаг былого; это образ судьбы всех держав и укор его сынам». Но все звенья этой мысли превращены в риторические вопросы (из 10 предложений этой элегии — 9 вопросительных): «Ты был ли, гордый Рим?.. За что утратил ты величье прежних дней?.. Ты ль... стоишь... как пышный

саркофаг погибших поколений?.. Судьбы ли всех держав ты грозный возвеститель? Или, как призрак-обвинитель, печальный предстоишь очам твоих сынов?» Будучи выражены таким образом и перемежены вспомогательными фразами в такой же вопросительной форме, эти звенья мысли теряют почти всякую логическую связь и сливаются в патетическое единоеобразие.

Заметим, что «книга I» элегий Баратынского, открывающая его сборник, почти целиком состоит из элегий вышеописанных основного и вспомогательного типов. Ее содержание: «Финляндия», «Водопад», «Истина», «Череп», «Рим», «Родина», «Две доли», «Буря»; из этого ряда только «Родина» отклоняется от намеченных схем. Видимо, Баратынский сам ощущал этот тип элегий наиболее характерным для себя.

Остальные элегии сборника Баратынского построены более разнообразно. Простейший способ их композиции — формулировка темы в первых же строках и затем последовательное описание отдельных ее аспектов. (В «расчленяющей» элегии, где истинному решению темы непременно должно было предшествовать ложное, подобная прямолинейность была невозможна.) Таковы элегии «Родина» («Я возвращуся к вам, поля моих отцов...» — и далее: «я обрету покой — и труд — и наставника — и награду в жизни — и награду в смерти»), «Элизийские поля» («И низойдет к берегам Аида певец веселья и красы» — «но он и там останется верен веселью и красе — и песням — и посясторонним друзьям — и смерть будет им радостным свиданьем»), «Оправдание» («Решительно печальных строк моих не хочешь ты ответом удостоить, не тронулась ты...» — я впрямь виновен, но, любя других, я думал о тебе: «я только был шалун, а не изменник»; стало быть, ты не менее виновна, чем я), «Коншину» («Пора покинуть, милый друг, знамена ветреной Киприды...» и т. д. с кульминацией в «будущем из настоящего» времени: «нельзя ль найти любви надежной...»), «Л. Пушкину» («Поверь, мой милый! твой поэт тебе соперник не опасный...» и т. д. с кульминацией в совмещении «ты» и «я»: «моим стихом Харита молодая, быть может, выразит любовь свою к тебе!»), «Отъезд» («Прощая, отчизна непогоды...» с последовательностью времен: прошедшее, будущее, прошедшее в будущем), «В альбом» (с последовательностью подлежащих: «ты», «я», «ты обо мне»), «Падение листьев» (из Мильвуа, монолог в повествовательной рамке), «Делии» (серия об-

ращений, напоминающая «Водопад» и «Рим»), «Догадка» («Любви приметы я не забыл...» — я их знаю — я их вижу) и «Лета» (из Мильвуа: «Душ холодных упование...» с концовкой «И вовек утех забвеньем мук забвенья не куплю»). К некоторым из примененных здесь приемов мы еще вернемся.

Если от элегий Баратынского перейти к элегиям Пушкина, то прежде всего бросается в глаза: самый частый у Баратынского «расчленяющий» тип элегии у Пушкина отсутствует начисто. Ни трехчленных схем: экспозиция — ложный ход — истинный ход, ни вспомогательных к ним упражнений в одних сплошных вопросах и восклицаниях у Пушкина нет. Вместо этого у Пушкина на первый план выдвигается то, что для Баратынского было второстепенным: тема, сформулированная в начале стихотворения и затем варьируемая с переменных точек зрения, прежде всего через смену подлежащих «я—ты» и смену временных планов «настоящее—прошедшее—будущее» (причем особенно важную роль часто играют перфект, занимающий место на стыке планов прошлого и настоящего, и императив — на стыке настоящего и будущего). Только из сопоставления с Пушкиным становится заметно, как мало у Баратынского элегий-воспоминаний: его элегии о двух путях выбора обращены не в свое прошлое, а в общее будущее². Воспоминание — это классический случай совмещения временных планов («прошедшее в настоящем»), а часто и подлежащих («ты во мне»); именно здесь Пушкин оказывается самым совершенным мастером. Один план сквозит у него через другой; говоря о намеченном, он успевает еще больше сказать необещанного. Это то умение, «уклоняясь, сделать», которым славился в свое время Гораций. Элегию Баратынского мы называли «расчленяющей» — элегию Пушкина можно назвать «совмещающей» (или, если угодно, «гармонизирующей»).

Рассмотрим одну из самых характерных элегий Пушкина — «Погасло дневное светило». Стихотворение разделено на две части серединным повтором строк «Шуми,

² Это одна из черт «рассудочности» Баратынского, претивнейшей тем читателям, которые требовали от поэзии субъективности. «У него не было дара, столь необходимого в романтической лирике и которым в такой высокой степени обладал Пушкин, — творчески „раздувать“ свои личные переживания и из немногочисленных делать многое» (*Мирский Д. Баратынский // Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1936. Т. 1. С. XVI*).

шуми, послушное ветрило, волпуйся подо мной, угрюмый океан» (этот повтор почти точно приходится на место золотого сечения). Первая часть начинается настоящим временем почти на грани будущего, речь идет о «стремлении» — «Я вижу берег отдаленный, земли полуденной волшебные края: с волненьем и тоской туда стремлюся я, воспоминаю уноенный». Слово «воспоминание» вводит второй временной план — «прошедшее в настоящем»; здесь, в начале, прошедшее сквозит еще слабо и смутно: «Я вспомнил прежних лет безумную любовь, и все, чем я страдал, и все, что сердцу мило, желаний и надежд томительный обман...» Здесь первый круг развития темы обрывается: «Шуми, шуми, послушное ветрило, волпуйся подо мной, угрюмый океан!» Этот императив дает инерцию началу второго круга: «Лети, корабль, песи меня к пределам дальним по грозной прихоти обманчивых морей, но только не к брегам печальным туманной родины моей...» — здесь опять перед нами настоящее время на грани будущего, но напряжение усилено: будущее уже не только в теме («стремлюся»), но и в грамматической форме («лети»). В это будущее время опять вписывается прошедшее, но опять с усилением напряжения: не через сочинительную связь «я вспомнил...», а через подчинительную: «...страны, где пламенных страстей впервые чувства разгорались, где музы нежные мне тайно улыбались, где рано в бурях отцвела моя потерянная младость, где легкокрылая мне изменила радость и сердце хладное страданью предала». Конец фразы — конец временного плана; совершается маленький, но ощутимый сдвиг: вместо императива, настоящего времени на грани будущего, — перфект, настоящее время на грани прошлого. На этом фоне опять проходит тот же ряд воспоминаний, «прошедшее в настоящем»; но так как настоящее здесь взято как бы в наибольшем приближении к прошлому, то дистанция сокращается и предметы воспоминания выступают крупнее и конкретнее: «Искатель новых впечатлений, я вас бежал, отчески края, я вас бежал, питомцы наслаждений, минутной младости минутные друзья; и вы, наперсницы порочных заблуждений, которым без любви я жертвовал собой, покоем, славою, свободой и душой, и вы забыты мной, изменницы молодые, подруги тайные моей весны златая, и вы забыты мной...» И здесь, на исходе стихотворения, грамматическое сближение настоящего и прошедшего времени подкрепляется тематическим: впервые прямо говорится о том, какой след оста-

вило это прошлое в этом настоящем: «Но прежних сердца ран, глубоких ран любви, ничто не излечило...» Два временных плана, контрастно сквозивших друг сквозь друга, наконец-то сходятся: стихотворению конец — «Шуми, шуми, послушное ветрило, волнуйся подо мной, угрюмый океан!» Таким образом, элегия оказывается построенной на том, что перед читателем трижды проходят одни и те же воспоминания — сперва как «прошедшее в настоящем», потом как «прошедшее в настоящем на грани будущего», потом как «прошедшее в настоящем на грани прошлого». И этих малых сдвигов ракурса достаточно, чтобы избежать монотонности и получить, так сказать, стереоскопическое ощущение элегической темы. Такова поэтика «совмещающей» элегии.

Здесь, в «Погасло дневное светило...», контрастирующие временные планы разделены одним шагом: прошлое выступает на фоне настоящего. Этот контраст можно усилить, сделав еще один шаг: чтобы прошлое выступало на фоне будущего. Так построена элегия «Умолкну скоро я...». Она вся состоит из двух развернутых периодов на «если» и «когда»: «если... мне песни отвечали ... если юноши... дивились... любви моей ... если ты сама... печальные стихи твердила... если я любим — ... позволь одушевить прощальный лиры звук заветным именем любовницы прекрасной»; «когда меня навек обымет смертный сон,— над урною моей промолви с умилением: Он мною был любим; он мне был одолжен и песен и любви последним вдохновеньем». Главное предложение в обоих периодах выражено императивом; в первом он соответствует настоящему на грани будущего, во втором — чистому будущему. Придаточное предложение в первом периоде вписывает в эту рамку картину прошлого; во втором периоде — поначалу кажется, что картину будущего («промолви...»), но затем оказывается, что настоящая картина и здесь все-таки картина прошлого («он мною был любим...»). Таким образом, реальная последовательность временных планов в описываемых событиях такая: прошлое (я был любим, и любовь вдохновляла мои песни), настоящее (я любим), ближнее будущее (позволь же спеть о тебе последнюю песню), «среднее» будущее (после этого я умру), дальнее будущее (и ты промолви над моей могилой о своей любви). В последовательности же стихотворения она такова: «среднее» будущее («умолкну»), прошлое («отвечали» и т. д.), настоящее («я любим»), ближнее будущее («позволь одушевить»), «среднее» буду-

щее («обымет смертный сон»), дальнейшее будущее («проломви»), прошлое («был любим» и т. д.). Прошлое и будущее как бы перекликаются через голову едва упомянутого настоящего. Прихотливость чередования времен здесь сравнима с самой сложной игрой опережений и возвратов действия в сюжете «Выстрела» или «Метели». В элегии Баратынского это невообразимо.

Если прошлое, вставленное в рамку настоящего или будущего, есть воспоминание, то будущее, вставленное в рамку настоящего или прошлого, есть ожидание. У Баратынского в «Падении листьев» ожидание будущего вставлено даже в двойную рамку: грозное пророчество «Последний лист падет со древа, твой час последний прозвучит» вставлено в монолог молодого певца («... твой страшный голос помню я»), а этот монолог — в рассказ о его судьбе («...прощался так молодой певец...»). У Пушкина несомненной вариацией той же темы Мильвуа является стихотворение «Гроб юноши» (заканчивающееся теми же образами гробницы и девы; дальнейший отголосок этой темы — гробница Ленского в конце VI главы «Евгения Онегина»). Но у Пушкина усложнена не только рамка, а и вставка. В общую рамку настоящего времени («Кругом него глубокий сон...» — «Ничто его не вызывает из мирной сени гробовой») вставлена внутренняя рамка прошедшего времени («Давно ли старцы... полупечально улыбались и говорили меж собой»), а в нее — реплика, в которой сменяются прошедшее время (воспоминание), будущее (ожидание-пророчество) и соединяющий их императив: «И мы любили хороводы, блистали так же в нас умы: но погоди, приспеют годы, и будешь то, что ныне мы; как нам, о мира гость игривый, тебе постынет белый свет; теперь играй...— Но старцы живы, а он увял во цвете лет» и т. д. Таким образом, сквозь самый краткий просвет в основном временном плане стихотворения читателю успевают блеснуть и прошлое и будущее. Другой, более простой пушкинский пример подачи «будущего в настоящем» — в элегии «Я пережил свои желанья...» с ее кульминацией «Живу печальный, одинокий, и жду: придет ли мой конец?». Слова «и жду» здесь легко могли бы быть опущены, и восклицание о конце подано как непосредственный, в ходе речи возникающий крик души; но Пушкин нарочно от этого уклоняется, чтобы трезво соблюсти отстраняющую дистанцию между собой-рассказчиком и собой-героем.

Наиболее сложное сочетание временных планов у

Пушкина — в элегии «Желание славы». Здесь четыре повествовательных звена: нечетные — двухплановы, четные — трехплановы. Первый период: «Когда, любовью и негой упоенный, безмолвно пред тобой коленопреклоненный, я на тебя глядел и думал: ты моя, — ты знаешь, милая, желал ли славы я» — перед нами «прошрое в настоящем»: «глядел... думал... желал...» на фоне «ты знаешь». Продолжение этого периода (после точки с запятой) точно таково же: «Ты знаешь: удален от ветреного света, скучая суетным призванием поэта, устав от долгих бурь, я вовсе не внимал жужжанью дальнему упреков и похвал». Второй период сложнее: «Могли ль меня молвы тревожить приговоры, когда, склонив ко мне томительные взоры, и руку на главу мне тихо паложив, шептала ты: скажи, ты любишь, ты счастлив? другую, как меня, скажи, любить не будешь? ты никогда, мой друг, меня не позабудешь?» Здесь перед нами три временных плана — «будущее в прошедшем»: ожидание «любить не будешь?... меня не позабудешь?...» вставлено в картину прошедшего времени «... шептала», а она — в конструкцию тоже прошедшего времени «могла ль..?». Третий период — опять проще: «А я стесненное молчание хранил, я наслаждением весь полон был, я мнил, что нет грядущего, что грозный день разлуки не придет никогда...» Здесь, как и в первом звене, два временных плана, но они раздвинуты на шаг дальше друг от друга — это «будущее в прошлом»: «не придет никогда...» на фоне «я мнил...». Затем — перелом, одноплановые фразы, отмеченные ритмическим анжамбманом и риторическими вопросами и восклицаниями: «... И что же? Слезы, муки, измены, клевета, все на главу мою обрушилося вдруг... Что я, где я? Стою, как путник молнией постигнутый в пустыне, и все передо мной затмилося!» И, наконец, после перелома — четвертый период: «И ныне я новым для меня желанием томим: желаю славы я, чтоб именем моим твой слух был поражен всечасно; чтоб ты мною окружена была; чтоб громкою молвою все, все вокруг тебя звучало обо мне; чтоб, гласу верному внимая в тишине, ты помнила мои последние моленья в саду, во тьме почной, в минуту разлученья». Это — кульминация: здесь сохраняется напряженный анжамбманый ритм, здесь вводится резкая метопимическая гипербола «чтоб ты мною окружена была» (расшифровываемая в следующих словах) и, что важнее для нас, здесь опять являются одновременно три временных плана, но уже в новом соотношении — «про-

шедшее в будущем в настоящем»: воспоминание «чтоб... помнила мой последние моления» вставлено в пожелание-ожидание «чтоб... твой слух был поражен...» и т. д., а оно — в настоящее время «желаю славы я». Эти сложные периодические построения не случайны, форма периода была разработана риторикой именно для того, чтобы вместить в одну синтаксическую конструкцию все обстоятельные планы, чтобы они окружали главный план действия и просвечивали через него. У Пушкина мы их уже видели в элегии «Умолкну скоро я...»; у Баратынского же в его «расчлняющих» элегиях их не было и не могло быть, а вместо этого выступали дробные вереницы риторических вопросов и восклицаний.

В «Желании славы» временная структура усложнена; в «Войне» и «Выздоровлении» она упрощена, однако остается основой развития темы. Здесь нет наложения временных планов, а есть их соположение. «Война» начинается словами: «Война!.. Подъяты, наконец, шумят знамена бранной чести! Увижу кровь, увижу праздник мест...» и т. д.; следует, все в том же будущем времени, описание сперва высокого величия войны («и в роковом огне сражений...»), потом простого ее быта («вечерний барабан...»), затем, через риторический вопрос, мысль о собственной судьбе («... кончину ль темную сулил мне жребий боев, и все умрет со мной: надежды юных дней, священный сердца жар... и ты, и ты, любовь?»); перечень всего, с чем простится герой, незаметно переводит стихотворение из плана будущего в план прошлого, а это прошлое («воспоминание...») предстает как главное содержание настоящего («Ужель... ничто не заглушит моих привычных дум? Я таю, жертва злой отравы: покой бежит меня; нет власти над собой, и тягостная лень душою овладела...»); и после этой плавной смены будущего, прошлого и настоящего заново осмысленными повторяются интонации зачина («Что ж медлит ужас боевой? Что ж битва первая еще не закипела?»). «Выздоровление» построено еще проще: первая часть стихотворения рисует прошлое («Ты ль, дева нежная, стояла надо мной в одежде воина, с неловкостью приятной?..»), вторая — будущее («Явись, волшебница! Пускай увижу вновь под грозным кивером твои небесны очи...»), обе ornamentированы риторическими вопросами и восклицаниями; стык сглажен беглой формой настоящего времени, оживляющего прошлое («чувствую...»).

Таким образом, 7 из 15 элегий Пушкина построены

на смене и совмещении временных планов. Этого мало: еще 5 элегий построены на смене и совмещении подлежащих «я» и «ты», реже «он». Это другое средство такого же варьирующего повторения объявленной в начале элегической темы.

В наиболее чистом виде этот принцип построения представлен в «Увы, зачем она блистает...». В начале стихотворения его смысловое подлежащее — «она» («Она приметно увядает во цвете юности живой... Увянет! Жизнью молодую недолго наслаждаться ей... И тихой, ясною душою страдальца душу улаживать»). Через упоминание о «страдальце» происходит переход к новому подлежащему, новой точке зрения — «я» («Спешу в волнение дум тяжелых, сокрыв уныние мое, послушаться речей веселых и наглядеться на нее. Смотрю на все ее движенья, внимаю каждый звук речей, и миг единый разлученья ужасен для души моей»). Но легко видеть, что сказанное с точки зрения «я» здесь важно прежде всего потому, что сказано это о «ней»: перед нами не просто план «она» сменяется планом «я», но один сквозит через другой как совмещение «она во мне». Подобное построение мы видели у Баратынского в элегиях «В альбом» и «Л. С. Пушкину», но больше оно у Баратынского не повторялось, а у Пушкина повторяется вновь и вновь.

В усложненном виде этот принцип смены лиц выступает в элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...». Если в «Увы, зачем...» смена лиц подкреплялась сменой времен (сперва «увядает», потом «увянет»), то здесь стихотворение строго выдержано в настоящем времени и меняются только лица. В начале его подлежащее — «ты»: «ты мне верна... для всех казаться хочешь милой... твой чудный взор...». Затем в это «ты» вписывается «я»: «не видишь ты, когда... один и молчалив, терзаюсь я досадой одинокой...»; перед нами совмещение планов «я в тебе». Затем на смену подчинительному спитаксису приходит сочинительный, на смену совмещению планов — их быстрое чередование: «хочу бежать — ты не смотришь — другая красавица заводит со мною разговор — ты спокойна — я мертвею...». Затем является новое лицо «он»: «соперник вечный мой... зачем тебя приветствует лукаво? Что ж он тебе?..» и т. д. с учащенными вопросами. И наконец, после резкой отбивки — «Но я любим!..» — стихотворение замыкается опять совмещением «я в тебе»: сперва лишь на тематическом уровне («Ты так нежна! Лобзания твои так пламенны!..» и т. д.), а потом и на грамматическом:

отрывистые восклицательные предложения переходят в плавные сложноподчиненные, и это — концовка: «Не знаешь ты, как сильно я люблю; не знаешь ты, как сильно я страдаю».

В упрощенном виде этот же принцип смены лиц выступает в элегии «Ты вянешь и молчишь...» (переложение из Шенье). Здесь нет совмещения планов, а есть только быстрое их чередование, как в средней части предыдущей элегии: «ты вянешь и молчишь — ты любишь грустить — я читаю в твоей душе — кто же твой „он“? — я его знаю — он бродит вокруг твоего дома — ты тайне ждешь его — он славный колесничник...» И на этом второстепенном мотиве, развитом в стройный симметричный период, неожиданный после предыдущих отрывистых фраз, стихотворение обрывается: округленность последнего предложения парадоксальным образом подчеркивает незаконченность стихотворения. Интереснее представлено соотношение «я» и «ты» в другой элегии — «Мечтателю». Здесь «я» отсутствует, а контрастируют друг с другом «ты-действительное» и «ты-условное». Начинается стихотворение кратким описанием поведения «ты-действительного»: «Ты в страсти горестной находишь наслажденье; тебе приятно слезы лить, напрасным пламенем томить воображение и в сердце тихое уныние таить»; затем следует неожиданный поворот: «Поверь, не любишь ты, неопытный мечтатель!» — и затем длинный, заполняющий всю остальную часть стихотворения условный период: «О, если бы тебя... постигло страшное безумие любви; когда б... когда бы... — поверь, тогда б ты не питал неблагоприятного мечтанья: нет, нет... тогда б воскликнул ты к богам: „Отдайте, боги, мне рассудок омраченный...: доволюсь я любил; отдайте мне покой“. Но мрачная любовь и образ незабвенный остались вечно бы с тобой». Эта подробность, с какою описываются те переживания, которых не знает «ты-действительное» адресата, заставляет читателя с уверенностью воспринимать их как реальный эмоциональный опыт самого автора, хотя ни единого указания на это в тексте нет. Это тоже прием, с помощью которого неназванное «я» сквозит через «ты».

Мы видели, как в ряде стихотворений смена лиц подкреплялась сменой времен, и наоборот; обычно было нетрудно различить, какой из этих композиционных принципов является ведущим, но в одном стихотворении это трудно: «я» в нем слишком тесно связано с планом прошлого, а «ты» — с планом настоящего. Это — элегия

«Мой друг, забыты мной...» (в которой поначалу «мой друг» кажется обращением неясным и едва ли не условным и лишь потом раскрывается как лицо героини). В первых строках — подлежащее «я», время — перфект: «забыты мной следы минувших лет и младости моей мятежное течение...». Затем обращение «мой друг» усиливается до императива «не спрашивай...», а двусмысленный перфект до недвусмысленного имперфекта «что я любил, что изменило мне...» — перед нами совмещение «прошедшее в настоящем (или в будущем)» и намека на совмещение «я в тебе». Затем внимание полностью перемещается на «ты» и на настоящее время: «по ты, невинная, ты рождена для счастья... душа твоя чиста... к чему внимать безумства и страстей незанимательную повесть?». Затем это «ты» осложняется (на этот раз вполне отчетливо) до «я в тебе», а настоящее время усиливается до будущего (с намеком на совмещение «прошедшее в будущем»): «ты слезы будешь лить, ты сердцем содрогнешься; доверчивой души беспечность улетит, и ты моей любви, быть может, ужаснешься...». Концовка — быстрое чередование «я», сдвинутого в настоящее, и «ты», сдвинутого в будущее: «Нет, милая моя, лишиться я боюсь последних наслаждений. Не требуй от меня опасных откровений: сегодня я люблю, сегодня счастлив я!»

Наконец, рядом с совмещением планов подлежащего «я—ты—он» и планов сказуемого «прошедшее—настоящее—будущее» у Пушкина является и такое трудноосуществимое совмещение, как обстоятельственное: «здесь—там». Это — в элегии «Ненастный день потух...». Она начинается контрастом двух пейзажей — северного, ненастного, и затем южного, ясного. После этого в южный пейзаж вписывается новое подлежащее «она», а при нем возникает намек на еще одно лицо («никто») — на соперника; новое это остается в зыбкости недоговоренных предложений, обрываемых все удлиняющимися многоточиями, и опорными точками образного плана остаются все те же два начальных пейзажа, противопоставленные как «здесь—там».

Говоря о «планах подлежащего», «планах сказуемого» и т. д., мы пользуемся этими понятиями более в переносном, чем в терминологическом значении. Но при дальнейшей разработке предлагаемой методики анализа можно надеяться, что исследования композиции художественного текста на языковом, синтаксическом и на образном, тематическом уровнях удастся и в самом деле сомкнуть друг

с другом, проследив, как один переходит в другой: для писателя образы реализуются в словах, для читателя слова порождают образы. Это может послужить основой для построения поэтики лирики как «грамматики лирического сюжета», наподобие того как поэтика эпоса в современных экспериментальных исследованиях стремится предстать как «грамматика эпического сюжета». Покамест же мы стремимся к гораздо меньшему: как Б. М. Эйхенбаум в свое время показал, что для отдельных авторов и жанров бывает характерна композиция распределения вопросов и восклицаний в тексте независимо от того, что служит предметом этих вопросов и восклицаний, так, думается, можно показать, что не менее индивидуальна бывает композиция распределения лиц (т. е. точек зрения на предмет) и времён (т. е. дистанций взгляда на предмет) независимо от того, что служит этим предметом рассмотрения для автора.

Мы видели, таким образом, что из 15 пушкинских элегий 7 строятся на совмещении временных планов, 4 — на совмещении лиц, 1 — на том и на другом, 1 — на совмещении мест. Оставшиеся 2 элегии — это короткое юношеское «Пробуждение» («Мечты, мечты! где ваша сладость?..»), помещённое Пушкиным во главе всего элегического раздела его сборника едва ли не потому, что здесь прямее всего выражено противопоставление «счастливое прошлое — горькое настоящее», которое ляжет в основу большинства элегий; и это «Сожжённое письмо», которое можно рассматривать как игру сменой подлежащих «ты — она — я — ты — я — ты — оно — я — ты», где «ты» равнозначно «оно» (т. е. письмо) и где «я» детализируется в «не хотела рука...» и «грудь моя стеснилась...», а «оно» в «листы твои» и «пепел милый».

Такова противоположность между «расчленяющей» элегией Баратынского и «совмещающей» элегией Пушкина, между аналитическим и синтетическим стилем в элегии. Баратынский как бы обдумывает свое душевное состояние перед читателем, Пушкин же свое душевное состояние перед ним проигрывает. Заметим, что у Пушкина чаще, чем у Баратынского, элегия начинается с суммарной формулировки всего ее содержания: «Война! Подъяты, наконец...», «Сокрылся он...» («Гроб юноши»), «Я пережил свои желанья...», «Умолкну скоро я...», «Прощай, письмо любви!..» и пр., а затем начинается склонение и спряжение этой темы по лицам и временам. В аналитической элегии Баратынского, где истинное со-

держание раскрывается только к концу, такое построение, как мы видели, встречается гораздо реже. Интересно, однако, что к числу этих редких исключений принадлежит заведомый шедевр Баратынского — «Признание», начинающееся фразой «Притворной нежности не требуй от меня...» и затем развертывающее образцовый анализ этой исходной психологической ситуации; недаром Пушкин считал «Признание» совершенством и отказывался от соперничества с ним (письмо к А. А. Бестужеву от 12 января 1824 г.). Баратынский не включил «Признание» в свой сборник 1827 г.; может быть, кроме внелитературных соображений (строки «Подругу без любви, кто знает? изберу я...» могли быть обидны для молодой жены Баратынского), здесь сказалось ощущение, что по стилю оно выпадает из основного корпуса элегий с расчленяющей композицией.

Если контраст между элегиями Пушкина и Баратынского раскрывается лишь при внимательном анализе, то контраст между ними и элегиями третьего поэта, упомянутого Кюхельбекером, — Жуковского — очевиден с первого же взгляда.

Семь стихотворений, перечисленных Жуковским в «Общем оглавлении» 1849 г. под рубрикой «Элегии», — это две редакции «Сельского кладбища», «Вечер», «Славянка», «На смерть фельдмаршала Каменского», «На кончину... королевы Виртембергской» и «У гроба... императрицы Марии Федоровны» — три описательных стихотворения и три стихотворения «на смерть»; общим звеном этих двух рядов является «Сельское кладбище». Все стихотворения (кроме последнего) строфичны, все (кроме сокращенного автором «На смерть... Каменского») довольно длинны — в среднем вчетверо длиннее элегий Баратынского и Пушкина. Любопытно, что выделение элегий в самостоятельную жанровую рубрику у этого классика элегического жанра состоялось не сразу: в первых двух изданиях его «Стихотворений» и «Сельское кладбище», и «Вечер», и «Славянка» печатались в разделе «Смесь», а «На смерть... Каменского» — в разделе «Лирические стихотворения»; решительным толчком к выделению элегий в особый жанр послужило, стало быть, создание самого большого из этих стихотворений — «На кончину ... королевы Виртембергской» (1819).

Специфика тематики определяет здесь и специфику композиции. Для описательных стихотворений это — пейзаж и вызванные им размышления, сперва о прошлом

(сельских тружеников в Греевом «Кладбище»; своим и друзей — в «Вечере»; царей и царства — в «Славянке»), потом о будущем (своем — в «Кладбище» и «Вечере») или вечном (указующий путь ангел в «Славянке»). Для стихотворений «на смерть» это — краткое упоминание о смерти героя («Еще великий прах...», «Ты улетел, небесный посетитель...», «Итак, твой гроб с мольбой объемлю...») и вызванные ею размышления (о ничтожестве земного величия в «... Каменском», о просветляющем страдании в «... королеве Виртембергской», о вечной жизни в памяти людской в «... императрице Марии Федоровне»), как правило почти уже не возвращающиеся к исходному пункту (исключение — последнее стихотворение).

Напомним для примера построение «царицы русских элегий» — «На кончину... королевы Виртембергской». В стихотворении 25 строф-октав: первая — вступительная, остальные отчетливо сгруппированы в 8 трехстрочий: «беда» (2—4), «распloh» (5—7), «мать» (8—10), «муж» (11—13), «ты и мы» (14—16), «страданье» (17—19), «просветленье» (20—22), «у врат» (23—25). Почти в каждой трехстрочии тема задается в первой строфе, а в двух других детализируется, оттеняется или развивается. В строфах 2—4 — детализация: «беда нас сторожит», но одних «в свой черед», а других «нежданная». В строфах 5—7 — то же: «внимая глас надежды... не слышим мы шагов беды»; обманываются юные, обманываются опытные. В строфах 8—10 — отступление и усиление: «мертвая для матери жива»; риторический вопрос «О, счастье...» и т. д.; мать над письмом умершей дочери. В строфах 11—13 — детализация с контрастом и сдвигом точки зрения: «супруг осиротелый»; супруга в прошлом, «спутник твой»; супруга в настоящем, «минутная царица, какою смерть ее нам отдала». В строфах 14—16 — то же: «расставанье»; «ты» («прости ж, наш цвет...»); «по мы...» Эта строфа — переломная, переводящая от конкретного к общему. В строфах 17—19 — отгнетение и усиление: «несчастье нам учитель, а не враг»; «здесь радости — не наше обладанье»; «и сколь душа велика сим страданьем!». В строфах 20—22 — развитие: «матери печаль», в которой «великое вдохновение»; «глас... издалека» к ее душе; «вера», которой наполняется душа. В строфах 23—25 — детализация с контрастом, отклик на трехстрочие 14—16 («ты и мы»): когда во храме творится «жертвосовершенье» — умершая уже «небесному передана» —

а «мы все стоим у таинственных врат»; концовка, литургическая цитата «с надеждою и с верой приступите», не завершает развития стихотворной мысли, а переводит ее из плана художественного в план религиозный и там оставляет увлекать читателя поэтической энергией. В первой половине стихотворения трехстрочия и строфы более отрывисты, во второй половине более связны (тема нового трехстрочия предвосхищается в конце предыдущего), предела эта связность достигает в анжамбмане, соединяющем строфы 23 и 24. На подробностях этой техники связности нет нужды останавливаться.

Подобные приемы развертывания таких размышлений, бесспорно, интересны для риторического анализа, но уже безотносительно к поэтике элегического жанра. Мысль Жуковского движется исключительно в области отвлеченных общечеловеческих законов бытия; ни напряженности выбора, как у Баратынского, ни игры воспоминанием и ожиданием, как у Пушкина, здесь нет. Спутать элегию Жуковского с элегиями этих двух поэтов невозможно. Когда Кюхельбекер упоминал их рядом, он имел в виду, несомненно, не столько «Сельское кладбище» и «На кончину... королевы Виртембергской», сколько «Минувших дней очарованье...» или «Отымают наши радости...»; но эти стихи Жуковский печатал не как «элегии», а как «романсы и песни».

Так обрисовываются три индивидуальных стиля трех крупнейших русских поэтов в самом массовом и безликом жанре их времени — в романтической элегии. Что дало возможность им сложиться? По-видимому, неоднородность самого жанра традиционной элегии. В эпоху классицизма это был жанр второстепенный, изолированный, питавшийся преимущественно подражаниями латинским образцам — Тибуллу и Проперцию. В эпоху предромантизма элегия неожиданно выдвинулась на ведущее место: из всех традиционных жанров этот более других давал возможность индивидуализму новой культуры заглянуть в душу человека и обрести наслаждение в анализе даже грусти. А выйдя на ведущее место, элегия стала притягивать к себе и другие жанры — дидактическую оду, лирическую песню, дружеское послание и т. д.: изоляции ее пришел конец. Различные сочетания этих жанровых взаимовлияний и открывали путь для формирования индивидуальных вариантов элегического стиля.

Ближе всего к классицистическим истокам элегии неожиданным образом оказывается Пушкин. Вспомним, что

теория классицизма различала две тематические разновидности элегии: «треническую и эротическую», т. е. на смертную потерю и на любовное несчастье. Обе они естественным образом предполагали контрастное обыгрывание воспоминаний об утраченном счастье, а любовная элегия допускала и обыгрывание ожидания нового поворота судьбы к лучшему. И то и другое присутствует в элегиях Сумарокова и сумароковской школы. Пушкин ни разу не сказал доброго слова о Сумарокове, но именно эта традиция элегий о воспоминании и ожидании (пусть не прямо, а опосредованно) позволила ему разработать свою технику совмещения временных планов — вписывания прошлого в настоящее и будущего в прошлое. Что касается другого аспекта, совмещения планов «я» и «ты», то здесь вероятнее всего предположить влияние жанра послания с его обычным сопоставлением и противопоставлением: «что делаешь ты?...— а я то-то...— а ты то-то...— а я...»; послания подобного рода у молодого Пушкина весьма многочисленны.

Аналитическая элегия Баратынского, в центре которой проблема выбора между ложным и истинным путем, ложной и истинной мыслью, восходит к классицистическим истокам более косвенно. Русская элегия сумароковской школы разрабатывалась под сильнейшим влиянием основного сумароковского жанра — трагедии; обычно элегии XVIII в. кажутся не чем иным, как трагическими монологами, вырванными из контекста и представляющими собой попытку трагического героя навести порядок в собственной терзаемой душе. В таком случае естественно возникала ассоциация и с другим, еще более характерным типом трагического монолога — с таким, в котором герой в критическом положении делает выбор и принимает решение. Именно здесь можно видеть дальний образец элегического пафоса Баратынского. Дополнительными жанровыми влияниями здесь были, во-первых, воздействие аллегорической дидактики (наиболее откровенное в таких стихотворениях, как «Истина» или «Две доли») и, во-вторых, воздействие мадригала и эпиграммы (жанров, всегда близких Баратынскому) с их поворотом мысли в кульминации и отточенным парадоксом в концовке («истинном ходе») стихотворения.

Заметим попутно, что ассоциация с трагедией послужила основой для формирования и еще одной важной разновидности элегии — так сказать, «элегии в декорациях». Трагический монолог мог обрести вступлением и заклю-

чением, со стороны описывающими ситуацию его произнесения. В простейшей форме примером этого может служить знакомая нам элегия «Падение листьев», переложенная Баратынским из Мильвуа; в более пространной форме такие элегии тяготели к историческим героям и ситуациям и давали такие образцы, как «Умиравший Тасс» Батюшкова, «Андрей Шенье» Пушкина и вся серия «дум» Рыльева. Эта разновидность элегии тесно смыкалась с балладой: по существу, по той же схеме построены у Жуковского и переведенная из Шиллера «Кассандра», и оригинальный «Ахилл». Здесь возможны и побочные влияния, во-первых, от античной героиды (обращение героини к отсутствующему герою) и, во-вторых, от классицистической поэзии, но это слишком далеко выходит за пределы нашей темы.

Наконец, что касается Жуковского, то здесь боковое жанровое влияние на его элегию не вызывает никаких сомнений: это влияние дидактической поэзии духовных медитаций, и в частности од «на смерть такого-то»: связь погребальных элегий Жуковского с одами Державина на смерть князя Мещерского или великой княжны Ольги Павловны не раз отмечалась исследователями, а описательные картины «Вечера» и отчасти «Славянки» восходят к державинской же описательно-дидактической «Евгению. Жизнь. Званская». Основная забота Жуковского заключалась в том, чтобы переработать ораторский пафос своих предшественников в папевный стиль элегической меланхолии. Жуковский не создал тематику романтической элегии, но он создал ее интонацию, и это оказалось столь важно, что в глазах таких внимательных современников, как Кюхельбекер, элегии Жуковского, игравшие лишь сменой вопросительных, восклицательных и повествовательных интонаций (предмет исследования Б. М. Эйхенбаума), сближались и с элегиями Пушкина, игравшими сменой точек зрения «я — ты» и «прошлое — настоящее — будущее», и с элегиями Баратынского, игравшими сменой идейных концепций «ложный выбор — истинный выбор».

Это лишь подступ к анализу поэтики русской романтической элегии в ее взаимодействии с поэтикой смежных жанров и в разнообразии ее индивидуальных стилей. Аналогичное обследование риторической техники развертывания темы в элегии XVIII в., в послании, в дидактической поэзии (и, конечно, не только русской, но и за-

падноевропейской) обещает многое прояснить в этой картине живой жизни литературного процесса².

² Единственный связный обзор истории русской элегии в кн.: *Фришман Л. Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973 (с библиографией в примечаниях); ср.: *Он же.* Русская элегия в эпоху романтизма. Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1977, а также ряд статей в журнальных публикациях. По элегии XVIII в. образцовой остается статья: *Гуковский Г. А.* Элегия в XVIII веке // *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 48—102. По Жуковскому обобщающей работой можно считать: *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975; по Баратынскому: *Фришман Л. Г.* Творческий путь Баратынского. М., 1966; *Хетсо Г.* Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Осло, 1973. Из огромной литературы о Пушкине предлагаемому подходу ближе всего замечания в кн.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. Работа Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского стиха» перепечатана в кн.: *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969 (см. особенно с. 348—391).

ВРЕМЯ В «БЕСАХ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Л. И. Сараскина

«Что есть время? Время не существует; время есть цифры, время есть: отношение бытия к небытию».

Ф. М. Достоевский

Развитие представлений о художественном времени как важнейшей категории поэтики — одно из самых значительных достижений современного литературоведения. Пристальный интерес многих исследователей к проблеме времени отражает новый взгляд и на искусство и на действительность и является следствием осознанного только в XX в. стремления «весь мир воспринимать через время и во времени». «Литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени. Время — его объект, субъект и орудие изображения, — утверждает Д. С. Лихачев. — Сознание и ощущение движения и изменчивости мира в многообразных формах времени пронизывает собой литературу»¹.

Тот факт, что писатель получил право свободно распоряжаться романном временем в соответствии со своими художественными задачами, справедливо считается великим завоеванием литературы, «коперниковым переворотом»². Время — уже не простое вмещилище жизненных процессов, а активная, содержательная их сторона, «самостоятельный участник художественного действия»³, «явление самой художественной ткани произведения»⁴, «одно из действенных средств организации его содержания»⁵.

Более того, объяснение той роли, которая в современном искусстве (в частности, в литературе) отведена проблеме времени, имеет не только сугубо искусствоведческий аспект — оно связано с одной из основных целей человеческой культуры — преодолеть недолговечность че-

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 209—210.

² КЛЭ. М., 1978. Т. 9. С. 775.

³ Гуревич А. Я. Что есть время? // Вопр. лит. 1968. № 11. С. 152.

⁴ Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 211.

⁵ Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст. 1974. М.: Наука, 1975. С. 228.

ловека, ограниченность его бытия. «В какой-то мере вся человеческая культура до сих пор остается протестом против смерти и разрушения, против увеличивающегося беспорядка или увеличивающегося единообразия — энтропии. По мере увеличения реальности этого грозящего разрушения все более значительными должны стать и усилия, ему противостоящие», — пишет современный исследователь⁶.

В этом противоборстве с брэнностью человеческого существования, в накоплении и сохранении информации о человеке и человечестве, в постоянном осмыслении прошлого и провидении будущего и осуществляется основная роль времени в искусстве.

Такое отношение к использованию времени, его темпов и ритмов в полной мере проявилось в творчестве Достоевского. Для Достоевского «художественное время было одной из самых существенных сторон художественной изобразительности. Он постоянно искал новых форм изображения процессов, действия, длительности, перехода от одной точки зрения во времени к другой. С проблемой времени для него была связана проблема вечности, вне-временного. Эта проблема входила в самое существо его мировоззрения. Временное было для него формой осуществления вечного. Через время он догадывался о вечном, раскрывал это вечное и вневременное»⁷.

О взглядах Достоевского на проблему времени написано немало, неоднократно анализировалось и само художественное время в произведениях писателя. Однако далеко не все суждения о художественном времени у Достоевского, высказываемые исследователями, выдерживают проверку конкретными текстами. Бывает так, что *отдельные* наблюдения над *разными* произведениями Достоевского складываются в довольно пеструю и не совсем точную картину. Художественная реальность того или иного романа писателя не всегда соотносится со многими общепринятыми положениями. Особенно это касается таких важных аспектов художественного времени у Достоевского, как «прошлое» в романе, биографии героев, их эволюция и становление во времени, содержание и функция хронологии и хроникального фона, соотношение художественного и исторического календаря в произведении.

⁶ Иванов Вяч. Вс. Категория времени // Structure of texts and semiotics of culture. Hague; Paris, 1973. С. 149.

⁷ Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 305.

Хорошо известно, как тщательно, порой тяжело и мучительно обдумывал Достоевский манеру повествования, тон рассказа для каждого своего произведения. В такой же степени это относится и к работе над художественным временем. В каждом романе Достоевского сообразно с его творческими задачами, сюжетом и архитектоникой существуют особая форма причинно-временной мотивации событий и способы их соотносительности, характерный порядок в развитии действия, его темп и ритм. Поэтому способ организации времени в произведениях Достоевского безотносительно к особенностям каждого конкретного текста можно описать лишь в самых общих чертах. Иными словами, каждое произведение Достоевского — это особая, неповторимая и уникальная художественная вселенная и адекватные представления о концепции времени и о картине времени у Достоевского можно выработать лишь на основе конкретного анализа всех этих вселенных по отдельности.

Предмет нашего исследования — роман Ф. М. Достоевского «Бесы», роман-хроника, который уже по самому своему жанру должен быть «нагружен» временем. Поэтому пристальное, сосредоточенное чтение именно этого произведения может дать адекватное представление о роли времени в «фантастическом реализме» Достоевского.

1

Герои «Бесов» один за другим съезжаются в губернский город, где произойдут основные события романа, словно актеры в театр к началу спектакля.

Если всмотреться и вдуматься в этот «съезд» с беспрецедентным даже для Достоевского числом (22 человека!) прибывших на него участников, осмыслить причины, по которым все они собрались здесь, станет очевидно: хроника запечатлела события финального, заключительного акта трагедии, первые действия которой были сыграны далеко за сценой. Судьбы героев явлены в последнем, разрешающем повороте — им предстоит свести старые счеты, разделаться с прошлым.

Итоги этого спектакля-съезда поистине трагичны: к концу хроники погибают тринадцать человек — треть всех «говорящих» персонажей «Бесов», т. е. треть «вселенной» романа⁸.

⁸ Картина как в Апокалипсисе: после того как вострубили Ангелы, «третья часть дерев сгорела», «и третья часть моря сде-

«В сущности читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке...— писала Анна Ахматова о романах-трагедиях Достоевского.— Все уже случилось где-то там, за границами данного произведения: любовь, ненависть, предательство, дружба»⁹. Тайнами былых встреч и расставаний, загадками намерений и решений, головоломками ситуаций и поступков, когда-то содеянных, до предела наполнен сюжет романа. Случившиеся то неясно мерцают, то отчетливо проступают, а то и властно вторгаются в настоящее, освещая страницы романа призрачным, зловещим светом. Экспозиция хроники, вкрапления «из прошлого» оказываются вестниками грядущей катастрофы — неизбежной, неминуемой расплаты за прожитое.

Происшедшее — давно или только что — отнюдь не всегда явно и очевидно. Часто оно имеет едва различимые контуры, порой даже и не подозреваешь о факте его существования — так что требуются специальные усилия, чтобы обнаружить и осмыслить эту «подводную», незримую часть целого.

Повествование романа-хроники содержит огромное количество временных помет, обозначающих то год и месяц, то день и час, то минуту или мгновение. Они регистрируют возраст персонажей и события их прошлого, фиксируют длительность эпизодов и промежутки между ними, определяют темп, ритм, скорость и направление времени, ведут ему счет.

Как мы покажем ниже, логические и причинно-следственные взаимосвязи «временных знаков» продуманы столь тщательно, что оказывается совершенно реальной возможность вычислить даты почти всех событий строго по календарю. Более того, совокупная хронология «Бесов» «работает» так, что читатель может полагаться на ее почти абсолютную точность: каждое событие в романе имеет одно-единственное время и не терпит приближенных, «на глазок», определений. Ошибка в расчетах всего только на день или час (там, где счет на часы)

лалась кровью», «и умерла третья часть одушевленных тварей, живущих в море, и третья часть судов погибла», «и третья часть вод сделалась полыньей», «и поражена была третья часть солнца и третья часть луны и третья часть звезд», «умерла третья часть людей» (Откровение Иоанна Богослова, гл. 8, 7—12; гл. 9, 18).

⁹ Ахматова А. Стихи и проза. Л., 1976. С. 544.

вызывает серьезные искажения, а порою и вовсе грозит потерей смысла.

Хроника фиксирует не просто время, «минувшее» или «текущее», а прежде всего время точное. Более того, сами герои страстно доискиваются этой точности. Они хотят достоверно знать все сроки — как в «спиюминутном», так и в «вечном». И вот Кириллов утверждает: он узнал, что счастлив «на прошлой неделе... в среду... ночью... было тридцать семь минут третьего»¹⁰. Липутин «наверное» рассчитывает день и час, когда наступит «фаланстера» в губернии. Кармазинов справляется об этом же у Петруши, и тот выдает тайну: «К началу будущего мая начнется, а к Покрову все кончится» (289). Даже разрушение мира по планам Шигалева должно наступить «совершенно определенно, так-этак послезавтра утром, ровно в двадцать пять минут одиннадцатого» (109—110).

Внутренняя хронология «Бесов» с ее многочисленными и пастойчивыми «сигналами точного времени» образует стройную и законченную систему времяисчисления, и мы еще не раз убедимся, что точность календаря хроники отнюдь не мелочный, пустой пафосизм. Летопись романа складывается из трех основных временных пластов. Это, во-первых, прошлое, т. е. время, в котором разворачивается предыстория героев и событий; во-вторых, собственно сюжетное время, в течение которого происходит действие романа, и, в-третьих, постсюжетное время, пролегающее между концом романного действия и появлением текста хроники из-под пера Хроникера.

«Прошлое» наиболее выразительно предстает в жизнеописании «многочтимого» Степана Трофимовича Верховенского. «В самом конце сороковых годов», сообщает Хроникер, он «воротился из-за границы и блеснул в виде лектора на кафедре университета». Почти тут же университетская карьера его лопнула, в это самое время в Москве была арестована его поэма, а в Петербурге отыскано «какое-то громадное, противоестественное и противогосударственное общество, человек в тринадцать, и чуть не потрясшее здание» (9).

¹⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1974. Т. 10. С. 189 (далее ссылки на роман «Бесы» приводятся в тексте, в скобках указаны страницы; ссылки на том и страницы других сочинений Ф. М. Достоевского также приводятся в тексте; всюду в цитатах разрядка наша).

Итак, «звездный час» Степана Трофимовича точно совпадает с важнейшим событием русской жизни «самого конца сороковых» — арестом петрашевцев в апреле 1849 г. Здесь впервые возникает и закрепляется эта опорная дата — начало истории в романе «Бесы», отстоящее от его «настоящего» ровпо на двадцать лет.

Сопоставляя эту ключевую дату с временными пометами в тексте, мы получаем практически всю календарную цепочку предыстории хроники, а также ее конечное звено, предполагаемое время сюжетных событий — 1869 год.

В 1849 г. круто изменилась не только общественная, но и личная жизнь Степана Трофимовича — он стал воспитателем сына Варвары Петровны Ставрогиной и навеки поселился в ее доме.

Предыстория романа — это двадцатилетие (1849—1869), в течение которого «профессор» постепенно опускался; генеральша упрочивала состояние; «дети» — Петруша, Ставрогин, Лиза и Даша — подрастали; в городе менялись губернаторы, а в стране — государи; произошли Крымская война, великая реформа, Польское восстание, крестьянские волнения.

Реальные исторические события, а также жизнеописание Степана Трофимовича — цельное и последовательное — образуют хронологическую основу, с помощью которой можно собрать вместе и датировать рассыпанные, рассредоточенные по тексту детали и подробности биографий всех основных персонажей романа.

Особенно показательна в этом смысле биография Николая Ставрогина — хронология дает возможность реконструировать *непрерывную последовательность* важнейших событий его жизни.

Перечислим их, опуская технические приемы датировки. 1840 — год рождения Ставрогина; 1849 — начало домашнего воспитания; осень 1855 — декабрь 1860 — годы учебы в петербургском лицее; 1861 — служба в гвардии и успехи в высшем свете; 1862 — дуэли, суд и разжалование; 1863 — участие в Польской кампании, производство в офицеры и отставка; 1864 — петербургские «углы», знакомство с Лебядкиными, Петрушей, Кирилловым; июнь 1864 — «происшествие» с Матрешей; март 1865 — женитьба на Хромоножке; июнь 1865 — приезд к матери; весна 1866 — отъезд из России; 1866—1869 — пребывание за границей; август 1869 — возвращение в Россию.

Как видим, «дороманные» эпизоды жизни Ставрогина помещены в контекст конкретного пространства и в жест-

кие рамки времени: участь в петербургском лицее с 1855 по 1860 г., Николай Всеволодович мог иметь вполне реальных однокашников¹¹, его сослуживцами по петербургскому гвардейскому кавалергардскому полку должны были быть в 1860—1861 гг. поименно известные офицеры.

Чем ближе к началу хропки, тем подробнее и напряженнее становится предыстория Ставрогина.

Уехав весной 1866 г. за границу, Николай Всеволодович исколесил всю Европу, путешествовал по Египту, простаивал восьмичасовые всенощные в Афоне, поклонялся святым местам в Иерусалиме, в составе некоей ученой экспедиции посетил Исландию, слушал лекции в университетах Германии.

Летом 1867 г. Ставрогин купил во Франкфурте портрет девочки, похожей на Матрешу, но забыл его в случайной гостинице — в исповеди Николай Всеволодович признается, что тогда чуть ли не впервые вспомнил о «происшествии» с Матрешей. Осенью этого же года он совершает новое, на этот раз интеллектуальное, кощунство — с Шатовым и Кирилловым. «В то же самое время, когда вы насаждали в моем сердце бога и родину... может быть, в те же самые дни, вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка, Кириллова, ядом... Вы утверждали в нем ложь и клевету» (197), — обвинит позже Ставрогина один из его «новообращенных», Шатов, видя нравственное преступление учителя прежде всего в факте одновременного совращения двух учеников противоположными идеями. В конце 1867 г. «пробы» Ставрогина вышли за рамки личных развлечений — он участвует в реорганизации петрушиного «общества» по новому плану и пишет для него устав.

Еще более значительные смысловые открытия позволяет сделать реконструированный календарь нескольких последних месяцев, предшествующих хропке.

В мае 1868 г., после зловещего сна о Матреше, у Ставрогина начались мучительные галлюцинации, родившие идею покаяния и исповеди. В конце 1868 г. он помещал гражданство и тайно купил дом в каптоне Ури. События 1869 г., вплотную приведшие к исповеди, вы-

¹¹ Даты учебы Ставрогина в петербургском лицее имеют реальное обоснование. Выпуск XXIV курса из 29 лицейстов («ставрогинский») состоялся в декабре 1860 г. Предыдущий, XXIII курс был выпущен в мае 1859 г. (это для Ставрогина рано), следующий, XXV курс был выпущен в мае 1862 г. (что для него уже поздно). См.: Памятная книга лицейстов. СПб., 1911. С. 63—66.

страиваются следующим образом: январь — связь с Марьей Шатовой в Париже; март—апрель — знакомство с Лизой; середина апреля — встреча с матерью и Дашей в Париже; май—июнь — совместная поездка в Швейцарию; начало июля — страсть к Лизе и замысел двоеженства; середина июля — сближение с Дашей, отказ от «хищного» замысла; конец июля — спешный отъезд. Вот обстоятельства этого отъезда, по исповеди Ставрогина: «Я почувствовал ужасный соблазн на новое преступление... но я бежал, по совету другой девушки, которой я открылся почти во всем» (11, 23). Оказывается, сразу же после признания Даше (устной исповеди) и бегства по ее совету из Швейцарии был создан письменный текст документа, тиражирован и — в начале августа — ввезен в Россию¹².

История бедной девушки, сумевшей за короткий срок пребывания на водах привести «великого грешника» к покаянию, после цепи преступлений и кощунств подвигнуть на исповедь, заслуживает пристального внимания. Реконструкция биографии Дарьи Шатовой в контексте «дороманной» истории Ставрогина придает «прошлому» новый, неожиданный смысл.

В 1869 г. воспитаннице Варвары Петровны, сироте, дочери дворового человека, бывшего крепостного Ставрогиных, 20 лет. Восемь лет назад, в 1861 г., в двенадцатилетнем возрасте она была взята в дом генеральши — как раз тогда, когда Николай Всеволодович, окончив лицей, служил в Петербурге и вот уже четыре года не приезжал к матери. В Скворешниках «затишье»; в течение четырех лет (1861—1865) к девочке ходили учителя и гувернантки, она получила хорошее воспитание и стала доверенным лицом своей покровительницы. Как раз в эти четыре года со Ставрогиным случились серьезные неприятности — дуэли, суд, разжалование. Естественно, что Даша, наперсница генеральши, посвящена во все ее дела, хлопоты, волнения.

Приезд Ставрогина к матери в июле 1865 г. (именно тогда Даша впервые увидела его) раскрывает свой подлинный сюжетный смысл только в том случае, если

¹² Исповедь не могла быть написана в Швейцарии, так как швейцарские события отразились в ней постфактум. С другой стороны, известно, что уже в середине августа Ставрогин встречался с Гагановым в Петербурге. И поскольку Николай Всеволодович ввез документ в Россию, значит, он мог быть создан в промежутке между концом июля и серединой августа.

знать, что за три месяца до этого (в марте 1865 г.) он тайно женился. Фрагмент из исповеди дает точное представление о его умонастроении в этот период: «Мне и вообще тогда очень скучно было жить, до одури... И уже с год назад помышлял застрелиться; представилось нечто получше. Раз, смотря на хромую Марью Тимофеевну Лебядкину, прислуживавшую отчасти в углах, тогда еще не помешанную, но просто восторженную идиотку, без ума влюбленную в меня втайне (о чем выяснили наши), я решился вдруг на ней жениться. Мысль о браке Ставрогина с таким последним существом шевелила мои нервы. Безобразнее нельзя было вообразить ничего» (11, 20).

Очевидно, что безобразия Ставрогина в губернском городе, где «зверь выпустил свои когти», должны были происходить на глазах шестнадцатилетней Дашы, неотлучно живущей в доме генеральши. И хотя в романе об этом нет ни слова, их встреча и близкое знакомство по логике предыстории неизбежны и столь же достоверны, как факты прошлого, специально упомянутые Хроникером.

Неприметно для читателя и как бы непароком Хроникер поселяет под одной крышей Ставрогина и Дашу. Полгода они находятся в одном доме, встречаются за одним столом. По-видимому, тогда и должна была родиться у шестнадцатилетней девочки любовь к человеку, стоящему на краю пропасти,— любовь-жалость, любовь-самопожертвование.

Таким образом, встреча в Швейцарии была *продолжением* старого знакомства — Николай Всеволодович знал, кому он открывается и чьи советы выслушивает. «Создание нежное и великодушное, которое я угадал!» (514) — напишет Даше Ставрогин в своем предсмертном письме.

Так хронология романа помогает найти «затерянные» в «прошлом» эпизоды, ликвидировать «белые пятна» в рассказе от Хроникера, реконструировать биографии героев, выстроить события в их подлинной причинной зависимости.

Содержательная функция хронологии «Бесов» во многом корректирует сложившиеся представления об организации художественного времени у Достоевского. Так, М. М. Бахтин, считавший основными категориями художественного видения Достоевского «не становление, а существование и взаимодействие», воспринимавший мир Достоевского развернутым «по преимуществу в простран-

стве, а не во времени»¹³, отрицал функциональное значение «прошлого» в жизни героев. «Герои его ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого... Поэтому в романе Достоевского нет причинности, нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр.»¹⁴ Конкретный анализ романной хронологии «Бесов» обнаруживает, что реконструкции подлежат биографии всех основных персонажей романа, причем давнее предстает как причинный фактор недавнего, настоящее как непосредственное следствие прошлого. Выводы тех исследователей, которые пытаются применять концепцию М. М. Бахтина к роману «Бесы», также не подтверждаются: «Образ Ставрогина не имеет времени биографического... сведения из „биографии“ Ставрогина, которые сообщаются читателю, являются лишь „мгновениями“ и отнюдь не слагаются в единое биографическое время»¹⁵.

Выявленная *непрерывность* биографии Ставрогина, каждый житейски важный момент которой (рождение, учеба, служба, женитьба, путешествия и т. п.) не только наличествует в романе, но и может быть точно датирован, убедительно свидетельствует в пользу художественной значимости хронологии в романах Достоевского. В свою очередь, это проливает свет и на «связь времен» в романе; кризисное, переломное время отнюдь не вытесняет хронологическое, событийное, как это нередко постулируется: «В романах Достоевского детализированный хроникальный фон (календарный план с точно обозначенными границами перерывов в событийном времени...), по существу фиктивен, он не оказывает воздействие на ход событий, не оставляет следов. Хроникальная постепенность фактически обесценивается во имя решительного самораскрытия героев»¹⁶.

Во многом наши вычисления и нацелены на поиск этих следов, прочерчивающих путь движения хроники от предыстории («прошлого») к событиям «настоящего» со всеми сложностями и парадоксами этого движения.

2

Перед самым началом главных событий хроники календарь отсчитывает уже не годы и месяцы, а недели и дни.

¹³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 38.

¹⁴ Там же. С. 40.

¹⁵ Ковсан М. Л. Художественное время в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // Филологические науки. 1982. № 5. С. 25, 27.

¹⁶ Роднянская И. Б. Художественное время и пространство // КЛЭ. Т. 9. С. 777.

Повествование о ближайшей предыстории романа Хроникер начинает со специального уведомления: «Приступлю теперь к описанию того отчасти забавного случая, с которого, по-настоящему, и начинается моя хроника. В самом конце августа возвратились наконец и Дроздовы» (53). Попробуем поверить Хроникеру на слово и обозначение «в самом конце августа» попятить буквально — как самый последний день месяца, 31 августа. Выстроим от этой даты цепочку событий.

«В тот же день» Варвара Петровна узнала от «Дроздихи» о размолвке сына с Лизой и написала ему письмо с просьбой приехать как можно скорее. «К утру», т. е. 1 сентября, у нее созрел проект сватовства Дарьи и Степана Трофимовича, о чем она сообщила обоим уже днем. Даша согласилась тотчас, а Степан Трофимович просил отсрочки до завтра. «Назавтра», т. е. 2 сентября, он выразил согласие; на предстоящий день его рождения была назначена помолвка, а через две недели и свадьба. «Спустя неделю» (т. е. 9 сентября) Степан Трофимович пребывал в смятении, а «на следующий день» (10 сентября) он получил от Варвары Петровны письмо, которое и определяет календарные даты происходящего: «Послезавтра, в воскресенье, она просила к себе Степана Трофимовича ровно в двенадцать часов» (97).

Итак, если наш расчет верен, то это самое воскресенье должно наступить именно 12 сентября, а не в какой бы то ни было другой день. Здесь наши аргументы обретают «документальное» подтверждение. Календарь на 1869 г. достоверно свидетельствует: предполагаемое воскресенье действительно приходится на 12 сентября¹⁷. Именно в этой дате перекрещиваются и подтверждают друг друга календарь «прошлого» и «настоящего». Образуется своего рода хронологический «замок»: «роковое» воскресенье, как мы только что показали, может быть лишь 12 сентября, а 12 сентября приходится на воскресенье именно в 1869 г.

«То самое воскресенье, в которое должна была уже безвозвратно решиться участь Степана Трофимовича,— сообщает Хроникер,— был одним из знаменательнейших дней в моей хронике. Это был день неожиданностей, день

¹⁷ См.: Володимонов Н. В. Календарь: прошлое, настоящее, будущее. М.: Наука, 1974. С. 51 (Таблица 5. Действующий календарь: вариант 5). Ближайшие годы, когда второе воскресенье сентября падает на 12 число,— 1858 и 1875; обе даты никак не могут быть романским временем «Бесов».

развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще пущей путаницы» (120).

Чистой случайностью кажется тот факт, что свидетелями предполагаемой помолвки вместо двух специально приглашенных оказались десять незванных гостей. «Совершенно неожиданный приезд Николая Всеволодовича, которого ждали у нас разве что через месяц, был страшен не одною своею неожиданностью, а именно роковым каким-то совпадением с настоящею минутой» (143), — характеризует Хроникер главное событие «дня удивительно сошедшихся случайностей».

Но так ли случайны эти «случайности», неожиданны «неожиданности» и печальны «совпадения» с точки зрения точного календаря хроникера?

Еще в Швейцарии Николай Всеволодович обещал матери прибыть в ноябре. 31 августа Варвара Петровна в письме к сыну умоляла его «хоть одним месяцем приехать раньше положенного им срока» (55). Но, увидев сына в сентябрьское воскресенье, она была очень удивлена: «Я никак не ждала тебя раньше как через месяц, Nicolas!» (156). Значит, досрочное появление Ставрогина вызвано не письмом матери, а чем-то иным.

Календарь подсказывает: 4 сентября Степан Трофимович отправил бывшему воспитаннику письмо, в котором сообщал о предстоящей помолвке. Ставрогин выехал из Петербурга тотчас по получении известия (времени оставалось в обрез) и явился в гостиную матери, точно зная день и час сбора. Петр Верховенский — еще один «нежданный» гость — также оказался здесь по вызову — письму отца: «Бросай все и лети спасать» (161). Да и все собрание не так уж неожиданно, как кажется. Сценарий, навязанный Варварой Петровной ее подопечным, корректируется реальностью — запланированный ею брак затрагивает интересы всех присутствующих.

Вместе с тем обилие гостей маскирует ту поистине драматическую ситуацию, которой незримо для остальных управляют двое «неожиданно» прибывших — Ставрогин и Петр Степанович. Скрытое напряжение сцены как раз и состоит в том, что ее истинными сценаристами, режиссерами и главными актерами неожиданно и тайно для всех оказались случайные (а на самом деле специально вызванные) лица.

Во что бы то ни стало помешать помолвке, расстроить брак, оставить Дашу для себя — таковы тайные мотивы срочного приезда Ставрогина. Но у Петра Верховенского

игра еще более сложная и изощренная. Догадываясь о планах Ставрогина, он следит за каждым его словом и движением и, как только проникает в их смысл, моментально подхватывает партию Николая Всеволодовича, силой овладевает разговором и доводит всю сцену до нужного ему финала: скандально расстроена помолвка, скомпрометирована невеста, опозорен жених, жестоко уязвлена и оскорблена хозяйка.

Только задним числом жертвы и свидетели интриги начинают подозревать неладное: «Они хитры; в воскресенье они сговорились...» (171). Однако преступного сговора как раз и не было! Пружина воскресной интриги по-настоящему ведома только Петру Степановичу; заманивая Ставрогина в ловушку выгодного для обоих скандала, он как бы копит материал для шаптанжа. Позже Петруша раскроет карты: «Я именно так и делал, чтобы вы всю пружину эту заметили; я ведь для вас, главное, и ломался, потому что вас ловил и хотел компрометировать. Я, главное, хотел узнать, в какой степени вы боитесь» (176—177).

Обстоятельства «рокового» воскресенья Хроникер излагает как рядовой свидетель. «без знания дела»: «...т о г д а мы еще ничего не знали, и естественно, что нам представлялись странными разные вещи» (166). Повествование о «дне неожиданных случайностей» — это как бы репортаж очевидца с места и «из момента» события. Но у Хроникера будет 4 месяца¹⁸ для того, чтобы осмыслить факты и осветить их уже из новой временной точки, обладая итоговым знанием. Помимо временной точки «тогда» появляется точка «теперь»: «А т е п е р ь, описав наше загадочное положение... когда мы еще ничего не знали, приступлю к описанию последующих событий моей хроники и уже, так сказать, с знанием дела, в том виде, как все это открылось и объяснилось т е п е р ь» (173). Повествование из «тогда» перемежается рассказом из «теперь»; «вчера», «сегодня» и «завтра» сходятся и перекрещиваются — опыт позднего знания обнажает нерв прошедших мгновений.

Эти зигзаги повествования, забегаания вперед, остановки, возвращения к прошлому и образуют летопись «Бе-

¹⁸ Хроникер многократно подчеркивает, что он приступил к хронике 4 месяца спустя после событий сентября (или 3 месяца спустя после событий октября), т. е. в январе; январем 1870 г. датируется и первая черновая запись к роману «Бесы».

сов» — поразительное здание из живого, многомерного и необратимого времени.

Основное сюжетное время «Бесов» — это 30 дней, протекающих от первого дня хроники, 12 сентября, когда приезжает ее главный герой, Николай Ставрогин, до его смерти, датируемой 11 октября¹⁹.

Приведем даты основных событий хроники:

— 12 сентября — «роковое» воскресенье;

— ночь с 20 на 21 сентября — почтовые визиты Ставрогина;

— 28 сентября — хлопоты Петра Верховенского, собрание у «наших»; сцена «Иван-царевич»;

— 29 сентября — обыск у Степана Трофимовича, визит Ставрогина к Тихону; публичное признание о браке с Марьей Лебядкиной;

— 30 сентября — праздник гувернанток, пожар, убийство Лебядкиных;

— 1 октября — уход Степана Трофимовича, смерть Лизы, отъезд Ставрогина, прибытие Марьи Шатовой;

— 2 октября — рождение ребенка Марьи Шатовой, убийство Шатова;

— ночь на 3 октября — самоубийство Кириллова;

— 3 октября — отъезд Петра Верховенского, отъезд Варвары Петровны на поиски Степана Трофимовича;

— 8 октября — смерть Степана Трофимовича Верховенского;

— 11 октября — самоубийство Ставрогина.

Перечисленные дни отмечены особой густотой изображаемых событий. Но ни один из остальных дней этого месяца не выпадает полностью из повествования — на каждый из них приходится какие-либо события, хотя бы бегло упомянутые²⁰. Можно даже установить, что проис-

¹⁹ В давней работе А. Цейтлина «Время в романах Достоевского» (Родной язык в школе. 1927. № 5. С. 9) приводятся другие данные: «Общая амплитуда действия „Бесов“ равняется 2¹/₂ месяцам... Чистое время „Бесов“ — 22 суткам». Нам, однако, не совсем ясны точки отсчета времени у исследователя. Так, если началом хроники считать приезд Дроздовых 31 августа, а концом — январь, когда Хроникер приступил к работе, то амплитуда составляет более 4 месяцев. С другой стороны, «чистое время», равное 22 суткам, заключено, по-видимому, между «роковым» воскресеньем (12 сентября) и отъездом Петра Верховенского (3 октября). Но в таком случае странно, почему столь важные для романа финальные сцены, как смерть Степана Трофимовича и самоубийство Ставрогина, находятся вне «чистого романного времени».

²⁰ Так, временной промежуток с 12 по 20 сентября, на первый взгляд не расчлененный на отдельные дни (Хроникер все эти

ходило в любой из этих тридцати дней с каждым из основных персонажей, только сведения об этом рассредоточены, буквально распылены в тексте. Но поразительно: если собрать вместе все эти микрочастицы бытия, составить индивидуальные хронологии и соединить их, то в совокупной картине событий точки времени каждого персонажа расположатся без единой «накладки» и «неувязки».

Опуская все подробности подсчетов и обилие дат, беремся утверждать, что любые два факта, зафиксированные во времени, жестко сцеплены между собой временным промежутком и «вмонтированы» в общий каркас хронологии. Все временные указания в масштабе дней и месяцев оказываются столь же точны и надежны, как и указания в масштабе лет.

Вот особенно интересное и важное соотношение двух событий. Отсчитывая от 12 сентября, мы получаем дату обыска у Степана Трофимовича как 29 сентября, т. е. предпоследний день месяца. И память не подводит Хроникера: «Я припоминаю в то утро погоду: был холодный и ясный, но ветреный сентябрьский день» (341). Точно такой же подсчет времени убийства Шатова дает нам дату 2 октября. И мы читаем в предсмертном письме Кириллова: «Я, Алексей Кириллов... объявляю, что сегодня... октября, ввечеру, в восьмом часу, убил студента Шатова» (472). По тексту романа легко устанавливается, что эти факты (обыск и убийство) разделены всего двумя днями и двумя другими важными событиями: праздником гувернанток (следующий день после обыска) и смертью Лизы (следующий день после праздника). Из этого следует, что обыск мог произойти только в промежутке 28—30 сентября, а убийство Шатова — от 1 до 3 октября. Наши расчеты от 12 сентября получают, таким образом, достаточно точное подтверждение.

восемь дней «привносит разные вести»), тем не менее может быть реконструирован: 13 сентября Петр Верховенский перевозит за реку Лебядкиных, а Шатов купил пистолет и заперся в доме; 14 сентября Петруша катался по городу с Гагановым, а 15-го и 16-го навещал отца, получал у него расчет за имение и в конце концов был выгнан из дома и т. д. Второй такой промежуток — с 20 по 28 сентября — также наполнен событиями, которые удастся точно датировать: 21 сентября — состоялась дуэль Ставрогина и Гаганова, 22-го — именины супруги предводителя дворянства, куда съехались «все», 23 сентября — визит генеральши к губернаторше (в этот день возник замысел бала для гувернанток), 24 сентября — ограбление церкви и т. д.

Временные пометы «сентябрьский день» и «...октября» образуют еще один хронологический «замок».

Нити времени, протянутые между эпизодами романа, сплетаются в цельное полотно. Информация о моменте события, все эти многочисленные «два дня спустя», «через день», «на следующее утро», кажущиеся порой даже избыточными, на самом деле всегда необходимы. В повествовании Хроникера внедрен календарь, естественно вмещающий все прихотливые изгибы времени.

Давно замечено: «Начальный момент всегда известен. Календарь событий составлен необыкновенно тщательно, и часы выверены»²¹. Современный исследователь резонно предполагает: «Достоевский обладал механизмом внутреннего чувства времени, обеспечивающим соразмерность оси действия и временной оси. Механизм такого рода почти автоматически корректирует временное распределение событий»²².

Но столь же правомерны и вопросы: «Зачем автору столько точности и тщательности, почему взрывные моменты снабжены аппаратом, измеряющим хронологию, — часы, минуты, даже секунды?»²³ Зачем писателю нужна иллюзия полной достоверности происходящего?

Оказывается: приметы точного времени у Достоевского дают возможность воссоздать точную синхронистическую картину событий, которая не явлена во всем своем объеме в последовательном повествовании. Для некоторых событий и эпизодов факт синхронности не всегда очевиден: иные из них вообще будто бы выпадают из повествования и могут быть восстановлены только в результате анализа общего контекста. Персонажи «Бесов» живут в единой системе времени — точного времени, поэтому совмещение их индивидуальных хронологий дает неожиданные смысловые эффекты, обнаруживает скрытый контекст, т. е. то «дополнительное» содержание, которое как бы спрятано в складках времени.

Феномен скрытого контекста, по всей вероятности, неременный атрибут таких повествовательных систем, хронология которых, во-первых, *точна*, во-вторых, *многомер-*

²¹ Волошин Г. Пространство и время у Достоевского // *Slavia*. 12. 1933. 1—2. С. 164.

²² Цивьян Т. М. О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток» // *Russian literature*. IV—3. 1976. С. 236—237.

²³ Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1978. Т. 3. С. 45.

на и, в-третьих, *всеобъемлюща*, как это мы наблюдали в «Бесах». Если какое-нибудь из этих свойств отсутствует, синхронизм событий и обусловленное им «дополнительное» содержание не возникают.

3

Даже беглое сопоставление хронологии в «Бесах» и в других известных произведениях русской литературы по принципу синхронизма событий обнаруживает существенные различия.

Историзм пушкинского мышления позволил ему в ряде произведений, и в первую очередь в романе «Евгений Онегин», дать новую для литературы картину временных связей. Временные пометы имеют не служебную, а художественно-конструктивную функцию. «Реальность входит у Пушкина вместе с временной структурой, жестким каркасом,— черта, присущая пушкинской поэтике»,— отмечает современный исследователь ²⁴.

В примечании к «Евгению Онегину» Пушкин писал: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю». В романе Пушкина действие длится пять с половиной лет, события датируются с точностью до года и месяца, иногда можно установить и день происходящего. Вместе с тем внутренняя хронология пушкинского романа, имея значительные бессобытийные промежутки между датами, соединяет точки времени, как бы принадлежащие различным героям: 3 июля 1821 г.— начало путешествия Онегина; лето 1821 г.— замужество Ольги; конец января—февраль 1822 г.— поездка Татьяны с матерью в Москву; осенью 1822 г.— замужество Татьяны ²⁵. Сколько-нибудь подробных индивидуальных хронологий в «Евгении Онегине» нет, поэтому синхронизировать события, происходящие с разными персонажами, не удастся.

Роман Лермонтова «Герой нашего времени», исследующий «историю души человеческой», построен, как известно, вопреки хронологии. Концентрическая композиция романа воспроизводит события не в их временной последовательности, а в ином, более существенном для автора порядке, так что для создания исторически достоверного героя 1830-х годов фактор времени не играет никакой су-

²⁴ Гей Н. К. Художественность литературы. М.: Наука, 1975. С. 265.

²⁵ См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 18—23.

щественной роли. Всего несколько приблизительных указаний на время действия есть в поэме Гоголя «Мертвые души». Однако эти приметы нарочито неправдоподобны; по замыслу автора события складываются не в историческую картину, а в фантасмагорическую.

Действие романа «Война и мир» начинается в июле 1805 г. и оканчивается в декабре 1820 г. Пятнадцать лет жизни героев Л. Толстого разворачиваются на фоне всемирно-исторических событий и теснейшим образом связаны с ними. Этой связью и определяется внутренняя хронология романа — точно, буквально по часам, датированы все эпизоды, связанные с войнами, сражениями и прочими историческими эпизодами. Когда же речь идет о частной жизни героев, хронология может быть и достаточно приблизительной: «середина зимы», «летом», «в начале осени» и т. п.

Иногда календарь заведомо неточен. Вот один из «мирных» эпизодов: проиграв Долохову сорок три тысячи рублей в карты во время рождественских праздников (в тексте сказано еще определенной — спустя два дня после третьего дня рождества, т. е. *29 декабря*), Николай Ростов «провел еще две недели в Москве... и... отослав, наконец, все сорок три тысячи и получив расписку Долохова, уехал в конце н о я б р я догонять полк».

Порой хронология точно выдержана лишь по отношению к одному герою, но не согласуется с жизненными обстоятельствами других персонажей. Так, неожиданное появление Андрея Болконского (которого все считали погибшим) в доме отца в ту самую ночь с 19 на 20 марта 1806 г., когда у него рождается сын и умирает жена, — почти чудо. «Нет, это не может быть, это было бы слишком необыкновенно», — боится поверить в это чудо княжна Марья. Тяжело раненный в Аустерлицком сражении в 20-х числах ноября 1805 г., князь Андрей был оставлен на попечение местных жителей. Четыре месяца, понадобившиеся ему на выздоровление, а старому князю на розыски пропавшего без вести сына, были вполне реальным сроком, и в этом смысле дата возвращения князя Андрея не вызывает удивления. Но для того чтобы герою успеть к столь важному моменту, автору романа даже пришлось пойти против законов природы. Мы помним маленькую княгиню, жену Андрея Болконского, в салоне Анны Павловны Шерер в июле 1805 г. уже пополневшей, неуклюжей, в специальном платье, не выезжающей в большой свет «по причине своей бере-

менности». А рождает она как раз девять месяцев спустя — в марте 1806 г. Но это значит, что тогда, в июле 1805 г., причина, которая якобы не позволяла княгине Лизе появляться в обществе, не могла быть столь заметной и столь существенной.

Сплошная хронология «Войны и мира», так же как в «Евгении Онегине», складывается из событий, происходящих последовательно то с одной группой персонажей, то с другой. Время как бы следует из салона Шерер в дом князя Андрея, оттуда в квартиру Анатолия Курагина, затем в московский дом Ростовых и в особняк старого графа Безухова. Поэтому, скажем, ноябрь—декабрь 1805 г. «отдан» событиям, случившимся с Пьером, весна 1806 г. — делам Болконских, лето и осень 1806 г. — Ростовым, 1807 и 1808 гг. практически выпущены; 1809 г. — Андрею Болконскому и т. д.

Случаи синхронизации событий в «Войне и мире» всегда подчеркнуто выделены автором: в то время как Анна Михайловна Друбецкая едет проводить умирающего старика Безухова, графиня Ростова, ожидая возвращения своей подруги, готовит деньги на обмундирование ее сына. В одно и то же время происходят объяснения Наташи Ростовой с матерью по поводу сватовства Денисова и Николая Ростова с отцом по поводу проигрыша. Или: «В то время как у Ростовых танцевали в зале шестой англез под звуки от усталости фальшививших музыкантов и усталые официанты и повара готовили ужин, с графом Безуховым сделался шестой удар». Значительно чаще синхронизируются события мирные, с одной стороны, и военные — с другой, но опять-таки: совпадения эпизодов «мира» с эпизодами «войны» почти всегда очень условны, ибо датировка «мирных» дел, как правило, весьма приблизительна. Так, 3 марта 1806 г. на обеде в Английском клубе в честь князя Багратиона (к этому времени Пьер только-только должен был успеть жениться на Элен Курагиной) Долохов оскорбляет Пьера как незадачливого мужа красивой женщины. И оказывается, что на момент марта 1806 г. Долохов, вернувшись после военной кампании конца ноября в Петербург и поселившись в доме у Пьера (хотя Пьер должен жить в это время еще у князя Василия), уже давно стал своим человеком в доме и соблазнил Элен (хотя она опять-таки во время приезда Долохова еще не могла быть графиней Безуховой).

Есть много других случаев смещения времени в ро-

мане Толстого, но дело не в количестве: принцип хронологии «Войны и мира» обеспечивает точность временных координат только для исторических (в основном военно-исторических) событий. «Мирный» календарь, как будто ориентированный на реальную хронологию, на самом деле лишен точного правдоподобия. По воле автора романное время ускоряется или замедляется наперекор естественному его течению, выполняя сугубо служебные функции, зависящие от задач композиции, поэтому оно имеет свои собственные, отличные от реальных, скорость и протяженность. Подчиненная роль времени, не-скоординированность хронологии снимают вопрос об объективной синхронности тех или иных событий. Когда же такая синхронность необходима автору романа, он ее «устраивает» сам, подчеркивая факт совпадения событий, но не заботясь о соразмерности времени действию.

Принципиально иной вариант изображения времени наблюдаем мы в романе Тургенева «Новь», особенно интересном для нас благодаря его близости «Бесам» по теме, атмосфере эпохи и моменту создания.

Действие «Нови» происходит в точно определенное время — весной 1868 г. (за полтора года до событий «Бесов»). В этом смысле начало тургеневского романа вообще выглядит в каждой своей детали очень «достоевским»: «Весною 1868 года, часу в первом дня, в Петербурге, взбирался по черной лестнице пятиэтажного дома в Офицерской улице человек лет двадцати семи, небрежно и бедно одетый». Подробные текстовые указания на возраст героев, временные промежутки между событиями, а также опорные даты, соотносенные с реальностью, дают возможность без труда составить точную внутреннюю хронологию романа.

Вместе с тем между изображением времени в «Нови» и «Бесах» имеются существенные различия. В тургеневском романе время однолинейно, оно течет одним потоком, по строго определенному руслу, как бы переливаясь из одной точки в другую. Если автор, описав сцену в городском доме, переносит действие в сад или деревенское поместье, то, несмотря на оставшихся в том доме героев, с ними уже ничего не происходит — время будто замерло здесь. В каждый данный момент время протекает только в изображаемом месте, следуя за «блуждающей точкой пространства», как нитка за иглой, и целиком завися от перемены декораций. В покинутой же точке пространства оно останавливается, как в заколдованном замке,

и оживает вновь только тогда, когда этот замок опять станет местом действия. В «Нови» время течет только в той точке, в которой ведется повествование; в «Бесах» время течет везде.

Если представить себе оба романа двумя гигантскими съемочными площадками, то для «Нови» понадобилась бы только одна камера, чтобы снимать по очереди те сцены, о которых идет речь в каждом следующем отрезке повествования. Скрытые камеры, установленные в покинутых повествованием местах, не сняли бы ни одного кадра: там не будет ни света, ни действия. В «Бесах», напротив, таких камер понадобилось бы ровно столько, сколько мест действия; отснятый материал зафиксировал бы полноту жизни везде, где остались люди.

Исключительное значение фактора времени в хронике Достоевского даже на фоне остальных произведений писателя (это тема особого исследования) может быть исчерпывающе раскрыто только путем самых широких сопоставлений этого романа с произведениями русской и мировой литературы, особенно с теми, которые «нагружены» временем, где время насыщено жгучим политическим, мировоззренческим и художественным смыслом. В этой связи наиболее перспективным может оказаться анализ «Бесов» в сравнении с другими «хрониками», где в силу самого жанра необратимый и всеподчиняющий бег времени предстает организующей силой сюжета. Но художественное время в «Бесах», характерное для жанра хроники, обнаруживает и качественное своеобразие. Точность, объемность и многомерность времени в этом романе хранят тайны и преподносят сюрпризы.

4

Повествование «Бесов», чередующее временные точки восприятия происходящего («теперь» и «тогда»), заведомо неполно: Хроникер, даже и «с знанием дела» описывающий события, не может овладеть всем явным и тайным содержанием только что протекшего момента. Ведь в течение одного и того же отрезка времени с героями хроники происходят в разных местах разные вещи, смысл которых полностью раскрывается лишь при учете их синхронности и символической сопряженности. Зачастую не так важен сам факт, сколько то, что *одномоментно с ним произошел другой; и именно в этих совпадениях — ключ к постижению целого.*

Страницы «Бесов», повествующие об убийстве Шатова, одни из самых жутких и зловещих в романе. Но *весь* ужас совершенного преступления можно постичь, лишь отдав себе отчет, что Шатов погиб, застигнутый врасплох в предчувствии посветившего ему вдруг счастья.

Весь сюжет готовящегося злодеяния прямо сопоставлен с поистине чудесным появлением Марьи Шатовой и рождением ее ребенка. Мелодия необыкновенной, вдохновенной, горячечной встречи бывших супругов и забережившего им будущего сопровождаются навязчивым аккомпанементом, раз от разу все более грозным — бесовским хороводом «наших». Каждый момент сюжета о рождении и младенце имеет хронологический аналог в сюжете об убийстве. Синхронно происходят: приезд Марьи Шатовой и собрание «у наших» (1 октября «в восьмом часу»); тревожный сон больной и визит Эркеля к Шатову («половина десятого»); хлопоты Шатова вокруг жены и посещение Кириллова Верховенским и Липутиным («после половины одиннадцатого»); приготовления к родам и тайные планы Петруши (ночь на 2 октября); рождение младенца и убийство Федьки Каторжного (рассвет 2 октября). И вот центральные точки сопоставления: именно в те счастливые мгновения (часы, минуты), когда «все как будто переродилось» и Шатовы рассуждали о своей будущей жизни «вновь и навсегда», появился Эркель — как ангел смерти. «Это уже самый последний шаг! А там новый путь, и никогда, никогда не вспомняем о старом ужасе!» (454) — с таким настроением пошел Шатов навстречу гибели. Самый момент его убийства будто запечатлел небытие: он выключен из общего хронологического ряда; минуты, когда совершалось преступление, не имеют в романе ни одного временного аналога.

В начале этого фрагмента Хроникер настойчиво подчеркивает хронологическую связь двух событийных рядов, точно отмеряя время наиболее важных эпизодов: Марья Шатова приехала, как специально отмечает Хроникер, «часу в восьмом вечера (это именно в то самое время, когда наши собрались у Эркеля, ждали Петра Степановича, негодовали и волновались)» (432).

Затем хронологические соотнесения становятся все реже и наконец вовсе прекращаются: между событиями, происходящими в одно время, пролегают десятки страниц повествования, и Хроникер перестает фиксировать их совпадения. Но уже независимо от его рассказа скры-

тый контекст событий доводит мелодию и аккомпанемент до последних, самых зловещих, аккордов. Ритм задан, и читатель может сам сопоставить: в один и тот же рас-светный час 3 октября обезумевшая Марья Игнатьевна с младенцем на руках бросается на улицу искать Шатова и Петр Верховенский отъезжает в Петербург; в один и тот же день, 6 октября, умирает Марья Шатова и бежит за границу Петр Верховенский.

Иногда календарь хроники позволяет обнаружить скрытый контекст обстоятельств самых загадочных.

Почему в церкви, во время обедни, очутилась Марья Лебядкина, спутавшая весь распорядок собрания у Варвары Петровны? Знакомство Хромопожки с генеральшей, имевшее ряд чрезвычайных последствий, в рассказе Хроникера ничем не мотивировано и воспринимается как одно из «роковых» совпадений злополучного воскресенья. Но хронология показывает: Марья Тимофеевна выехала из дома в те самые минуты, когда туда, в дом Филиппова, где квартировали Лебядкины и Кириллов, явился Ставрогин, прямо с поезда, из Петербурга, о чем знать она никак не могла. Повинуясь, видимо, моментальному интуитивному порыву, она специально едет в церковь, чтобы искать покровительства и защиты у матери своего мужа, предчувствуя грозящую ей опасность от встречи с ним.

Когда произошло последнее свидание Степана Трофимовича с Варварой Петровной в Скворешниках, решавшее его судьбу? Свидание, «которое та давно держала в уме и давно уже возвестила о нем своему бывшему другу, но почему-то до сих пор все откладывала» (261).

Может ли иметь значение такая, казалось бы, несущественная подробность? Но будем осторожны в оценках.

Как показывает хронология, это свидание произошло 26 сентября, т. е. ровно через две недели после несостоявшейся помолвки, в то самое воскресенье 12 сентября. И как раз этот срок — две недели — и должен был, по определению Варвары Петровны, отделять помолвку от свадьбы: «Скоро день вашего рождения... А там недели через две и свадьба...» (65). Варвара Петровна решает вызвать для финального объяснения Степана Трофимовича *туда и тогда, где и когда должна была состояться его свадьба!* Упреки, обиды и обвинения, накопившиеся за 20 лет, ссора и разрыв вместо свадьбы — так отомстила злопамятная Варвара Петровна своему ста-

рому другу за легкомыслие и скорую готовность жениться.

И снова совпадения, на этот раз по злой и трагической иронии судьбы. В этот же день, 26 сентября, Варвара Петровна задумала «дать свой особый праздник, уже в Скворешниках, и снова созвать весь город» (261). Спустя три дня, 29 сентября, Варвара Петровна назначает и срок будущего бала — через две недели. И ровно через две недели, 11 октября, в Скворешниках покончит с собой ее сын²⁶, а днем раньше сюда же привезет Варвара Петровна тело своего бедного друга.

Таков итог четырех праздников в романе «Бесы»: помолвка обернулась скандалом, бал — убийствами и пожаром, свадьба — ссорой и разрывом, еще один «особый праздник» — похоронами и самоубийством.

Почему столь странно выглядел обычно спокойный и невозмутимый Николай Всеволодович днем 29 сентября в гостинице у губернаторши, перед тем как сделать публичное признание о тайном браке? Напомним: «Лицо его было бледнее обыкновенного, а взгляд необычайно рассеян... На Лизу не взглянул ни разу, — не потому, что не хотел, а потому, утверждаю это, что и се тоже вовсе не замечал» (352).

Оказывается: в дом Юлии Михайловны Лембке Ставрогин пришел прямо из монастыря, от старца. Вот начало главы «У Тихона»: «Николай Всеволодович в эту ночь не спал и всю просидел на диване, часто устремляя неподвижный взор в одну точку в углу у комода» (11, 5). «Эта ночь» и есть ночь с 28 на 29 сентября, наступившая после собрания «у наших» и бреда Петруши об Иване-царевиче.

Последовательность событий утра и дня 29 сентября, прошедших после бессонной ночи, прослеживается буквально по часам. Часов в семь поутру — Николай Ставрогин заснул сидя; в половине десятого — был разбужен старым слугой Алексеем Егорычем; около десяти — торопливо вышел из дому, встретив по дороге шпигулинскую делегацию (эту же делегацию встретил и Степан

²⁶ С этой трагической датой, 11 октября, странным образом — совпадение? — сопрягается и другая. Марья Шатова приехала в город 1 октября, и вечером у нее начались родовые схватки. «Но что же ты не сказала заранее», — догадывается накопец Шатов. «А я почему знала, входя сюда? Неужто пришла бы к вам? Мне сказали, еще через десять дней!» — называет Марья Шатова срок предполагаемых родов: 11 октября (443).

Трофимович, отправляясь к губернатору жаловаться на чиновника, производившего у него обыск); около половины одиннадцатого — дошел до ворот Спасо-Ефимьевского Богородского монастыря.

Чтение текста исповеди началось около одиннадцати часов и «продолжалось около часу». Ушел Ставрогин от Тихона «в первом часу пополудни» и появился у Юлии Михайловны около часу дня, в то самое время, когда в ее доме собралась вся компания, вернувшаяся из Скворешников, а также Степан Трофимович с Хроникером. Еще у Тихона Ставрогин предвидит момент, который спровоцирует признание: «Оглашу внезапно и именно в какую-нибудь мстительную, ненавистную минуту, когда всего больше буду их ненавидеть» (11, 25).

Страшный вызов и отчаянная решимость Лизы, публично потребовавшей от Ставрогина оградить ее от неприличных писем «какого-то капитана Лебядкина» и «каких-то тайн», и стали этим мстительным моментом; Николай Всеволодович немедленно воспользовался им и осуществил свое «подпольное» желание.

Неудача исповеди в келье у старца имела роковые последствия: все дальнейшие «пробы» Ставрогина неизменно будут оборачиваться злом, приводить к новым катастрофам.

Признание Ставрогина о тайном браке, совершенное в гордыне и с «беспредельным высокомерием», спровоцировало Лизу на побег в Скворешники, развязало руки Петруше. Второе признание, наутро после убийства Лебядкиных («Я не убивал и был против, но я знал, что они будут убиты, и не остановил убийц» — 407), толкает Лизу на улицу, в толпу, на верную смерть — и он снова «не остановил убийц». Внезапный отъезд Ставрогина, в сущности его полная капитуляция в момент, когда многое можно было еще спасти, стали новым грозным сигналом: именно в этот день состоялся очередной сбор «наших», где и решилась судьба Шатова (а вместе с ним и Кириллова). Ставрогин — в третий раз — знал, но не остановил убийц (хотя лишь десять дней назад предупредил Шатова об опасности и три дня назад заявил Петруше: «Я вам Шатова не уступлю» — 320).

За месяц романного времени Ставрогин, с которым действительно «все уже случилось где-то там», проживает тем не менее целую жизнь: между намерениями, решениями и поступками пролегает бездна — надежд, сомне-

ний, «проб», разочарований и краха. И каждый шаг Ставрогина в романном действии (достаточно вспомнить хотя бы «ночной обход») обусловлен, а то и вынужден давно случившимся; каждое мгновение совершающейся катастрофы, каждая точка кризиса отягощены грузом прошлого и неразрывно связаны с ним. Ибо желание освободиться от ненавистных воспоминаний-галлюцинаций путем исповеди и покаяния («новая мысль» Ставрогина) неминуемо вовлекало Николая Всеволодовича во все остальные «пробы». Поэтому в романе активизируется *все* прошлое Ставрогина, а не отдельные, ключевые эпизоды. Этапы эволюции Ставрогина от ужасного преступления (Матреша) до «новой мысли» (исповедь) и от «новой мысли» до самоубийства календарь «настоящего» точно регистрирует, а календарь «прошлого» и достоверно мотивирует.

Исповедь — не только кульминационный пункт исканий Ставрогина, но и главный временной, хронологический их момент. Без главы об исповеди, без текста самой исповеди, без того факта, что Ставрогин так и не смог «всю гордость свою и беса своего посрамить» — проиграл и оставил поле сражения, вакханалия преступлений в романе предстает едва ли не стихийным бедствием.

И еще один «странный» вопрос. Какая судьба была уготована исповеди Ставрогина, точнее, ее тиражу — тем тремстам экземплярам, которые он ввез в Россию из-за границы?

Интерес к тиражу исповеди или к его следам может показаться неуместным, поскольку Достоевский выпущен был исключить из романа главу об исповеди. Но вот вопрос: исключил ли Достоевский из романа лишь главу об исповеди, или исключил сам факт существования исповеди как лейтмотив романного бытия Ставрогина?

Сразу отметим несколько особенностей этого документа. Во-первых, исповедь — не воображаемый, а вполне реальный текст: «три отпечатанных и сброшюрованных листочка обыкновенной почтовой бумаги малого формата» (11, 12). Этот текст существует вполне материально: Ставрогин, направляясь к Тихону, «вдруг как бы что-то вспомнил, остановился, наскоро и тревожно поцупал что-то в своем боковом кармане и — усмехнулся» (11, 5). Во-вторых, «листки» имели точное назначение: «Когда придет время, я отошлю в полицию и к местной власти; одновременно пошлю в редакции всех газет, с просьбою гласности, и множеству меня знающих в Петербурге и

в России лиц. Равномерно появится в переводе за границей» (11, 23). И в-третьих, предполагалось, что документ так или иначе будет распространен. «Вношу в мою летопись этот документ буквально. Надо полагать, что он уже многим теперь известен» (11, 12) — в этом комментарии, сопровождавшем текст исповеди, Хроникер вольно или невольно засвидетельствовал, что обнародование документа — совершившийся факт. Ведь «теперь» — это спустя четыре месяца после происшедших событий, это момент написания хроники. Значит, оглашение исповеди (если судить по главе «У Тихона») должно было произойти вскоре после смерти Ставрогина и не зависело от исхода беседы Николая Всеволодовича с Тихоном.

Несмотря на то что глава «У Тихона» не вошла в роман, что писатель вынужден был внести правку в те места текста, где имелись намеки на визит Ставрогина к старцу, дух и идея «новой мысли» Ставрогина остались в «Бесах». Ведь к тому моменту, когда была решена судьба главы, уже было опубликовано две трети романа. В них Ставрогин живет и действует с идеей покаяния в душе, с текстом исповеди в кармане и с ее тиражом в тайнике.

Таким образом, весь сюжет с исповедью выстраивался в такой логический и хронологический ряд: неудача акта исповеди и все связанные с ней последствия; смерть Ставрогина; распространение документа в течение ближайших четырех месяцев; включение документа Хроникером в хронику.

Восстановим время и контекст событий, обусловивших внезапный отъезд Ставрогина из города. Вечером 29 сентября, после визита к Тихону и скандального признания о браке, он «прямо поехал в Скворешники, не выдавшись с матерью» (353). На следующий день, 30 сентября, сразу после литературных чтений на празднике гувернанток, т. е. после четырех часов дня, Петр Верховенский отвез Лизу в Скворешники, к Ставрогину. Их свидание длилось до утра 1 октября, и в этот же день, дневным двенадцатичасовым поездом, уже зная о смерти Лизы, Ставрогин уезжает, ни с кем не простившись.

Зададимся вопросом: в том случае, если исповедь как таковая (и весь ее тираж) существовала в числе реалий романа, что должен был сделать с ней Ставрогин при отъезде? Конечно, увезти с собой. Ведь еще десять дней (с 1 по 11 октября) будет раздумывать Николай Всеволодович о своей судьбе, не доехав до Петербурга, живя

«на шестой станции», у зрителя, своего знакомого по петербургским кутежам. Именно сюда будут доходить известия о размерах катастрофы, постигшей город. И если только листки с исповедью действительно существовали, они были со Ставрогиним эти последние дни его жизни.

В предсмертном письме Ставрогина к Даше обнаруживаются несомненные следы этих листков — прямой намек на них: «Я вам рассказал многое из моей жизни. Но не все. Даже вам не все!» (513). Значит, есть нечто, содержащее это самое *все*, и Николай Всеволодович объявляет душеприказчице Даше Шатовой свою предсмертную волю. Ибо Даша узнает не только о самом факте существования некоего «все го», но и о месте, где его надлежит искать. Вспомним, как кончается письмо Николая Всеволодовича: «Прилагаю адрес» (515).

После самоубийства Ставрогина адрес станционного зрителя остался последней и единственной ниточкой, которая могла указать путь к «листкам». И если принять во внимание, что текст исповеди стал известен Хроникеру уже вскоре после смерти Николая Всеволодовича, надо думать, что Даша воспользовалась адресом и обнародовала исповедь, исполнив волю покойного.

Мысль о посмертном покаянии постоянно соблазняла Ставрогина — именно о нем размышлял он у Кириллова: «Один удар в висок и ничего не будет» (187). Это как побег с места преступления на другую планету: «Положим, вы жили на луне... Но теперь вы здесь и смотрите на луну отсюда: какое вам дело здесь до всего того, что вы там наделали и что тамошние будут плевать на вас тысячу лет?..» (187).

Но не спасали ни бегство из города, ни шестая станция, ни кантон Ури; не удавалось наплевать ни на «тамошних», ни на «здешних». И решиться на исповедь перед людьми Ставрогин смог, сначала устранив самого себя: мертвого, его не страшила «некрасивость» покаяния.

«Всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов», — считал М. М. Бахтин²⁷.

Это утверждение, высказанное ученым безотносительно к творчеству Достоевского, к «Бесам» может быть отнесено, как мы убедились, буквально. Более того,

²⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 406.

содержательность, смысловая наполненность времени у Достоевского прямо пропорциональны точности их определения и измерения.

Мгновения бытия в «Бесах» не вырваны из контекста времени, напротив, они образуют единый и цельный художественный календарь. И это глубоко закономерно: ведь сам жанр хроник — это повествование с изложением событий в их точной временной определенности. Эту зависимость жанра произведения от хронотопа как раз и подчеркивал сам М. Бахтин: «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем ведущим началом в хронотопе является время»²⁸.

Художественный календарь «Бесов», внутренняя хронология романа с их скрупулезной точностью, загадками и сюрпризами — одно из важнейших свидетельств нового понимания художником ресурсов художественного времени. Какой организованной, упорядоченной, безошибочной художественной памятью — почти на грани человеческих возможностей — и мощным воображением нужно было обладать, чтобы сотни разомкнутых мгновений, тысячи отдельных, оборванных нитей-сигналов собрать в цельное, подвижное и живое полотно времени. Какое чувство ритма, меры и гармонии нужно было иметь, чтобы в этом сгустке времени незаметно, неосознано растворить жизни своих героев, сохранив за каждым из них индивидуальный временной поток, зафиксировав все его отдельные капли. И как виртуозно следовало владеть законами времени, чтобы в беспорядочном хаосе текущего, за целеной единичных впечатлений разглядеть глубинные смыслы и дать ключ к «обличению вещей невидимых».

5

Записные тетради к «Бесам» дают редкую возможность сверить свое восприятие произведения с замыслом художника, запечатленным вне самого произведения.

Подготовительные материалы к роману, отразившие основные этапы работы над ним, содержат не только варианты сцен и эпизодов, характеров и обстоятельств, подробности сюжета, композиции, интриги, но и много-

²⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 235.

численные *Nota-bene*, специальные пометы-указатели, своеобразные памятки-ключи к авторским «секретам». Они позволяют видеть, как именно, по каким внутренним законам художественная мысль воплощалась в слово, схема сюжета — в повествование, заметки — в сцены и образы, планы — в роман.

В черновиках, для себя, Достоевский скрупулезно разрабатывал все тонкости и хитросплетения интриги, все подробности психологических ходов, все нюансы человеческих отношений; здесь у него нет никаких тайн и никаких случайностей, все неожиданности и сюрризы тщательно обдуманы и взвешены на самых точных — аптекарских, ювелирных — весах. И, уже «взвесив», «отмерив», он прячет все под покров тайны.

Потому так и точен календарь хроники, безупречна его хронология, потому так все «сходится» в тексте, что «особому» тону изложения с его «прикидывающейся» интонацией, с кажущейся, «сделанной» небрежностью предшествовала огромная предварительная работа по вычислению времени. Оказывается, точность и подробность временных ориентиров, редкостное чувство времени у Достоевского, проявившиеся в «Бесах», помимо всего прочего, еще и результат специальных авторских усилий. Оказывается, еще в феврале 1870 г., в самом начале работы над романом, писатель продумывает хронологический каркас «Бесов». Вот эта запись: «Хронология. Действие романа в *сентябре*... Князь приехал в город в день начала романа...» (вот оно, 12 сентября! — Л. С.; 11, 94—95)²⁹. Таким образом, Достоевский совершенно осознанно выбрал время действия романа, сам «завел» его часы, сам налаживал их ход и контролировал возможные отклонения.

Феноменальное чувство времени, художническая интуиция сочетаются у Достоевского с предварительным расчетом всех «что» и «как», «где» и «когда», «почему» и «зачем». Время и место, причины и следствия, мотивы и решения до тонкостей продуманы и взаимообусловлены, случайности и неожиданности, роковые совпадения и таинственные обстоятельства специально подготовлены. Так, факт первой встречи Даши и Ставрогина, вытекающий из логики их биографий, в романе, как мы помним, не обозначен. Почему? Можно думать, что автор хотел

²⁹ В черновиках к «Бесам» персонажи обозначались прозвищами: Князь — Ставрогин.

сделать это намеренно. В черновой заметке от 26 февраля 1870 г. читаем: «Сделать так, что Князь никогда не объяснялся с Воспитанницей. Никогда. Даже в детстве был всегда непомерно горд... Но он знал давным-давно, что она его любит» (11, 114).

«Сделать так» — это и есть формула-сигнал осознанного приёма. В десятках вариантов разрабатывает Достоевский наиболее важные для романа сцены, повороты сюжета, детально взвешивает и обсуждает достоинства каждого элемента интриги. Авторский замысел здесь предельно обнажён, и сценарий событий, тайные пружины которых будут скрыты в романе, в черновиках составлен с полной определенностью.

Переводя роман с языка замысла на язык воплощения замысла, с языка плана на язык текста, Достоевский отбирает у повествования функцию объяснительную. Роль толкователя, всезнающего и всеведающего, он передает времени, в тайниках которого хранятся причины, мотивы и подоплека совершающегося. Время становится у Достоевского главным и самым надежным свидетелем, потому что оно не только все знает, но потому, что может говорить. Точная хронология «Бесов» и скрытое в ней «дополнительное» содержание обнаруживают, сколь красноречиво время. Достоевский учит не только его отмечать, но спрашивать и слушать.

6

Однако вернемся к событиям тридцати дней хроники.

Мы стремились всесторонне обосновать утверждение, что действие романа (с 12 сентября по 11 октября) привязано к реальному историческому времени — к календарному 1869 г. Да и на какой иной календарный сентябрь мог ориентировать Достоевский действие романа, начиная работу над ним в январе 1870 г. и отражая в нем недавно случившиеся события? Ведь для первых читателей «Бесов» действие романа о политическом убийстве, имевшем всем известный недавний прототип, естественно связывалось с 1869 г.

И вдруг — факты, опрокидывающие такую, казалось бы, стройную и законченную хронологическую композицию.

1. Во время визита к губернатору Лембке (28 сентября) Петр Верховенский так объясняет происхождение стихотворной прокламации под названием «Светлая

личность»: «А что эти вот стихи, так это будто покойный Герцен написал их Шатову, когда еще тот за границей скитался» (276). Разумеется, слова Петруши — заведомая и грубая ложь, но одна деталь приковывает внимание: откуда взялся «покойный Герцен»? В сентябре 1869 г. А. И. Герцен был еще жив и здоров и умер только 9(21) января 1870 г., проболев три дня. Не значит ли это, что события романа соотносятся все-таки с более поздним сентябрем, а именно с сентябрем 1870 г.?

2. В тот же день, после визита к Лембке, Петр Верховенский заглянул к «великому писателю» Кармазинову и задал ему один чрезвычайно интересный вопрос: «Вы ведь, кажется, приехали потому, что там эпидемии после войны ожидали?» (286). Кармазинов приехал в губернский город, как мы помним, за неделю до начала хроники, т. е. в начале сентября. Именно в сентябре, но только не 1869, а 1870 г., столица Франции переживала осаду — в разгаре была франко-прусская война. Немцы блокировали Париж уже 19 сентября, и в течение последующих месяцев (зима 1870/71 г.) в городе свирепствовали голод, холод и эпидемии. Значит, по логике исторического календаря, появление Кармазинова, ожидающего эпидемий, в России не может быть отнесено к осени 1869 г., оно реально только осенью 1870 г. — ни ранее, ни позднее.

3. На одном из собраний в салоне Юлии Михайловны Лембке, состоявшемся 24 сентября, Лямшин исполнил музыкальную пьесу якобы его собственного сочинения под смешным названием «Франко-прусская война», в которой грозные звуки «Марсельезы» причудливо переплетались с мещанским немецким вальском «Mein lieber Augustin». Вот как описывает Хроникер свои впечатления от последних тактов пьесы: «Она („Марсельеза“. — Л. С.) смиряется совершенно: это Жюль Фавр, рыдающий на груди Бисмарка и отдающий всё, всё... Но тут уже свирепеет и „Augustin“: слышатся сильные звуки, чувствуется безмерно выпитое пиво, бешенство самохвальства, требования миллиардов, тонких сигар, шампанского и заложников; „Augustin“ переходит в неистовый рев... Франко-прусская война оканчивается» (252). Но в сентябре 1869 г. франко-прусская война еще и не начиналась. Только 19 июля 1870 г. правительство Наполеона III официально объявило войну Пруссии, а 19 сентября французский министр иностранных дел Жюль Фавр

на переговорах с Бисмарком предложил заключить мир на основе сохранения территориальной целостности Франции.

Как известно, Бисмарк не принял этого предложения и прусские войска осадили Париж. Только в мае 1871 г. был подписан мирный договор, выполнивший условия Бисмарка, договор, по которому Пруссия получала Эльзас, Восточную Лотарингию и огромную контрибуцию. Таким образом, рыдать на груди Бисмарка и отдавать «всё», «всё» Жюль Фавр мог никак не ранее весны 1871 г., а стало быть, и сентябрь, когда Лямшин исполняет музыкальную импровизацию на тему европейских событий, сдвигается соответственно с 1869 или 1870 на 1871 г.

4. Выступая на литературных чтениях в день праздника гувернанток (30 сентября), Степан Трофимович Верховенский произносит вдохновенные слова о красоте, Шекспире и Рафаэле. В полемическом задоре против «утилитаристов» «эстетик» Степан Трофимович остроумно вопрошает: «Все недоумение лишь в том, что прекраснее: Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей?» (372). Оставим в стороне суть полемики, имевшей большую предысторию, и обратим внимание на одно лишь слово — «петролей» (т. е. русифицированная форма французского слова, означающего «нефть», «керосин»). При чем здесь керосин и что мог значить каламбур «Рафаэль или петролей»? В контексте событий осени 1869 г. такое сравнение было лишено всякого смысла и тем более остроумия. «Петролейщиками» в русской и западноевропейской печати назывались коммунары 1871 г., которым приписывалась роль поджигателей резиденции императора Наполеона III, дворца Тюильри, действительно сгоревшего в мае 1871 г. во время уличных боев коммунаров с армией правительства Тьера.

Таким образом, исторический кругозор героев романа «Бесы» включал события, выходящие за пределы конца 1860-х годов, впитал факты и реалии европейской трагедии — франко-прусской войны и Парижской коммуны, опирался на источники информации, относящиеся к началу нового десятилетия, к 1870-м годам.

Во многом герои романа-хроники действительно люди 1870-х годов. Один из них — теоретик-нигилист Шигалев так прямо и заявляет об этом: «...я пришел к убеждению, что все создатели социальных систем, с древнейших времен до нашего 187... года, были мечтатели, сказочники,

глупцы...» (311)³⁰. Добавим к этому, что в романе, имеющем сотни самых разнообразных временных помет, год событий прямо не обозначен — Хроникер обходит молчанием эту дату, всякий раз заменяя ее хоть и вполне точными, но косвенными ориентирами.

Итак, если хронология «настоящего» в «Бесах» ограничена осенними месяцами 1869 г., то каким образом в текст проникли реалии более позднего времени — событий русской и европейской жизни начала 1870-х годов? Как увязать главную дату хроники, вытекающую из календарного расчета времени, с историческими фактами, выходящими за ее пределы? Ведь даже усомнившись в 1869 г. как времени действия романа, мы не сможем перенести это время ни на 1870, ни на 1871 г.: одно событие могло произойти не позже сентября 1870 г., другие — не ранее сентября 1871 г. Пытаясь истолковать календарь «Бесов» в соответствии с реальной исторической хронологией, мы неминуемо попадаем в тупик, в ловушку, в некую испорченную «машину времени».

В самом деле: персонажи романа, съехавшиеся к сентябрю в губернский город средней полосы России и знающие уже о смерти Герцена, о начале и конце франко-прусской войны, провозглашении и падении Парижской коммуны, за несколько недель до этого, летом, путешествуют по Европе — Франции, Швейцарии, Германии, — *по мирной еще Европе!* Варвара Петровна Ставругина вместе с Дарьей Шатовой, семейство Дроздовых, Николай Всеволодович и другие странствующие и путешествующие беспрепятственно пересекают границы европейских держав, *еще не воюющих друг с другом*. Удивительный парадокс: Кармазинов в начале романа приезжает из Европы, где войны еще нет и в помине, а уже в середине его, три недели спустя, находясь в России, рассуждает о возможных исторических последствиях военных и политических событий («Если там действительно рухнет Вавилон и падение его будет великое...» — 287).

В чем же загадка столь странных «анахронизмов» и столь удивительных путешествий во времени?

³⁰ На основании этого отрывка из романа австралийская ученая-славист С. Б. Владив утверждает, что действие «Бесов» и в самом деле происходит в 1870-х годах. См.: Vladiv S. B. The structure of Dostoevskii's the Devils // Essays to honour Nina Christesen founder of Russian studies in Australia. Kew (Victoria), 1979. P. 139—140.

Обратимся к истории написания «Бесов». Начав систематически работать над новым романом (январь—февраль 1870 г.) и увлекшись темой политического убийства, только что происшедшего, Достоевский рассчитывает закончить произведение очень быстро. Но уже весной 1870 г. уверенность в быстром завершении задуманного сменяется тревогой и сомнениями, а летом происходит коренной перелом замысла, и вместо политического памфлета Достоевский создает роман-трагедию, центральным персонажем которого становится Ставрогин.

По первоначальному обязательству Достоевский уже к июню 1870 г. должен был представить значительную часть текста в «Русский вестник». Но именно первая часть романа стоила Достоевскому самого большого труда, многочисленных переделок и перекроек. Только осенью, 7(19) октября, 1870 г. была выслана Каткову первая половина первой части романа (глава первая «Вместо введения» и глава вторая «Принц Гарри. Сватовство»), которая как раз и повествовала о заграничных путешествиях героев и их возвращении в Россию. Именно в этих двух главах, излагающих «предысторию», содержались основные хронологические опоры, соединялось настоящее с прошлым, отсчитывалось художественное время «Бесов». Большая часть текста этих глав была написана уже в августе 1870 г.; и хотя в Европе только-только началась война, или ее первые недели, действие романа и его атмосфера, определившиеся до начала военных событий, ориентировались, естественно, еще на довоенный сентябрь — потому-то герои «Бесов» и возвращаются домой из мирной Европы.

Надежды Достоевского быстро закончить роман для «Русского вестника» не оправдались. Писание и печатание его растянулось на три долгих года, в течение которых многое изменилось в мире и жизни самого писателя. Переломные моменты европейской и всемирной истории, возвращение Достоевского в Россию после четырехлетнего отсутствия, новые русские впечатления, процесс над нечаевцами (открывшийся 1 июля 1871 г., за неделю до приезда писателя) — эти события стали фактом сознания автора «Бесов» и реальностью романа, освещавшего самые злободневные вопросы современности.

Письма Достоевского этого времени поражают интенсивностью духовной работы по осмыслению происходяще-

го в мире, моментальной и в высшей степени взволнованной реакцией на текущее.

Писатель, напряженно работающий над романом, опаздывающий к сроку, по многу раз переделывающий текст, тем не менее открыт для восприятия всех событий в России и Европе. Все, что волновало его в текущей политике, общественной жизни, литературе и о чем он мог узнавать из последних номеров газет, немедленно шло в дело, попадало в письма, записные тетради, текст романа.

Быстрота реакции Достоевского на текущее, его ориентированность на злобу дня иногда просто фантастичны. В самом конце первой части романа в сцене пощечины Шатова Ставрогину Николай Всеволодович сравнивается с декабристом Луниным, который « всю жизнь нарочно искал опасности, упивался ощущением ее, обратил его в потребность своей природы; в молодости выходил на дуэль ни за что; в Сибири с одним ножом ходил на медведя, любил встречаться в сибирских лесах с беглыми каторжниками » (165). Источником этой характеристики Лунина, как установлено, явилась « Отповедь » декабриста П. Н. Свистунова, опубликованная в февральском номере « Русского архива » за 1871 г. (12, 228). Но эта сцена из окончания первой части « Бесов » сама была напечатана в четвертом (апрельском) номере « Русского вестника » за этот же 1871 г., а отослана еще раньше — в 20-х числах марта ³¹.

Значит, Достоевский, получивший к началу марта февральский номер « Русского архива », уже к середине месяца успел прочесть журнал, отметить интересную статью и в считанные дни использовать ее в одном из самых драматических мест романа.

Позволим себе небольшое отступление и обратимся к пространственным ориентирам « Бесов ». Дуэль Ставрогина и Гаганова происходит в Брыкове, маленькой подгородной рошце, находящейся между имением Ставрогиных Скворешниками и Шнигулинской фабрикой. Топографический прототип Скворешников — усадьба Московской Петровской сельскохозяйственной академии,

³¹ См. письмо Ф. М. Достоевского А. Н. Майкову от 19 марта (1 апреля) 1871 г.: « Думал отослать в Русский вестник листов 6, а и трех не будет. Мартовская книжка явится без моего романа. Осталось несколько дней до отсылки » (*Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Письма*. М., 1987. Т. 29, кн. I. С. 189).

с большим парком, тремя прудами и гротом, где был убит по указанию Нечаева студент этой академии И. Иванов (в романе — Иван Шатов). Шпигулинская фабрика — Невская бумагопрядильня в Петербурге, а настоящее Брыково — небольшой березовый лесок за рощей в подмосковном имении родителей Достоевского, запомнившийся писателю по детским впечатлениям: в семье этот лесок называли одно время Фединой рощей. И если учесть, что прототипом губернского города, в котором происходит действие «Бесов», была Тверь, то одна только сценическая площадка упомянутого помещика совмещает по крайней мере четыре реальных пейзажа — московский, подмосковный, тверской и петербургский.

Однако художественное пространство, смонтированное из разнородных фрагментов (так же как, предположим, и портрет, составленный из черт разных лиц), — явление обычное в словесном искусстве. Кроме того, читатель может и не знать о «прототипах» пространственных точек, подробностях монтажа — здесь неведение не помешает целостному восприятию произведения.

Иное дело смещения и парадоксы времени. Читатель должен отдать себе отчет в том, что точная и подробная хронология «Бесов» фиксирует не реальное, историческое, а условное, художественное время. Поэтому герои, изображенные в «Бесах», успевают прожить, прочувствовать в месячный срок события куда более длительного периода — как раз того, в течение которого создавался роман. Достоевский, скрупулезно выверяющий чуть ли не каждое мгновение романских эпизодов по часам, смело раздвигает рамки времени и почти незаметно для читателя насыщает его новой реальностью, текущей минутой, злобой дня.

Исторический опыт героев романа «Бесы» и первых его читателей, таким образом, полностью совпадал: они получали уникальную возможность постичь «будущие итоги настоящих событий»³².

Три года жизни и работы Достоевского, наполненные событиями мирового значения, полнокровно вошли в роман: герои (и читатели) прожили эти годы вместе с автором. Новое знание, новый опыт — и личный и исто-

³² Симонова Л. Из воспоминаний о Федоре Михайловиче Достоевском // Церковно-общественный вестник. 1881. № 17. 8 февр. С. 5.

рический — высвечивают крохотный пятачок времени в романе «Бесы».

«Жизнь — дар, жизнь — счастье...» Эту истину Достоевский осознал еще тогда, в 1849 г., в тот именно день 22 декабря, когда стоял он на Семеновском плацу: «Ведь был же я сегодня у смерти, три четверти часа прожил с этой мыслью, был у последнего мгновения и теперь еще раз живу!» Как раз тогда и явилась Достоевскому великая мечта о времени, в котором «каждая минута могла быть веком счастья»³³. Дойдя до пределов последнего мгновения, когда жить оставалось «не более минуты», Достоевский испытал при жизни и по-своему осмыслил то состояние, когда «времени больше не будет». В эти самые последние мгновения и родилось, вероятно, у Достоевского его новое понимание времени: «Теперь, переменя жизнь, перерождаюсь в новую форму»³⁴. Здесь истоки личного и ценностного взгляда Достоевского на время «...время есть: отношение бытия к небытию» (7, 161).

Вот почему так тесно Достоевскому в рамках уходящего, застывающего мгновения, вот почему так естественно его желание не остановить бег времени, а вырваться за пределы изжитого дня. «Достоевский — в погоне за временем, — пишет Д. С. Лихачев, — но не за „утраченным временем“... а за пастоящим, за совершающимся...»³⁵.

В «Бесах» художественное время фиксирует не только совершающееся, на него отбрасывает свою тень будущее. Роман, привязанный к злобе дня, обращенный к еще не отошедшему в прошлое «сегодня», оказался «вековечным».

В преддверии работы над «Бесами», в мае 1869 г., Достоевский поделился с А. Н. Майковым горячей мечтой: воспроизвести «всю русскую историю, отмечая в ней те точки и пункты, в которых она, временами и местами, как бы сосредоточилась и выражалась вся, вдруг, во всем своем целом. Таких всевыражающих пунктов найдется, во все тысячелетия, до десяти... Ну вот схватить эти пункты и рассказать... всем и каждому, но не как простую летопись, нет, а как сердечную поэму... Но

³³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Письма. М., 1985. Т. 28, кн. I. С. 163.

³⁴ Там же.

³⁵ Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 316.

без эгоизма, без слов от себя, а наивно, как можно наивнее, только чтобы одна любовь к России была горячим ключом — и более ничего»³⁶.

В «Бесах», хронике двадцати лет и тридцати дней, все удивительно совпало: летопись эпохи и сердечная поэма, пафвность рассказа и горячая любовь к России, буйная фантазия и историзм мышления. Точка времени, изображенная в «Бесах», представилась Достоевскому одним из таких «всевыражающих» пунктов.

³⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. 1986. Т. 29, кн. I. С. 39.

ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ ФЕТА

Г. Б. Курляндская

В философских стихотворениях «Вечерних огней» ощущается воздействие некоторых основополагающих идей Шопенгауэра. Эту связь констатирует сам Фет в письме к Л. Н. Толстому от 3 февраля 1879 г.: «...второй год я живу в крайне для меня интересном философском мире, и без него едва ли можно понять источник моих последних стихов. „Wer den Dichter will verstehen, muß ins Land des Dichter's gehen...“»¹ Фет имеет в виду штудирование Канта и свою работу над переводом основного произведения А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление».

Вопрос о шопенгауэровских мотивах в поэзии Фета остается, однако, малоосвещенным даже в замечательных книгах Б. Я. Бухштаба и Д. Д. Благого². По словам Д. Д. Благого, в светлой жизнеутверждающей поэзии Фета «нет и тени философии пессимизма, ощущения безысходности ужаса бытия, переживания жизни как нескончаемой цепи страданий»; по словам Б. Я. Бухштаба, «эмоциональные акценты в стихах Фета и в философских произведениях Шопенгауэра совсем разные». Ученые пришли к выводу, что жизнеутверждающая поэзия Фета имеет мало связей с философской системой Шопенгауэра, а некоторые переклички находятся на поверхности философских стихотворений Фета, а не в их глубине, не в их «перспективе». Влияние немецкого мыслителя на русского поэта сводится ими к незначительным текстологическим совпадениям, сходным образным выражениям, которые рассматриваются ими вне мировоззренческого контекста.

Скажем сразу: эти выводы ученых об идейно-эмоциональных различиях Фета и Шопенгауэра нуждаются в пересмотре и значительных коррективах. Остаются со-

¹ *Фет А. С.* Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 259 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте). Перевод: «Кто хочет понять поэта, тот должен отправиться в страну поэта» (Гёте).

² *Благой Д. Д.* Мир как красота: О «Вечерних огнях» А. Фета. М., 1975; *Бухштаб Б. Я.* А. А. Фет: Очерки жизни и творчества. Л., 1974.

вершенно непроясненными внутренними связи фетовской поэзии со сложной и во многом противоречивой философией Шопенгауэра, с ее многообразными гранями, связи глубоко органичные и далеко не случайные. Разумеется, речь идет не о стихотворных переложениях философских тезисов немецкого мыслителя, а о внутренних духовных соприкосновениях поэта и философа. Их объединяет прежде всего интерес к всеобщим, субстанциальным основам бытия человека, но при этом не следует забывать, что искусство отличается от философии ценностным подходом к отражению действительности и конкретно-чувственным характером мышления. В лирике позднего Фета мы встречаемся с этими концентрированными обобщенными отражениями жизни и прямыми медитациями, родственными по духу и содержанию Шопенгауэру. Всею ходом своего идейно-эстетического развития Фет оказался подготовленным к глубокому восприятию сложной системы Шопенгауэра, и потому знакомство с ним было для него радостным узнаванием и углублением лично добытого и лично пережитого. Перевод «Мира как воли и представления» стал естественным результатом этой заинтересованности поэта. «Шопенгауэр для меня не только последняя крупная философская ступень, это для меня откровение, возможный человеческий ответ на те умственные вопросы, которые сами собой возникают в душе каждого», — писал Фет автору первой русской монографии о немецком философе В. И. Штейну³.

Задача нашей статьи проследить, как изображение всеобщего, родового, сущностного в философской лирике Фета углублялось под воздействием родственной ему системы Шопенгауэра и как эта система сказалась в романтическом преобразовании действительности в философских стихотворениях Фета.

1

Свое миропонимание Фет объясняет в письме к Л. Н. Толстому от 19 февраля 1897 г.: подчеркивая «субъективное одиночество» в решении основного вопроса философии, он вместе с тем ссылается на Шопенгауэра. Фет вполне разделяет главный тезис немецкого философа о том, что

³ Штейн В. И. Артур Шопенгауэр как человек и мыслитель: Опыт биографии. СПб., 1887. Т. 1. Письмо Фета от 3 октября 1887 г. опубликовано В. И. Штейном в сб.: Русский библиограф. 1916. IV. С. 83.

без субъекта нет объекта, что окружающий человека мир в внешних проявлениях существует как представление, а по своему внутреннему содержанию — как воля. Стараясь «добросовестно ответить» на вопрос Толстого, Фет разъясняет: «...вне меня *объект*, т. е. мое собственное *представление* по Шопенгауэру, *die Welt ist mein Wille* („Мир есть воля“). Из этого я выскочить не могу» (263).

Как «вещь в себе» мировая воля проявляется не только в органической природе, но и в неорганической, в слепо действующей силе природы и в обдуманной деятельности человека. Бытие воли раскрывается в борьбе противоположных начал — от элементарных сил отталкивания и притяжения вплоть до высших форм органической жизни, представленных человеком. «Жизнь,— по мнению Фета,— есть гармоническое слияние противоположностей и постоянной борьбы между ними: добрый злодей, гениальный безумец, тающий лед. С прекращением борьбы и с окончательной победой одного из противоположных начал прекращается и самая жизнь как таковая»,— писал Фет в статье «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании»⁴.

В письме к С. А. Толстой от 31 марта 1887 г. Фет, излагая точку зрения Шопенгауэра, пишет о том, что на определенной ступени развития возникает сознание и вместе с ним мир как представление с присущими ему формами: субъектом и объектом, пространством, временем, множественностью и причинностью. Мир, который до сих пор был только волей, становится теперь объектом для познающего субъекта или представлением. «Если мы в целом мироздании, куда бы ни обратились, везде находим это неизменное хотение (волю), которое только в животном мире, по мере возрастающих потребностей, мало-помалу вооружается умом, венчающимся у человека способностью отвлечения (разумом), то каким же образом можем мы этот исключительный, не в пример всему остальному, костыль, выданный на потребу самому беспомощному животному, принять за самую основу всего мироздания, которое, если бы завтра все люди исчезли с их разумом (подобно тому, как они не существовали рядом с ихтиозаврами), продолжало бы процветать еще лучше, чем при человеке» (307).

Фет разошелся с Толстым, согласно которому бытие в себе самом есть «разумение». Критикуя рационализм

⁴ Литературная библиотека. 1867. Т. V. Апр. Кн. 1 и 2. С. 48.

Толстого, Фет принимает шопенгауэровское решение. Не разум, не высокий интеллект, не духовное начало, а бессмысленная воля является сущностью жизни: «...жить значит пожирать: море пожирает скалу, скала море, земля солнце и кончит тем, что сожрет» (283). Воля «по природе злая, так как ей нужно пожирать из самосохранения» (282). Фет проникает в скрытую диалектику Шопенгауэра: он понимает, что воля, стихийная и бессмысленная, может породить нечто разумное и осмысленное: «...нужно и должно разумному существу сказать — не пожирай чужой жизни, которая ему так же дорога, как твоя тебе» (284). Разум «указывает воле на тщету ее желаний, в противоположность живучести угрызений совести, пронстекающих из вторжения в чужую личность, равноправную — по страданию» (283).

Фет констатирует «раздвоение познания с волей». Но вместе тем он подчеркивает, что «...интеллект (мозговая функция) не остается абсолютным центром мира (а только мира явлений)...» (285). В том же письме к Толстому Фет говорит, что «возможность восприятия вещей мира в наше я лежит в предшествующей созерцанию присущности в нашем интеллекте форм времени, пространства и причинности». Физиологически интеллект «только функция мозга, которой он так же мало научается из опыта, как желудок пищеварению или печень отделению желчи» (285).

Пытаясь объяснить сущность мировой воли, составляющей причину внешнего мира явлений, Фет, по собственному признанию, не может «остановиться на пустой форме мира как слепой *беспричинной* воле, мертвешном *perpetuum mobile*, стоящим в прямом противоречии с изменяемым миром явлений...» (285). Его «человеческому уму» ближе «высшая, разумная, по-своему <...> непостижимая воля, с непостижимым началом и самодержанием». В том же письме к Толстому говорится, что «эта первобытная воля — причина», а человек — «только микроскопическое последствие». Как проявление воли, человек всецело обусловлен ее природой — эту мысль Фет образно выражает так: «Я от зачатия по смерти летящая коническая пуля, которая хочет лететь вперед, то есть ощущает хотение, стремление всех частиц и может судить и, пожалуй, догадываться, что ее толкнули...» Она «может судить и, пожалуй, догадываться, что летит по воздуху <...> ей суждено потерять через трение силу — и пасть» (264). Фет имеет в виду мысль Шопенгауэра о

том, что человек сознает себя «непременно хотящим», во власти желаний и страстей, удовлетворение которых лишь временно освобождает человека от страданий. Этика Шопенгауэра пессимистична. По его убеждению, «между страданием и скукой ходит взад и вперед всякая жизнь человеческая». «...Пока наше самосознание наполнено нашей волей, пока мы предаемся панораме желаний, с его вечной надеждой и страхом, пока мы — субъект хотения, мы не обретаем ни продолжительного счастья, ни покоя». «Желание по природе своей страдание; достижение скоро порождает пресыщение: цель была только кажущейся: обладание отнимает прелесть: под новым видом снова появляется желание, потребность: если же нет, то является бессодержательность, пустота, скука, борьба с которой настолько же мучительна, как и с нуждой». Убеждаясь в неискоренимости страданий, сознание указывает путь к избавлению от мирового зла. Поняв, что воля во всех ее проявлениях одна, человек отдается страданию ко всем и приходит к состоянию «добровольного, полного целомудрия», делает «первый шаг в аскетизме или отрицании воли к жизни»⁵.

Умом Фет соглашался с Шопенгауэром, что мир иллюзорен, призрачен, но вопреки своим убеждениям он был предан миру явлений и ощущал в себе сильную жизненную страсть. Недаром Толстой заметил в письме к Фету от 28 июня 1867 г.: «Я свежее и сильнее вас не знаю человека»⁶. «Конечно,— писал Фет Толстому 1 июля 1879 г.,— никто зрячий не станет отвергать мира *идей* (идеального), но как же не физически слепому отвергать мир явлений? Правда, можно с Платоном сказать, что это и *есть* и в то же время, как преходящее, *не есть*. Но для кого, для чистого субъекта созерцания, а не для субъекта Ивана Ивановича, который сам преходящий...» (271).

В письме от 28 сентября 1880 г. Фет писал Толстому: «Я понимаю тщету мира умом, но не животом, не интуитивно» (280). Теоретически Фет, будучи «зрячим», признает «мир идей», мир идеального, но, будучи «преходящим», а «не чистым субъектом созерцания», он всецело «животом», «интуитивно» принадлежит миру явле-

⁵ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление/Пер. А. Фета. 4-е изд. СПб., (б.г.). С. 328, 201, 326, 398.

⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: (Юбилейное). М., 1953. Т. 61. С. 172.

ний. Не будучи «физически слепым», он ощущает в себе сильные жизненные влечения.

Всецело закованный условиями эмпирического мира, он откровенно говорит Толстому о своем равнодушии к тому, что находится за пределами чувственно-конкретной действительности: «Какие же у меня из временного и пространственного могут быть отношения, вневременные и внепространственные?» (265). Называя себя «микроскопическим последствием» мировой воли, он отказывается судить о сущности вещей. Он признается Толстому в отсутствии у него религиозного чувства: «Я не нашел потому, что мне это не дано. Вы смотрите на меня с сожалением, а я на Вас с завистью и изумлением» (письмо от 19 февраля 1879 г.) (266).

2

Отрицательное отношение Фета к евангельскому учению, к нравственно-этическому пафосу до некоторой степени объясняет его сложное и противоречивое отношение к философии Шопенгауэра. Теоретически разделяя мысль о тщете, призрачности, иллюзорности жизни, Фет вместе с тем, «нутром» приверженный к миру явлений, остался глух к религиозно-нравственным призывам Шопенгауэра, к преодолению жадной воли к жизни, к растворению в нирване — мировом океане окончательного успокоения и блаженства. Однако в философии Шопенгауэра Фета привлекает не только представление о жизни как страдании, проявлении бессмысленной, бессознательной мировой воли, неразумной, бесцельной, стихийной. В философии Шопенгауэра Фет в полном соответствии со своими внутренними духовными исканиями нашел тот платоновский мир вечных, разумных, прекрасных идей, отражением которых и является эмпирическая действительность. «...Воля для нас вещь сама в себе, а идея — непосредственная объективация воли на известной ступени...»⁷ Вечные идеи рассматриваются философом как «первобытные образы всех вещей», поэтому им несвойственно множество, как несвойственно также «и возникновение и уничтожение», «ибо они истинно существуют». Снимки идей — это бесчисленные индивидуумы и единицы, отраженный мир явлений.

Подчеркивая свое отличие от Платона, Шопенгауэр

⁷ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 174.

разъясняет, что «идея и вещь сама в себе не вполне одно и то же», что «идея для нас скорее только непосредственная и потому единомерная объективация вещи в самой себе, которая, однако, сама есть *воля*, поколику она еще не объективировалась, не стала представлением». В связи с этим Шопенгауэр различает познание, подчиненное «закону основания», — «будничное познание отдельных вещей и их отношений друг к другу», — а также идеальное познание, которое «вырывается из служения воле»⁸. Возносясь силою духа, человек отдается тому сознанию, которое, чуждаясь «понятий разума», становится непосредственным созерцанием «естественного предмета» (ландшафт, дерево). Теряя, «забывая» собственную индивидуальность, обособленность, человек всецело растворяется в созерцаемом предмете: «...уже невозможно отделить созерцающего от созерцаемого, а оба слились в одно». Как бы освобождаясь от закона основания, индивидуум, теряясь в созерцании, становится «чистым, безвольным, безболезненным, безвременным субъектом познания». Благодаря такому качественному скачку от «обыденного познания» к безвременному созерцанию возвышается «самый созерцаемый объект до идеи» и мир «вполне и чисто выступает как представление», совершается «полная объективация воли». Чистое и безвольное созерцание поднимает человека над прозаической действительностью, возвышает его над миром страстей и страданий именно вследствие гармонического слияния субъекта и объекта, объединения их единой сущностью («в самих себе они воля», познающая здесь себя)⁹.

Именно в искусстве Шопенгауэр находит эту сферу безвольного чистого созерцания независимо от закона основания. Гений в искусстве становится «чистым познающим субъектом», «ясным оком мироздания». Преодолевая «собственный интерес, собственное желание», он освобождает этим самым свое познание от служения воле, отдается «продолжительному в полном смысле незаинтересованному наблюдению». У него «преобладание познания над желанием», и потому в преходящих вещах он способен открывать «вечные идеи», «существенное и непреходящее всех явлений мира...»¹⁰.

⁸ Там же. С. 179, 182.

⁹ Там же. С. 183, 184, 185.

¹⁰ Там же. С. 192, 189.

Эстетические воззрения Шопенгауэра оказались близкими Фету, который также считал искусство единственной незаинтересованной формой познания, основанной на интуиции, на созерцании сущности вещей, т. е. идей. Еще в статье 1859 г. о стихотворениях Ф. Тютчева, задолго до увлечения философией Шопенгауэра, Фет писал: «Поэзия, или вообще художество, есть чистое воспроизведение не предмета, а только одностороннего его идеала... художнику дорога только одна сторона предметов: их красота» (146). «Красота разлита по всему мирозданию и, как все дары природы, влияет даже на тех, которые ее не сознают...», но для воспроизведения красоты требуется значительная «степень поэтической зоркости, ясновидения» (147). «...Там, где обыкновенный глаз и не подозревает красоты, художник ее видит, отвлекает от всех остальных качеств предмета, кладет на нее чисто человеческое клеймо и выставляет на всеобщее уразумение» (149). Именно благодаря поэтической зоркости художник, отдаваясь бескорыстному, незаинтересованному созерцанию, поднимается в сферу идеала, преодолевает свои бушующие страсти, делая их предметом чистого познания. «Пусть предметом песни будут личные впечатления: ненависть, грусть, любовь и пр., но чем дальше поэт отодвинет их от себя как объект, чем с большей зоркостью провидит он оттенки собственного чувства, тем чище выступит его идеал» (148). Но если поэт остается во власти чувственных влечений, он теряет поэтическую зоркость, с помощью которой открывает красоту предметов: «...чем сильнее самое чувство будет разъедать созерцательную силу, тем слабее, смутнее идеал и брэнней его выражение» (148). «Эх, Лев Николаевич,— обращается Фет к Толстому 19 октября 1862 г.,—постарайтесь, если можете, приоткрыть форточку в мир искусства. Там рай, там ведь возможности вещей — идеалы» (218).

В статье о стихотворениях А. А. Фета (1857) В. П. Боткин писал: «...поэзия есть одно из самых неисследимых наших духовных ощущений. Поэтическое чувство можно назвать шестым и самым высшим чувством в человеке. Это какое-то невыразимое наслаждение, мгновенно одухотворяющее весь физический организм человека, сообщающий ему бесконечную полноту блаженного, духовного упоения жизнью»¹¹. Боткину удалось понять

¹¹ Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984. С. 203.

главное в Фете — его высокую поэтическую одухотворенность. В статье «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании» Фет называет искусство духовной жизнедеятельностью, раскрывающей ту сущность предметов, которая скрывается «в неизмеримой глубине». По его представлению, только художнику «дано всецельно овладеть самой сокровенной сущностью предметов, их трепетной гармонией, их поющей правдой» (166). Именно в искусстве сущность предметов открывается в форме «своего животрепещущего колебания, гармонического пения, приущей красоты» (165). Фету действительно удалось «нащупать красоту вселенной», «вслушаться в ее гармонию». Истинная поэзия для него «непосредственное, невольное ясновидение» (169). «Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны. Все вековые поэтические произведения от пророков до Гете и Пушкина включительно в сущности — музыкальные произведения, песни. Все эти гении глубокого ясновидения подступали к истине не со стороны науки, не со стороны анализа, а со стороны красоты, со стороны гармонии. Гармония также истина. Там, где разрушается гармония — разрушается и бытие, а с ним и его истина. Гете говорит: „Das Schöne ist höher, als das Gute; das Schöne schliesst das Gute in sich“» (168)¹².

Таким образом, Фет уже до Шопенгауэра был подготовлен к органическому восприятию теории вечных идей, родоначальником которой был Платон. Еще задолго до увлечения философией немецкого мыслителя Фет утверждал, что поэзия и действительность не имеют между собой ничего общего. Именно в силу этого убеждения он восторженно принял мысль Шопенгауэра о том, что эмпирический человек, «индивидуум», весь обращен к миру явлений и находится в плену «обыденного познания» и только в искусстве он становится «чистым субъектом познания», перед которым открываются гармоническая сущность вещей, их прообразы — идеи.

Исследователи фетовской поэзии, говоря о философских мотивах в поздней лирике Фета, имеют в виду лишь одну сторону философии Шопенгауэра, связанную с пониманием мира как выражения бессознательной воли, но при этом забывают, что мир представления в своей идеальной сущности является у Шопенгауэра не чем иным,

¹² «Прекрасное выше доброго, прекрасное включает в себя благое» (нем.).

как платоновским миром идей, разумных, прекрасных и вечных, гармоническая сущность которых находит свое выражение в искусстве. Фету в высшей степени оказалось родственной мысль философа о том, что именно в искусстве человек отдается чистому созерцанию, освобождаясь от порывов и влечений волн, той страсти «хотения», которая и является источником мучительных страданий. Отдаваясь «невольному ясновидению», Фет уходит в искусство от прозаической действительности как в область идеального и бескорыстного приобщения к миру вечных сущностей, по Шопенгауэру — «идей», являющихся прообразом явлений.

В «будничной жизни» Фет, подобно всем людям, будучи эмпирическим характером, подвержен житейским волнениям, но, тяготясь этими волнениями, он знает устремления к идеальному. Об этом Фет говорит в предисловии к третьему выпуску «Вечерних огней» (1888): «...эти-то жизненные тяготы и заставляли нас в течение пятидесяти лет по временам отворачиваться от них и пробивать будничный лед, чтобы хотя на мгновение вздохнуть чистым и свободным воздухом поэзии» (170). «Мы <...> постоянно искали в поэзии единственного убежища от всяческих житейских скорбей...» (171). Поэзия и действительность, по мнению Фета, не имеют между собой ничего общего. Фет — рационалист-хозяин не противостоит Фету-поэту. Об этом вспоминал Я. П. Полонский, удивляясь, откуда у Фета берутся такие елейно-чистые, такие возвышенно-идеальные, такие юпопиевно-благоговеиные стихотворения. Какой Шопенгауэр, да и вообще какая философия может объяснить происхождение или тот психический процесс такого лирического настроения?

И, обращаясь к Фету, он восклицал: «Если ты мне этого не объяснишь, то заподозрю, что внутри тебя сидит другой, никому не ведомый, и пам, грешным, невидимый человек, окруженный сиянием с глазами из лазури и звезд, и окрыленный. Ты состарился, а он молод! Ты все отрицаешь, а он верит».

В поэзии Фета покоряет нас, как и его современников, острое ощущение гармонической сущности жизни. Подобно Тургеневу, Фет отдавался стремлению уловить отблески прекрасного в человеке и потому часто изображал его в состоянии душевного подъема, эстетического экстаза.

Проблема красоты — одна из центральных проблем

Фета. Но с каких позиций он решал эту проблему? По этому вопросу Д. Д. Благой пишет: «В идеальном мире лирики Фета, в противоположность Жуковскому, нет ничего мистически-потустороннего». Красота является для него извечным объектом искусства. «Но эта красота,— замечает исследователь,— не есть из некоего издешнего мира, это и не субъективное приукрашивание, эстетическая идеализация действительности — она присуща ей самой»¹³. Фет остается верен до конца «представлению о „красоте“, как реально существующем элементе мира, окружающего человека». Он идет не за Жуковским, а за Пушкиным, утверждает Д. Д. Благой. «Романтическая по пафосу и по методу, лирика Фета вместе с тем сродни пушкинской „поэзии действительности“, представляет своеобразный романтический ее вариант». При этом Д. Д. Благой сознательно снимает субъективные ориентации поэта, его мировоззренческие позиции, выраженные в понятийно-логической форме, статьях, письмах и мемуарах. Он полагает, что вся поэзия Фета находится в несомненном противоречии с «его нарочито парадоксально заостренными странными речами, отрицающими наличие чего-либо общего между поэзией и действительностью»¹⁴.

А между тем «странные речи» Фета о поэзии и ее отношении к действительной жизни вполне согласуются с его эстетическими рассуждениями. Как говорилось выше, образ человека для него — это идея, которая трактуется им как «непосредственная объективация воли», «вещи в самой себе», которая, по Шопенгауэру, в отличие от Канта вполне доступна познанию и совсем не имеет в себе ничего мистически-таинственного. Вечные идеи в представлении Фета, идущего за Шопенгауэром,— «первобытные образы всех вещей», лишённые их множественности; именно вследствие этого поэзия, обращенная к «идеальному», не имеет отношения к эмпирической действительности, но вместе с тем поэзия, являясь чистым выражением воли, лишена потустороннего, а напротив обращена к жизни, к миру явлений. Все это подтверждается ответным письмом Фета к Вл. Соловьеву, который в одном из писем к нему определял красоту «с отрицательного конца как *чистую бесполезность*, а с положи-

¹³ Благой Д. Д. Указ. соч. С. 53.

¹⁴ Там же.

тельного как *духовную телесность*»¹⁵. Соловьевское определение красоты Фет интерпретировал со своих мировоззренческих позиций: «Хотя значение *духовной телесности* должно раскрыться в конце статьи, но и в этом смысле, в каком я понимаю это счастливое выражение, оно мне чрезвычайно нравится. Я понимаю слово *духовный* в смысле не умопостигаемого, а насущного опытного характера, и, конечно, видимым его выражением, *телесностью*, будет красота, меняющая лик свой с переменной характера» (325).

3

Первый выпуск «Вечерних огней» открывается таким философски звучащим стихотворением, как «Измучен жизнью, коварством надежды». Создавая здесь художественную картину мира, Фет подчеркивает ее связь с Шопенгауэром взятым из него эпиграфом: «Die Gleichmäßigkeit des Laufes der Zeit in allen Köpfen beweist mehr, als irgend etwas, daß wir Alle in denselben Traum versenkt sind, ja daß es Ein Wesen ist, welches ihn träumt»¹⁶. Главная мысль стихотворения состоит в изображении мировой сущности, а по Шопенгауэру — мировой воли, как единого существа. «Вещь в себе — воля — лежит вне времени и пространства, не знает поэтому множественности и, следовательно, едина»¹⁷. Шопенгауэр подчеркивает, что бесконечная протяженность принадлежит лишь проявлению воли, сама же она, находясь «всецело и нераздельно в каждой вещи природы, в каждом живом существе», едина и нераздельна. Бесчисленные индивидуумы, объединенные общей сущностью, волей, погружены все в единовременный сон и составляют мир явлений, имеющий относительный, иллюзорный характер. В полном согласии с Шопенгауэром Фет выражает мысль о том, что человек и природа — единое, нерасторжимое всемирное целое, погруженное в сон-иллюзию.

Находясь на уровне обычных людей и обычного познания, поэт «измучен жизнью, коварством надежды».

¹⁵ Речь идет о статье Вл. Соловьева «Красота в природе», опубликованной в журнале «Вопросы философии и психологии» (1889. Кн. 1).

¹⁶ «Равномерность течения времени во всех головах доказывает более, чем что-либо другое, что все мы погружены в один и тот же сон; более того, что все видящие этот сон являются единым существом» (Т. 1. С. 56).

¹⁷ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 133.

Он, правда, порой «прозревает», но после прозрения «мрак жизни вседневной» становится «еще темнее». И все же благодаря прозрению перед ним открывается тот мир идеальных сущностей, единственным законом которого является красота. Тогда мгновенно и неожиданно качественно меняется отношение поэта к миру: жизни, терзающей человека надеждами, противопоставляется та идеальная сфера, символом которой являются звезды: «И только в небе, как зов задушевный, // Сверкают звезд золотые ресницы». Этот «зов задушевный» и поднимает человека на высоту подлинного познания, т. е. созерцания «первообразов», «вечных идей». Это приобщение к вселенской красоте становится «чистым», пезаинтересованным созерцанием, не сопряженным с потребностями и влечениями воли, становится освобождением от ее гнетущих «хотений»¹⁸. Обращение поэта к «идеальному» сопровождается чувством возвышенного благоговения перед красотой мира:

И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира.

«Измучен жизнью, коварством надежды...»

Лирическое «я» поэта смотрит «из времени в вечность», т. е. возвышается до «чистого субъекта познания» — в полном соответствии с философскими положениями Шопенгауэра.

Дается движение внутреннего мира поэта: все обостряется его экстатическое состояние, внешний вселенский мир как бы насыщается до предела трепетным чувством поэта, его восторженным переживанием красоты. В следующей, четвертой строфе читаем:

И неподвижно на огненных розах
Живой алтарь мирозданья курится,
В его дыму, как в творческих грезах,
Вся сила дрожит и вся вечность снится.

¹⁸ Люди, по Шопенгауэру, обречены на беспрерывное хотение и потому страдание. «Даже само окончательное удовлетворение — только кажущееся: исполненное желание тотчас уступает место новому: первое уже сознание, второе — еще не сознание заблуждение». «...Пока наше самосознание наполнено нашей волей, пока мы предаемся напору желаний, с его вечной надеждой и страхом, пока мы субъект хотения, мы не обретаем ни продолжительного счастья, ни покоя» (Там же. С. 201).

Весь романтический пафос стихотворения связан с созерцанием нетленной красоты мироздания, с погружением нашего сознания в поэтический вселенский океан. Высокая, эстетическая, т. е. духовная, жизнедеятельность поэта становится результатом забвения личного «я», своей обособленности, своей индивидуальности, растворения во Всеобщем. Созерцающий субъект и созерцаемый объект, как объясняет Шопенгауэр, сливаются нераздельно, потому что воля, как вещь сама в себе, составляет их единое содержание. Вырываясь из плена служения воле с ее темными и бессознательными влечениями, человек преодолевает иллюзию своей разъединенности с миром, сливаясь как бы с его гармоническим строем:

И этих грез в мировом дуновеньи,
Как дым, несусь я и таю невольно,
И в этом прозреньи, и в этом забвеньи
Легко мне жить и дышать мне не больно.

Эстетическое переживание прекрасного как глубочайшей сущности вещей, названное здесь «солнцем мира», дается в полном соответствии с шопенгауэровской трактовкой платоновских идей — как «единомерной объективации воли». Возвышая «созерцаемый объект до идеи», произведения искусства и становятся выражением идеальной сущности мира.

И все же это прозрение красоты мироздания как выражения чистого идеального содержания не спасает Фета от очень пессимистического заключения в духе философии Шопенгауэра об относительности всех явлений и процессов, совершающихся в пространстве и времени, о «сноподобном существовании индивидуумов»:

И все, что мчится по безднам эфира,
И каждый луч, плотской и бесплотный,
Твой только отблеск, о солнце мира,
И только сон, только сон мимолетный.

Разумеется, стихотворение Фета далеко не является поэтическим переложением философских рассуждений Шопенгауэра. Еще в статье 1859 г. о стихотворениях Тютчева Фет заметил, что поэтическая мысль разнится от мысли философской: «Как самая поэзия — воспроизведение не всего предмета, а только его красоты, поэтическая мысль только отражение мысли философской и спять-таки отражение ее красоты; до других ее сторон поэзии нет дела» (150).

В первой части стихотворения мир изображается, таким образом, как сон единого всемирного существа. Во второй части стихотворения в этот всеобщий сон включается и частный сон о лично пережитом, о смерти единственно возлюбленной, хотя прошлую трагическую любовь он понимает как всегда настоящую и высшую реальность: «И в звездном хоре знакомые очи // Горят в стенах над забытой могилой». Метафорическое выражение, предполагающее сравнение человеческого и вселенского, духовного и природного, передает мысль поэта о всеобщем взаимодействии и сцеплении.

Перед исследователем возникает вопрос: как же соединить высокую идеальность, благоговейный трепет перед красотой мироздания с выводом о том, что все это «только сон мимолетный»? Обратимся к противоречиям самой философии Шопенгауэра. Если воля нечто стихийное и бессмысленное, то как же она может породить из себя разумное и целесообразное? Шопенгауэр не умеет преодолеть это противоречие диалектически. Но Фет справедливо усмотрел скрытую диалектику, которая возникала при переходе от бессознательной и неразумной воли к ее сознательным и разумным порождениям. Он понял концепцию мира идей у Шопенгауэра. Этот мир идеальных сущностей имел огромное значение для Фета: он явился для него источником высоких вдохновений, сознательного ухода в прекрасное от жизненной прозы и тривиальной действительности. Красота вселенной — «только сон мимолетный» сравнительно с каким-то более высоким идеалом, несомненной реальностью. Существование прекрасного, идеального — живое свидетельство рождения из неразумной жадной воли чего-то более высокого. Как разъясняет А. Ф. Лосев, «...освобождение от воли у Шопенгауэра не есть уход в небытие, но погружение в чистый мировой интеллект, в художественное и уже ни в чем не заинтересованное наслаждение»¹⁹.

Ученые полагают, что связь этого стихотворения с философией Шопенгауэра выражается лишь в изображении жизни как мимолетного сна. Так, Д. Д. Благой пишет: «Стихотворение это, в самом деле, во многом является собой сплав как философских суждений самого Шопенгауэра, так и взятых им на вооружение идей древнеиндийской философии, драмы Кальдерона „Жизнь есть сон“. Тогда спрашивается: если жизнь во вселенском

¹⁹ Лосев А. Ф. Вл. Соловьев. М., 1983. С. 96—97.

масштабе есть сон, т. е. иллюзорное преходящее состояние, — чем же объясняется всепобеждающее экстатическое, безумно радостное возвышение поэта? Жизнь как сон, — разъясняет исследователь, — это лишь на первых плапах стихотворения. В общей же его перспективе, в данном случае действительно уводящей в нескончаемую даль, перед нами отнюдь не шопенгауэровская ширвана — „абсолютное ничто“, а озаренные золотыми ресницами звезд неизмеримые пространства Вселенной, в центре некое „солнце мира“ (образ, встречающий нас и в ранних его стихах), эстетическая фетовская „вещь в себе“ — неиссякаемый источник жизни и красоты, разлито по всему мирозданию»²⁰.

Исследователи фетовской поэзии, говоря о философских мотивах в ее поздний период, имеют в виду лишь одну сторону философии Шопенгауэра, связанную с пониманием мира как выражения бессознательной мировой воли, и поэтому они полагают, что благоговейное и радостное преклонение Фета перед мирозданием как храмом красоты не имеет ничего общего с философией Шопенгауэра и с его признанием нирваны как «абсолютного ничто». Остается неучтенным важный факт: Фет выступает в этом стихотворении, как показано выше, в соответствии с шопенгауэровской трактовкой тех вечных платоновских идей, которые являются прообразами всех вещей, всего многообразия мира.

Для Фета эстетическое наслаждение — это и есть духовная жизнедеятельность человека, его проникновение в «самую сокровенную суть мира», есть созерцание мира в его идеальной сущности, потому что для него поэзия — созерцание вещей, поднятых на уровень идей. Молитвенный экстаз созерцания красоты — удел поэта. В стихотворении «Поэтам» читаем:

Сердце трепещет отрадно и больно,
Подняты очи, и руки воздеты,
Здесь на коленях я снова невольно,
Как и бывало, пред вами, поэты.

Изображение явлений мира в их непреходящей сущности представляет собой то мгновение прекрасного, которому принадлежит вечность, потому что это мгновение как бы изымается из условий времени и пространства. «Этот листок, что иссох и свалился, // Золотом вечным

²⁰ *Благой Д. Д.* Указ. соч. С. 100.

горит в песнопеньи» (72). Этот листок как явление эмпирического мира ничтожен и тленен, но как «непосредственная и единомерная объективация воли», как выразитель идеальности он будет вечно гореть в творческом воссоздании поэта. В третьей строфе читаем о том же:

Только у вас мимолетные грезы
Старыми в душу глядятся друзьями,
Только у вас благовонные розы
Вечно восторга блистают слезами.

Поэты призваны «с торжищ житейских, бесцветных и душных» подниматься в сферу идеальных состояний. В «радугах» «прозрачно воздушных» открываются им перспективы «неба родного».

4

В стихотворениях «Измучен жизнью, коварством надежды...» (1880), «Смерти» (1884), «Ничтожество» (1880), «Не тем, господь, могуч, непостижим...» (1879), «Никогда» (1879), «Теперь» (1883) и в других ощутимо присутствуют шопенгауэровские мотивы. «Философская лирика,— пишет Р. Спивак,— представляет собой структурную содержательную общность, обнаруживающую определенную близость с философией в предмете познания, причем близость эта носит типологический, а не генетический характер. Философская лирика не является переходной формой от искусства к науке, а имманентно складывается как один из структурных вариантов лирики, оптимально реализовавший заложенные в ней возможности обобщенной мысли о мире и человеке»²¹.

В философских стихотворениях Фета предметом художественного изображения является всеобщее, субстанциальное, а не конкретное нравственно-психологическое. Структура их подчинена стремлению понять человека и взаимодействующий с ним мир в их коренной, первоначальной сущности.

Фет готов признать бога творцом вселенной. Однако не этим господь представляется ему «могучим, непостижимым», но тем, что сделал «бессильного и мгновенного человека», носителем большого вселенского огня: «Нет ты могуч и мне непостижим // Тем, что я сам, бессильный и

²¹ Спивак Р. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. С. 7.

мгновенный, // Ношу в груди, как оный Серафим, // Огонь сильней и ярче всей вселенной». Человек ставится рядом с богом и сам относится к непомерной духовной силе в себе как к невероятному чуду. И этот огонь во вселенной, зажженный серафимом по велению бога, лирическое «я» ощущает в себе как нечто вечное, вневременное, внепространственное: «Во мне он вечен, вездесущ, как ты, // Ни времени не знает, ни пространства».

В такой чудесно-поэтической форме проявляются философские соображения об «эмпирическом характере» и «умопостигаемом». Умопостигаемый характер есть воля как вещь сама в себе, по разъяснению Шопенгауэра, «неразделимый и неизменный акт воли», и потому он «вневременной». Эмпирический же характер — «само явление, как оно выражается в образе действий и в жизненном пути...»²².

Глубоким философским смыслом обладает стихотворение «Ничтожество». Здесь не поэтическое переложение идей Шопенгауэра и даже не творческое их претворение, а только переключка с ними в силу самостоятельного, самобытного внутреннего духовного развития поэта в том же направлении.

Рождение и смерть — тема стихотворения. Но чтобы понять сложную идейно-эстетическую позицию автора, необходимо учесть следующее рассуждение Фета в письме к Л. Н. Толстому от 12 апреля 1877 г. в связи с романом «Анна Каренина»: «Но какая художническая дерзость — описание родов. Ведь этого никто от сотворения мира не делал и не сделает. Дураки закричат об реализме Флобера, а тут все идеально. Я так и подпрыгнул, когда дочитал до двух дыр в мир духовный, в нирвану. Эти два видимых и вечно таинственных окон: рождение и смерть» (239).

И в стихотворении рождение и смерть изображаются как «таинственные окна» в мир сверхчувственный, умопостигаемый. Рождение — это приход человека в качественно новый мир, отмеченный формами времени и пространства, это драматический выход из субстанциального материнского лона. Не случайно болезненными криками человек встречает эмпирический мир явлений: «И были для меня мучительны и дики // Условия первые земного бытия» (57). Однако дальше происходит органическое вхождение в эту прозаическую сферу тревог и забот,

²² Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 301.

и поэтому, несмотря на все страдания и ошибки, человек, отдаваясь надежде, страшится смерти, и отсюда признание: «Я встретил бы твой край тем самым резким криком, // С каким я некогда твой берег покидал». Смерть пугает человека, потому что с нею связана потеря индивидуальности, растворение во Всеобщем.

Жизнь, протекающая между рождением и смертью, ничтожна, иллюзорна, мгновенна, преходяща. Человека преследует «ошибка за ошибкой», страстные поиски добра завершаются лишь встречей со злом, «утратой и заботой» исполнены бегущие дни. Тщетны стремления забыть свою причастность к той первоначальной сущности, которая для его разума все же является непостижимой сферой: «Но миг и ты в глазах с бездонностью своей».

Все в мире совершается по каким-то неизменным законам, лежащим вне нашего человеческого познания. Понять природу бесконечного невозможно для человека, хотя он и чувствует свою причастность к нему:

Что ж ты? Зачем? Молчат и чувства и познание.

Чей глаз хоть заглянул на роковое дно?

Ты — это ведь я сам. Ты только отрицаешь

Всего, что чувствовать, что мне узнать дано.

Это материнское «Ты» — непознаваемо и представляет собою отрицание эмпирического бытия человека, терзаемого ошибками и надеждами. Человек окружен неисследимыми тайнами во вне и в себе, обречен на незнание:

Что ж я узнал? Пора узнать, что в мироздании,

Куда не обратиться — вопрос, а не ответ;

А я дышу, живу и понял, что в незнании

Одно прискорбное, по страшного в нем нет.

Позицию Фета хорошо разъясняет В. И. Боткин: «Всякая метафизика есть не более как усилие человеческого ума обнять мировой дух; но для того, чтобы обнять его, нужно возвыситься над ним. Попытка равно безнадежная и для глупых и для мудрых. А между тем человек не может отказаться от этих усилий! Те же самые вопросы — только под другими формами и названиями — задает себе каждый век, и каждый век посильно разрешает их, создавая свою теорию вселенной. И все без успеха! Да и может ли конечное существо создать сколько-нибудь удовлетворительную теорию бесконечного?»²³

²³ Боткин В. И. Указ. соч. С. 197—198.

Возьмем к примеру стихотворение «Смерть» (1878), в котором реализуются шопенгауэровские мотивы. Здесь слово дается индивидууму, считающему, что смерть для него есть «вечная постель». Он является выражением той воли, единственная сущность которой «стремление», не способное ни к какому конечному удовлетворению. Он обьят жаждой жизни.

«Я жить хочу! — кричит он, дерзновенный,—
Пусть обман! О, дайте мне обман!»
И в мыслях нет, что это лед мгновенный,
А там, под ним, бездонный океан.

Шопенгауэр пишет: «Всякий индивидуум, каждое человеческое лицо и течение его жизни есть только краткий сон бесконечного духа природы, постоянной воли к жизни, есть только мимолетный образ, который он, играя, рисует на своем бесконечном листе, пространстве и времени, и оставляет нетронутым в течение ничтожно малого в сравнении с ним срока, затем стирает, чтобы дать место новым»²⁴. Жизнь индивидуума — «это лед мгновенный, А там, под ним,— бездонный океан». Подчеркивается мгновенность, бренность и ничтожество человеческого существования. Но индивидуум, находясь во власти непосредственных чувств, являясь выражением слепого стремления воли, весь в этом конкретно-чувственном мире и дрожит за жизнь. «...Чего мы боимся в смерти <...> уничтожение индивидуума <...> так как индивидуум есть сама воля к жизни в одной отдельной объективации, то все его существо сопротивляется смерти»²⁵. Но лирический герой, располагая «разумом», встает «на высшую точку зрения, с которой мы вместо частного обозреваем уже целое», непосредственное чувство побеждается разумом, прозрением в сущность вещей, согласно которой смерть есть временный конец отдельного временного явления. Человек разрушается, но остается заключенная в нем воля, которой обеспечена жизнь в настоящем. И отсюда последняя строфа:

Слепцы напрасно ищут, где дорога,
Доверясь чувств слепым поводырям;
Но если жизнь — базар крикливый бога,
То только смерть — его бессмертный храм.

²⁴ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 335.

²⁵ Там же. С. 294.

В другом стихотворении, «Смерти», также проходят шопенгауэровские мотивы. Мысль философа, что смерть не трагедия, потому что смерть касается индивидуума лишь как явления воли, но не его существа, определяет содержание и художественную структуру произведения. Исчезновение индивидуумов не снижает волю к жизни, целое природы не оскорбляется разрушением человеческих существ, потому что неизменность рода сохраняется. По словам Шопенгауэра, «...ни воля, вещь сама в себе во всех явлениях, ни субъект познания, нисколько не затрагиваются ни рождением, ни смертью. Рождение и смерть принадлежат к проявлениям воли, следовательно, к жизни... индивидуумы возникают и исчезают как мимолетные в форме времени выступающие проявления того, что само в себе не знает времени», но проявляется с целью «объективировать собственное существо»²⁶. «Так как воля есть вещь сама в себе, внутреннее содержание, существенное мира, а жизнь, видимый мир, явление,— только зеркало воли, то он настолько же неразлучно будет сопровождать волю, как тень тело: и если есть воля, то будет и жизнь, мир. Таким образом, желанию жизни жизнь обеспечена, и пока мы исполнены желания жизни, нечего нам бояться за наше существование, даже в виду смерти»²⁷.

В духе Шопенгауэра в стихотворении Фета смерть изображается как сон, в котором «индивидуальность забывается» и приходит конец житейским волнениям и страданиям:

Я в жизни обмирал и чувство это знаю,
Где мукам всем конец и сладок томный хмель;
Вот почему я вас без страха ожидаю,
Ночь беспросветная и вечная постель!

Смерть становится «ночью беспросветной и вечной постелью» для конкретно-чувственного человека, для индивидуума; он умирает как явление, а сущность его, как «воля сама в себе», не знает исчезновения и всегда пребывает в настоящем. Но фетовский человек перед лицом надвигающейся смерти обостренно ощущает в себе стихию жизни и находит гордые слова для самоутверждения:

Пусть головы моей рука твоя коснется
И ты сотрешь меня со списка бытия,
Но пред моим судом, покуда сердце бьется,
Мы силы равные, и торжеству ю.

²⁶ Там же. С. 289.

²⁷ Там же. С. 385.

И, наконец, в заключении говорится, что смерть лишена реальности, что она лишь «безличный призрак», субъективное представление человека:

Еще ты каждый миг моей покорна воле,
Ты тень у ног моих, безличный призрак ты;
Покуда я дышу --- ты мысль моя, не боле,
Игрушка шаткая тоскующей мечты.

Здесь совершенно по-шопенгауэровски утверждается прозрачность смерти, потому что человеческое «я» в своей сущности будет вечно жить в настоящем. Бесстрашие перед смертью определяется именно непосредственным знанием сущности жизни как воли, которой обеспечена жизнь «в настоящем без конца». По словам философа, «...всякий может сказать: „я раз навсегда господин настоящего, и оно через всю вечность будет сопровождать меня, как моя тень...“»²⁸.

Фетовский человек лишен страха перед смертью, имеет лишь сугубо отвлеченное представление о своем уничтожении как личности, но располагает несомненной уверенностью в своем непреходящем бытии. «И в нем, как и в животном, которое не мыслит,— разъясняет философ,— властвует та (возникающая из глубины сознания, что он — сама природа, мир) уверенность, при помощи которой человека заметно не тревожит мысль о неизбежной, педалекой смерти, а напротив, каждый продолжает жить, как будто должен вечно жить <...> никто не имеет действительного, живого убеждения в неизбежности своей смерти <...> а напротив, каждый, хотя познает такую необходимость и теоретически, но отлагает ее в сторону, как другие теоретические истины, которые, однако, на практике неприменимы...»²⁹

Фетовский человек победил в себе страх смерти, потому что интуитивно принял ту истину, согласно которой каждый индивидуум преходящ как явление, а как вещь в самой себе вневременен, следовательно, и бесконечен. Смерть для него лишь «призрак», лишь «игрушка шаткая тоскующей мечты». Все это вполне соответствует мысли Шопенгауэра, согласно которой человек, вооруженный сознанием, должен равнодушно взирать «на приближающуюся на крыльях времени смерть», смотреть на нее как на «ложный призрак, бессильное привидение,

²⁸ Там же. С. 291.

²⁹ Там же. С. 292.

пугающее слабых», но лишенное власти над тем, кто знает свою сущность как волю, отражением которой является весь мир.

Мысль о призрачности действительности Фет выражал не только в письмах к друзьям и в статьях, но также и в лирических стихотворениях, позднего периода в особенности, в полном согласии с философией Шопенгауэра, согласно которой мир — это «мая, покрывало обмана». Немецкий философ писал: «...как время, так и пространство, и как оно, так и все, что есть в нем и во времени, т. е. все, что вытекает из причин и мотивов, все имеет только относительное бытие»³⁰. Мысль о призрачности действительности — один из основных мотивов поздней лирики Фета. Задолго до увлечения Шопенгауэром Фет еще в стихотворении 1864 г. приходит к мысли о бесцельности жизни, как бы готовит себя к восприятию мрачной и пессимистической концепции, согласно которой жизнь есть проявление бессознательной, слепой воли, она, порождая мир, отдается единственному своему влечению «хотеть».

Жизнь пронеслась без явного следа.
Душа рвалась — кто скажет мне куда?
С какой заране избранною целью?
Но все мечты, все буйство первых дней
С их радостью — все тише, все ясней
К последнему подходят повоселью.

В чем цель жизненного кипения? Какой «избранной целью» руководствуется человек в своей повседневной жизни? Вопрос о смысле жизни остается без ответа.

Согласно Шопенгауэру, воля как «вещь сама в себе», как сущность мироздания, раскрываясь, порождая жизнь, пребывает в борьбе противоположных сил, в постоянном соперничестве между центростремительной и центробежной силами. Словом, происходит междоусобная борьба всех проявлений воли. В материи воля проявляется как слепое влечение, темный глухой порыв и борьба противоположных начал совершается как отталкивание и притяжение. И в человеческом мире царствует закон борьбы: «...каждый желает всего для себя, желает всем владеть, по крайней мере, над всем властвовать, и все, что ему противится, желал бы уничтожить»³¹. Так как воля является всеобщей сущностью, «то причиняемое другому и

³⁰ Там же. С. 49.

³¹ Там же. С. 345.

самим испытываемое мучение, и злоба и горе, постоянно поражают все одно и то же существо...». Только поднявшись до «безвольного познания», можно понять, что «различие между тем, кто причиняет страдание, и тем, кто должен его терпеть, только феномен и не касается вещи в самой себе, которая есть в обеих волях», здесь она «не узнает сама себя, ница в *одном* из своих проявлений усиленного благоденствия, производит в *другом* великое страдание и таким образом в пылу увлечения вонзает зубы в собственное тело, не зная, что она все только терзает самое себя, заявляя тем самым, в среде индивидуации, ту вражду с самою собою, которую носит внутри себя. Мучитель и мучимый — одно»³².

В результате такого антагонизма, когда одно пожирает другое, жизнь прекращается, замерзает. Картину такого опустошения Фет нарисовал в стихотворении «Никогда», в котором реализуется фантазия о воскресении на уже безлюдной и замерзшей земле. Мертвец просыпается в гробу, но ему некого обнять:

Ни зимних птиц, ни мошек на снегу.
Все попял я: земля давно остыла
И вымерзла. Кому же берегу
В груди дыхание? Для кого могила
Меня верпула? И мое сознание
С чем вечно связано? И в чем его призванье?

Герой-персонаж во власти одного желания — вернуться в могилу, и последние слова полны безысходного пессимизма: «А ты, застывший труп земли, лети, // Неся мой труп по вечному пути».

В стихотворении «Никогда» Фет ставит вопросы: «Кому? Для кого? Куда?» — и отвечает: «Некого обнять». Л. Толстой в связи с этим стихотворением пишет Фету: «...вопрос духовный поставлен прекрасно. И я отвечаю на него иначе, чем вы.— Я бы не захотел опять в могилу. Для меня и с уничтожением всякой жизни, кроме меня, все еще не кончено. Для меня остаются все мои отношения к богу... Дай бог вам здоровья, спокойствия душевного и того, чтобы вы признали необходимость отношений к богу, отсутствие которых вы так ярко отрицаете в этом стихотворении»³³.

Обращение к богу имело у Фета поэтический, а не религиозный смысл. Бог понимался как символ неизмен-

³² Там же. С. 370.

³³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: (Юбилейное). 1954. Т. 62. С. 469.

ных, вечных законов, которыми закована вся жизнь человека. Поэтому молиться этой безличной силе — значит просить ее перестать существовать, потому что она реализуется лишь в форме законов, лишенных отношения к духовному содержанию. Это подтверждается одним рассуждением Фета в письме к Толстому от 19 февраля 1879 г.: «Что человек слаб и молится среди океана — это его субъективное чувство и дело. Туда другому вход запрещен. Но по логике молиться об чем-либо значит просить бога перестать существовать, изменив свои же неизменные, вечные законы ради Иисуса Навина. Какие же у меня из временного и пространственного могут быть отношения, вневременные и внепространственные? Для этого одно средство (...) принять миф за реальность, тогда делается все просто и отношения становятся не только возможными, но даже интимными» (265). Принять миф за реальность Фет не мог и не хотел. Он весь в мире, который существует в форме времени, пространства, в конкретно-чувственном мире явлений, потому он, как объясняет сам, лишен метафизического опыта. В этом смысле он стоит на позициях своеобразного атеизма.

При всем своем увлечении философией Шопенгауэра Фет прошел мимо его религиозно-нравственных призывов к аскетическому погашению в себе той воли к жизни, которая сопряжена лишь с борьбой всех с каждым и каждого со всеми, с трагическим распадением единого существа на множество отдельных разъединенных организмов.

О ВНУТРЕННЕЙ СВОБОДЕ ХУДОЖНИКА

(из опыта критической мысли 20-х годов)

Г. А. Белая

1

Задумываясь над смыслом происходящих исторических перемен, А. Блок записывал для себя 14 апреля 1917 г.: «Я не имею ясного взгляда на происходящее, тогда как волею судьбы я поставлен свидетелем великой эпохи. Волею судьбы (не своей *слабой силой*) я художник, т. е. свидетель. Нужен ли художник демократии?»¹

Раньше других почувствовав драматизм поставленного вопроса, Блок предугадал, чем в новых исторических условиях станет вопрос об отношениях художника с обществом. «Мне надо заниматься своим делом,— писал он тогда же,— быть внутренне свободным, иметь время и средства для того, чтобы быть художником...»²

Не прошло и нескольких лет, как проблема внутренней свободы художника приобрела небывалую остроту. Уже в 1924 г. группа писателей обратилась в ЦК РКП(б) с просьбой оградить их от догматического давления. Подчеркивая, что пути их литературы «*связаны с путями Советской пооктябрьской России*», они настаивали на том, что «литература должна быть отражателем той новой жизни, которая окружает нас,— в которой мы живем и работаем,— а с другой стороны, созданием индивидуального писательского лица, по-своему воспринимающего мир и по-своему его отражающего. Мы полагаем,— писали они,— что талант писателя и его соответствие эпохе — две основных ценности писателя...» Под письмом стояли подписи Б. Пильняка и С. Клычкова, С. Есенина и О. Мандельштама, И. Бабеля и А. Толстого, М. Волошина и О. Форш, М. Зощенко и Вс. Иванова, А. Чапыгина и многих других. «Тон таких журналов, как „На посту“, и их критика, выдаваемые притом ими за мнение РКП в целом,— подчеркивали они,— подходят к нашей литературной работе заведомо предвзято и неверно. Мы считаем пужным заявить, что такое отношение к литерату-

¹ Блок А. Собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1982. Т. 5. С. 207.

² Там же.

ре не достойно ни литературы, ни революции и деморализует писательские и читательские массы»³.

Конфронтация писателей, четко обозначившаяся, как мы видим, уже в первой половине 20-х годов, была тем драматичней, что разногласия между противостоящими сторонами носили отнюдь не отвлеченный характер. Произведения М. Булгакова, Б. Пастернака, И. Бабеля, А. Ахматовой, М. Зощенко, Е. Замятина и многих других писателей не получали в критике тех лет объективной оценки. Творческое развитие и «пролетарских» писателей, и писателей-«попутчиков» хотя и по-разному, но нередко форсировалось, и образ мира не мог вызреть в душе художника непредвзято и самостоятельно.

Все это в той или иной мере уже известно. Менее изучено другое — сопротивление догматизму, которое имело место в критике 20-х годов, глубокая *эстетическая* разработка вопроса о внутренней свободе художника, которая осуществлялась в текущей критике тех лет. Криминальным считался уже сам вопрос о свободе художника, поэтому изначально были затруднены и его постановка, осложнявшаяся политическими, идеологическими противоречиями в развитии общества 20-х годов, и анализ опыта борьбы с догматизмом вокруг вопроса о свободе творческой личности в последующие годы. В сущности, вопрос стоял именно так, как загадывал его А. Блок: возможна ли внутренняя свобода художника в условиях демократии? И нужен ли ей художник?

Пролеткульт, а затем критики, группировавшиеся вокруг журналов «На посту» и «На литературном посту», а также — при всем их внешнем отличии от других — теоретики «левого искусства», собравшиеся в журнале «Леф», отвечали: нет! А. К. Воронский, Вяч. Полонский, Д. Горбов, А. Лежнев, Н. Замошкин, нередко апеллируя к мнению А. Луначарского, отвечали на эти вопросы положительно и пытались объяснить преимущества, которыми оборачивается для общества свобода художника.

Расхождения эти обозначились рано и рано же приняли отчетливо полемическую форму. В «Лефе» считали, что «...искусство — это лишь робкое ученичество перед лицом огромно развивающейся, творимой жизни». Оно казалось несоизмеримым с «развернувшейся перспективой, подсказанной коммунистической моралью»⁴.

³ К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. М., 1924. С. 106—107.

⁴ Леф. 1923. № 1. С. 13.

Под сомнение было поставлено само понятие «познание»: оно казалось пассивным. Поэтому лефовцы противопоставили познанию практическую деятельность человека, выдвинув альтернативу: созидание или созерцание. Тем самым они отказывали искусству в его специфике, уравнивали в правах идеологию, искусство и другие формы человеческой деятельности.

Пролеткульт, а затем РАПП тоже рассматривали искусство как форму идеологии, полностью тождественную политике. В лучшем случае искусство было «показом» жизни — натуралистическим ее повторением. Даже во второй половине 20-х годов — в предисловии к сборнику «Голоса против» (1927) — еще можно было прочесть: «У нас теперь литература уже не является гегемоном политической и философской мысли, „вождем“ передовой части народа, местом основной борьбы мировоззрений, — как было порою в России, а иногда и на Западе, — но не может стать и просто развлечением, гурманством, блестящей побрякушкой, как сейчас за границей. Роль нашей литературы: быть — рядом с научно-марксистской мыслью — своеобразным орудием познания жизни, посвященным более частным задачам; быть — рядом с политическим руководством, подчиняясь ему, — орудием организации сознания масс, быть воспитывающим и ободряющим наполнением отдыха строителей нового общества»⁵.

Такое упрощенное представление об искусстве не могло не вызывать возражений. С годами стало ясно, что «своеобразное орудие познания жизни» — это всего лишь иное выражение понятия «управляемая литература».

На замысловатые камуфляжи, к которым прибегали рапповские и лефовские критики, чтобы обосновать жесткую предопределенность художественного творчества вульгарно толкуемым социальным «заданием», особенно остро реагировали А. К. Воронский и критики, входившие в группу «Перевал», — А. Лежнев, Д. Горбов, Н. Замошкин. И начинали они с главного — с выяснения вопроса о роли искусства в эпоху революции, об эстетических связях искусства и действительности.

А. К. Воронский, Д. Горбов, А. Лежнев трактовали революцию как широкое духовное движение, охватывающее «всю общественность и весь внутренний мир человека». Ставя вопрос о глубоком проникновении революции в «поры» человека, они считали, что решают вопрос о суще-

⁵ Голоса против: Критический альманах. Л., 1927. С. 40.

ности и судьбах революции, в отличие от тех, кто, рассматривая революцию как «переворот политический и экономический», познает только «ее видимость (ибо политическая сторона революции, оторванная от ее культурного содержания, не подкрепленная им, есть видимость революции, не больше)»⁶.

«Искусство,— писал Лежнев,— есть концентрация творческих способностей человека, высочайшая их собранность и напряженность...»⁷ Только оно оказывается способным, вторил ему И. Катаев, выработать «синтетическую культурную закваску» — «некие всепроникающие духовные дрожжи, на которых обычно всходят стиль и дух эпохи, ее мораль и эстетика, ее веселие, жизнелюбие, песня»⁸. В то же время, глубоко проникая в подкожный мир человека (т. е. доходя до его сердца и разума, до его сознания и подсознания), искусство стимулирует развитие духа и становится посредующим звеном между человеком и реальным миром.

Острота, которую вскоре приобрела такая постановка творческих вопросов, была не случайна: отношения художника с миром являлись для Воронского и критиков-перевальцев как бы моделью отношений человека с обществом. Лозунг защиты свободы личности, утверждения за человеком права на самостоятельность восприятия и осмысления реальности был локализован в лозунге защиты личности художника, его внутреннего мира, его способности к объективному познанию мира.

«Внутренняя художественная самостоятельность», «внутренняя тема», «внутренний мир», «внутренняя настроенность личности автора» — эта терминология стала обозначением перевальской позиции в вопросе о творческой свободе художника.

Их противники увидели в этом опасный субъективизм. Но опасным и вульгарным субъективизмом, на взгляд Воронского, понявшего истинный смысл проблемы, грешили они сами. Критик первым увидел, что стоит за демагогическими упреками напостовцев в недооценке «классовости» искусства (именно это ему вменялось в вину), и, переведя спор с языка демагогии на язык социологии и эстетики, расшифровал их спор.

⁶ Горбов Д. Поиски Галатеи. М., 1929. С. 11, 10.

⁷ Лежнев А. Разговор в сердцах. М., 1930. С. 79.

⁸ Катаев И. Речь на первом пленуме Оргкомитета // Советская литература на новом этапе: Стенограмма первого пленума Оргкомитета Союза советских писателей. М., 1933. С. 97.

Исходя из мысли о специфике искусства, имеющего будто бы своей областью преимущественно чувства людей, напостовцы, а затем и рапповцы вслед за А. Богдановым⁹ настаивали на том, что «и сфера сознания и сфера подсознательного в классовом обществе формируются под влиянием класса. Следовательно, мера объективного в творчестве художника в основном дана его принадлежностью к определенному классу...»¹⁰.

Но поданная таким образом мера объективного оборачивалась откровенным субъективизмом, ибо исследователи не могли оторваться от психологии творца, детерминируя ее психологией его класса. В переводе на язык интересующей нас проблемы так выглядела одна из первых попыток жестко ограничить значение индивидуальности художника в творческом процессе.

В статье «Искусство как познание жизни и современность (к вопросу о наших литературных разногласиях)», опубликованной еще в 1923 г., А. Воронский выдвигал в противовес вульгарно понятой классовости вопрос об объективной ценности искусства. Признавая, что сознательно или бессознательно ученый и художник выполняют задания своего класса, критик, однако, истинный смысл проблемы видел в том, чтобы расширить объем понятия «задание», которое дается обществом художнику. «...Помимо субъективных моментов, в художестве и в науке есть объективные, поэтому,— делал вывод Воронский,— рассматривая искусство под углом классового расчленения общества, наши лучшие теоретики марксизма, писавшие об искусстве, никогда не забывали подчеркнуть с самого начала объективную, общезначимую ценность в настоящих, в великих произведениях искусства». Критик возражал против фатальной классовой ограниченности, по которой выходит, что «раз художник своими произведениями служит определенному классу, а жизнь класса определяется его интересами, то в его вещах ничего, кроме классовой голой заинтересованности, направленной против другого класса, нет и быть не может». Эту точку зрения Воронский считал «узко-классовым, узко-утилитарным субъективизмом»¹¹. Полемику с такого рода субъективизмом он продолжил впоследствии в статьях «Об искусстве», «О художественной правде», «Искусство видеть мир», «Фрейдизм и искусство» и др.

⁹ См.: Новожилова Л. Социология искусства. М., 1968.

¹⁰ На лит. посту. 1927. № 2. С. 9.

¹¹ Воронский А. Искусство и жизнь. М.; Л., 1924. С. 28, 29, 30.

Поначалу Воронский останавливался только на проблеме художественного познания. Но он понимал, что область социологических объяснений задач искусства неизбежно окажется суженной, если вопрос о роли искусства в обществе будет решаться вне анализа сущностных, специфических свойств искусства. Так Воронский вышел к необходимости обратиться к анализу природы искусства.

Настаивая, что действительность в искусстве есть новая и особая категория¹², Воронский особенно следил за тем, чтобы не были разрушены реальные связи между объектом и субъектом, между действительностью и художником. «Искусство,— писал он,— своим объектом имеет действительность,— но природа чувства и мысли людей, их поступки только тогда становятся предметом искусства, когда они возводятся в факт *эстетического* достоинства, в перл *создания*, по прекрасному выражению Гоголя»¹³. И несколько позднее: «Художественный образ — образ синтетический. Он создается особым творческим усилием, но в известном соответствии с действительностью. Действительность нельзя игнорировать, человек не может отнестись к ней с безразличием. Он творит „вторую природу“, но если он будет творить ее, не сообразуясь с реально данным нам миром, он возведет лишь одну вавилонскую башню. Волевая творческая активность — великое явление, но она не падает с неба, она должна быть согласована с окружающей нас средой»¹⁴.

Однако вскоре это равновесие между субъектом и объектом, их взвешенное гармоническое взаимодействие в творческом процессе были нарушены — и в работах самого А. К. Воронского, и в работах критиков-перевальцев, глубоко разделявших его концепцию. Произошел резкий сдвиг в сторону — на первый план выступила защита роли субъекта в творческом процессе.

При внимательном изучении становится ясным, что для такого поворота были серьезные основания: импульсы давала реальность, в которой происходило заметное наступление на внутреннюю свободу художника.

¹² Рапповской критике 20-х годов казалось идеалистическим разграничение реальности как категории жизни и реальности эстетической. Мысль Ленина о том, что «искусство не требует признания его произведений за действительность», стала известна много позднее. См.: Ленин о литературе. М., 1967. С. 79. Первые опубликовано в 1930 г.

¹³ Воронский А. Литературные записи. М., 1926. С. 67.

¹⁴ Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1987. С. 544—545.

В середине 20-х годов стал явным скрытый до тех пор смысл дискуссий о «социальном заказе».

Выдвинутая еще в первой половине 20-х годов лефовскими критиками идея «социального заказа» была основана на упрощенных представлениях о связях художника и общества. «Социальный заказ» для лефовцев означал полное пренебрежение к личностной стороне художественного процесса. «Не будь Пушкина, „Евгений Онегин“ все равно был бы написан», — утверждали они. Потому что «...не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ»¹⁵.

На первый взгляд эта теория касалась чисто эстетических вопросов, в действительности же сомнению подвергалась роль писателя в обществе. В трактовке лефовцев не только не оставалось места предвидению писателя, но была сведена к нулю его роль в создании «идеологических ценностей», ибо эта роль, как говорил Третьяков, перешла к большим коллективам. Писателю-пророку противопоставлялся писатель-иллюстратор.

Ко второй половине 20-х годов лефовская борьба с индивидуальным «писателем-кустарем» дошла до абсурда. С. Третьяков впрямую говорил о «де-индивидуализации и де-профессионализации писателя» как о двух единственно продуктивных путях, идя по которым «можно сломать вредное сопротивление эстетической касты»¹⁶. Он противопоставлял личности художника «коллективность» творчества, без колебаний уповая на «литературную артель»¹⁷.

В борьбу против такого понимания социальной роли искусства активно включились критики А. Лежнев, Д. Горбов. Они тоже — и об этом должно быть прямо сказано — работали в системе понятий своего времени. «Только через претворение своего собственного классового материала, — писали они, — может прийти художник к обобщению художественно-ценному»¹⁸. Но для них важнее всего был объективно-познавательный смысл художественного обобщения: именно он, по их мнению, является дорогой к непреходящей ценности искусства.

¹⁵ Леф. 1923. № 1. С. 213, 214.

¹⁶ Новый Леф. 1928. № 12. С. 2.

¹⁷ См. также: Литература факта: Первый сборник материалов работников Лефа. М., 1929. С. 265, 267.

¹⁸ Горбов Д. У нас и за рубежом. М., 1928. С. 206.

Независимо от классовой окрашенности творчества (которую должен вскрывать марксистский анализ), были убеждены они, существует в творчестве каждого художника объективная истина. Но задача, как формулировал ее близкий в те годы к перевальским критикам Вяч. Полонский, состоит в том, чтобы ее «найти, а не постулировать ссылкой на классовое происхождение писателя»¹⁹.

Распространяя на эстетику мысль об активности человеческой личности, подстегнутой к самораскрытию революцией, перевальцы в центр эстетической системы выдвинули активность пересоздающего действительность духа. В этом познании внутреннему миру художника была отведена главная роль. На фоне господствующего в эстетике 20-х годов «диктата действительности» критики-перевальцы напоминали об огромной роли субъекта в творческом процессе.

Задача критики, по-перевальски, — «раскрывать творчество писателя во всей полноте эстетического его строя с тем, чтобы взять в нашу эпоху все подлинно эстетическое, цельное, искреннее. Ибо в эстетически-цельном и искреннем *всегда* есть зерно правды, так нужной нам в нашем деле»²⁰. Воронский сетовал на то, что рапповцы часто подменяли критический анализ идеологическими ярлыками и за пределами критики обычно оставалось самое важное — индивидуальное лицо писателя. Еще более определенно высказывался А. Лежнев, который тяжкой провинностью «начетчиков» считал неумение подходить к каждому писателю как к своеобразному явлению. «Социальный заказ» в лефовском истолковании перевальцы поняли как попытку истолковать художественное «задание» чисто внешне, как нечто извне данное, давящее на творчество, враждебное ему.

Поэтому в теории «социального заказа» перевальцы увидели покушение на первоосновы художественной свободы. Нарушение естественных и необходимых связей между внутренним миром художника и действительностью воспринималось ими как опасность, грозящая распадом связей художника с обществом. Это было видно уже из декларации перевальцев (1927), которая настаивала: «...в искусстве, где элементы художественного чувства подчиняют себе все остальные, не должно быть разрыва между социальным заказом и внутренней настроенностью

¹⁹ Печать и революция. 1927. Кн. 7. С. 55.

²⁰ Горбов Д. Поиски Галатеи. С. 70—71.

личности автора»²¹. Проблема четко обозначена в своей подспудной драматичности — «социальный заказ» мог не совпасть с «внутренней настроенностью» художника. Тогда в проигрыше остались бы и общество и искусство.

Поскольку в воззрениях перевальцев связь художника с коренными, наболевшими вопросами времени являлась одной из аксиом, именно разрыв между «пролетарской идеологией» и «внутренним миром» художника казался им наибольшим прегрешением против жизни и искусства. Ложная теория Лефа, писал, например, Горбов, «сводится к тому, что художник является лишь мастером, кустарем-одиночкой, обрабатывающим чужой материал, получающим идеологическое задание извне, от класса-заказчика (в наших условиях — от пролетариата). Сам художник вовсе не обязан сделать коммунистическую, пролетарскую идеологию неотъемлемой частью своего внутреннего мира. Он должен только придать этой идеологии умелую формальную обработку. <...> Обязанность „левого“ художника вовсе не в том, чтобы органически пропитаться идейным содержанием эпохи, а в том, чтобы подыскивать наиболее подходящее словесное оформление для этого содержания, которое ему „заказано“. На практике это привело к тому, что „левый“ художник превращался в фельетониста, в произведениях которого звучали самые крайние, левые лозунги... однако совершенно не подкрепленные глубиной переживания, внешние, необязательные, а потому и неубедительные»²². Разрывом связей с действительностью объясняли перевальцы и вызывавшую их резкое раздражение экспансию слов из «технического» арсенала литературы — понятия «творчество», «интуиция», «вдохновение» были заметно потеснены лефовцами и напостовцами, и их сменили слова «ремесло», «мастерство», «работа», «прием», «энергическая словообработка». Уход в «мастерство» был квалифицирован критиками-перевальцами как утрата живого духа, как ступень внутреннего опустошения. «Художнику,— писал Горбов,— освободившему себя от живой связи с жизненным материалом, а потому утратившему свой лик, ничего не остается, как показывать казенное лицо, ни над чем не раздумывая и лишь для приличия пассивно толкуя об „учебе“, как будто дело идет о простом усвоении технических приемов художественного письма»²³.

²¹ Красная новь. 1927. № 2. С. 234.

²² Горбов Д. Поиски Галатеи. С. 261—262.

²³ Горбов Д. У нас и за рубежом. С. 218.

Ранцовская трактовка «социального заказа» в утилитаристском духе служила перевальцам дополнительным доказательством своей внутренней правоты. «Непосредственно диктовать» «социальный заказ» нельзя, вносил свои коррективы Л. Авербах, «но *помогать осознать социальный заказ необходимо*». Однако сознательное служение писателя пролетарской революции означало в его интерпретации прежде всего «понимание того практического значения, которое произведение будет иметь. Такой писатель учитывает, что, давая художественное произведение, он определенным образом участвует в общественной жизни, воздействует на нее.

В этом смысле утилитарный подход к творчеству бесспорно присущ нашему писателю, ибо наш писатель — писатель пролетариата, класса восходящего, которому принадлежит будущее. Этот „утилитаризм“ лежит в основе работы нашей организации»²⁴.

Несправедливому сужению задач искусства, которое перевальцы видели в толковании «социального заказа» лефовцами и ранцовцами, были противопоставлены ими «искусство видения мира» и «смелость писателя быть самим собой»²⁵, толкуемые в широком общественном и эстетическом плане.

Полемика с теорией «социального заказа» не означала отрицания перевальской теорией самой мысли о социальной обусловленности творчества. «Да,— говорил Воронский,— новый класс, утверждающий свои права и власть, задает художнику свой социальный заказ». И тут же вырастала оговорка, раскрывающая истинный смысл расхождений: «Но художник должен чувствовать, что он свободно, по своему выбору, по своей вольной воле выполняет этот заказ»²⁶.

Эта самостоятельность не отрицала глубинной связи художника с обществом, но предполагала ее специфический характер: «Художник,— писал Горбов,— по природе своей — общественник, тем более художник поднимающихся классов. Общественность — это пища его, питье и воздух, которым он дышит. Но усваивать эту пищу, питье и кислород, получаемые от общественной среды, организм художника может только самостоятельно. Тут

²⁴ Авербах Л. Творческие пути пролетарской литературы // На лит. посту. 1927. № 10. С. 8.

²⁵ Лежнев А. Вместо пролога // Ровесники. Сб. 7. М., 1930. С. 16.

²⁶ Воронский А. Литературные записи. С. 71.

вступает в силу момент индивидуальный»²⁷. Лозунг «социального заказа» в лефовском звучании ассоциировался с допускаемой ими общей возможностью постижения жизни «головным» путем. Именно этот налет рассудочности, который перевальцы видели в том, что «заказ» представлял собой нечто внешнее по отношению к самой природе художественного творчества, заставлял их противопоставлять «внутреннюю потребность художника» «внешнему толчку». Пытаясь уточнить те оттенки, которые вносили перевальцы в толкование «социального заказа», Воронский настаивал на том, что «„социальный заказ“ не дан, а задан, что мы имеем дело с процессом, а не с купецким „вынь да положь“ и „плачу столько-то“»²⁸.

С каждым годом перевальские критики все острее понимали, что вопрос о «социальном заказе» имеет непосредственное отношение к внутренней свободе художника и любая его интерпретация есть проблема столь же этическая, столь же социальная, сколь и эстетическая, художественная. Поэтому они вернулись к ней в теоретической дискуссии на исходе десятилетия.

В октябре 1928 г. на совместном заседании РАПП и «Перевала» Д. Горбов сделал доклад «Поиски Галатей». Тема была конкретизирована: «К вопросу об отношении искусства и действительности»²⁹. Центральное место в докладе занял вызвавший ожесточенные споры анализ концепции стихотворения А. С. Пушкина «Поэту».

Пушкин, как мы помним, писал:

Поэт! не дорожи любовью народной,
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Рапповцы проецировали этот текст на себя и были правы: именно их и имел в виду Горбов, говоря о суде глупца и холодной толпе. Они и были не случайно толпой агрессивной и воинствующей. И мысль о независимости поэта — стержень пушкинского стихотворения — казалась им выпадом лично против них. Она действительно противостояла стадности, ложно понятому коллективизму:

²⁷ Горбов Д. У нас и за рубежом. С. 216.

²⁸ Воронский А. Литературные записи. С. 111.

²⁹ Горбов Д. Поиски Галатей. С. 9.

Ты царь, живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Акцент на внутренней свободе художника был истолкован рапповцами как призыв к противостоянию поэта государству. Особую неприязнь вызвали пушкинские строчки о строгом суде поэта над собой:

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Комментируя стихотворение, Д. Горбов говорил в докладе: «И наших пролетарских писателей нужно прежде всего учить вот этой пушкинской *высокомерной строгости к себе*, учить уметь не слушать никаких „социальных заказов“. Ведь только перестав прислушиваться к ним, только уйдя слухом в себя, только творя за свой собственный страх и риск, только сам „высокомерно“ неся всю ответственность за свои падения и подъемы, может любой художник, в том числе и пролетарский, — наилучшим образом, т. е. наиболее честно, глубоко и правдиво, выполнить подлинный заказ, который дается ему его классом и его эпохой»³⁰.

Единственно приемлемым вариантом «социального заказа», как заметили еще перевальские критики, является тот случай, когда он пересекается с внутренней темой художника. При условии такой встречи, писал А. Лежнев в 30-е годы, действительность «как бы наворачивается», «как бы налипает» на свою тему: «Все становится или может стать материалом. Случайное восклицание оказывается именно тем, которое ищешь. Нечаянно увиденное лицо делается необходимым. Мир вдруг светлеет, прозрачнеет, умнеет. Реальность легко и увлекательно организуется замыслом». Именно поэтому, продолжал А. Лежнев, вопрос «о роли и допустимости заказа в искусстве нельзя решать односложно. Все зависит от того, идет ли заказ навстречу теме, владеющей писателем, или даже

³⁰ Там же. С. 28—29.

от того, есть ли такая тема у писателя или он — чистая доска, ожидающая руки опыта, которая покрыла бы ее знаками. Ожидющие будут обмануты. Опыт отвечает только тем, кто его спрашивает»³¹. От внешнего контакта с реальностью может родиться только иллюстративная литература.

3

Чем сильнее укреплялась иллюстративность в литературе 20-х годов, чем тревожнее писала об этом критика, тем настороженней относились догматики к проблеме внутренней свободы художника. Чем более жесткие условия создавались для выражения оригинальной и независимой точки зрения художника на мир, тем сильнее было сопротивление лефовских, напостовских, а затем и рапповских критиков самой идее внутренней свободы художника.

Это побуждало перевальских критиков идти в глубь творческого процесса, обращаться к опыту истории искусства. Они вернулись к эстетическому наследию Г. В. Плеханова, значительно обогатив его за счет разработки идей революционно-демократической критики³². Они ввели в обращение и то, что казалось забытым и как бы не соответствующим духу эпохи, — идеи «органической критики» Ап. Григорьева с ее пафосом борьбы против утилитаризма, с ее апелляцией к личности художника как носителю света и правды, с ее убежденностью, что «...гениальная творческая сила есть всегда сила в высшей степени сознательная»³³.

Отзвуки «органической критики» слышались во внутренней убежденности перевальцев в том, что для художника «действительны, актуальны все без исключения общественные проблемы его времени, *если только они проведены сквозь его эстетическое чувство мира*» (курсив мой. — Г. Б.)^{33а}. Оговорка об «эстетическом чувствовании мира» не случайна: она выражала их требование к художнику — уметь мыслить эстетически. Как бы не доверяя убедительности прямого слова, они переводили

³¹ Лежнев А. О литературе. М., 1987. С. 363.

³² Подробнее об этом см.: Беляя Г. Эстетические взгляды А. К. Воронского // Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1987; Беляя Г. Критика в контексте эстетики // Лежнев А. О литературе. М., 1987.

³³ Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С. 143.

^{33а} Горбов Д. Поиски Галатеи. С. 64—65.

ли свои доказательства на язык образов. Не всегда это получалось удачно, но интересно и содержательно было всегда. «В отличие от наших критиков мы сознательно даем очень часто не термины, а образы. Образ, как известно, гораздо сложнее, но он один способен охватить всю сложность искусства», — говорил Д. Горбов³⁴.

Повинуясь потребности в метафорическом осмыслении философии искусства, перевальцы выдвинули в 1928 г. в центр эстетических споров образ Галатеи. Многим, в том числе и М. Горькому, образ этот казался туманным. Перевальцы пытались его объяснить ссылками на классическую поэзию.

В качестве четкой формулы художественного процесса, обязательной для всякого художника — «любых времен и классов», на объединенном заседании «Перевал» и РАПП в октябре 1928 г. Д. Горбовым было зачитано известное стихотворение Баратынского:

Глубокий взор вперив на камень,
Художник Нимфу в нем прозрел,
И пробегал по жилам пламень,
И к ней он сердцем полетел.

Но, бесконечно вожделенной,
Уже он властвует собой:
Неторопливый, постепенной
Резец с богини сокровенной
Кору снимает за корой.

В заботе сладостно-туманной
Не час, не день, не год уйдет,
А с предугаданной, с желанной
Покров последний не падет,

Покуда, страсть уразумев
Под лаской вкрадчивой резца,
Ответным взглядом Галатея
Не увлечет, желаньем рдея,
К победе неги мудреца.

Многое в этой формуле угадывалось как знакомое. «Кору снимает за корой» ассоциировалось с идеей перевоплощения художника и его способностью вскрывать первоначальную свежесть мира; слово «покров» казалось

³⁴ Горбов Д. Выступление на дискуссии о «Перевале» // Против буржуазного либерализма в художественной литературе: Дискуссия о «Перевале» (апрель 1930). М., 1931. С. 60.

взятым непосредственно из лексики Воронского; «ответный взор» Галатеи напоминал о теории «органического творчества» и эмоциональной отзывчивости объекта в понимании Ап. Григорьева.

Вслед за Ап. Григорьевым, считавшим, что «все идеальное есть не что иное, как аромат и цвет реального»³⁵, Горбов, не скрывая преемственности, говорил об умении художника услышать запах жизни. Этот, доведенный до парадоксальности апофеоз внутренней жизни художника, где искусство сводилось только к догадке о жизни («...искусство отнюдь не описывает жизнь, а лишь догадывается о ее содержании, которое описанию не поддается»), не мог не вызвать в памяти запальчивые утверждения Ап. Григорьева: «Создания искусства, как видимые выражения внутреннего мира, являются или прямыми отражениями жизни их творцов, с печатью их личности, или отражениями внешней действительности, тоже, впрочем, с печатью воззрения творящей личности»³⁶.

Метафорой Галатеи перевальские критики стремились обозначить суть творческого акта. Они исходили из того, что есть две стадии в творческом акте: первая — «слияние своего творческого „я“ с избранным предметом» и вторая — «объективирование своего материала, внутреннее господство над ним»³⁷.

Художник, объяснял Д. Горбов, «подходит к мрамору, перегруженный замыслом и страстной любовью к нему. В нем, в голове его, художника (а не в камне), сложился образ действительности, который должен быть в камне воспроизведен, перейдя таким образом из потенциальной реальности в реальность действительную. Художник видит свой замысел внутренним зрением так, как будто бы он был вне его, художника. Образ-замысел стоит перед ним (на самом деле — в нем, в его внутреннем мире), „как живой“. Художник страстно жаждет сделать его живым, равным всему действительно живому. В этот момент он верит в возможность этого. Он подходит к делу в данном случае „с запросом“. Он требует от своего замысла, чтобы тот стал действительно живым. От своей воображаемой Галатеи он ждет, что она станет живой женщиной, с плотью и кровью. Разумеется, это невозможно. Воплощенный в камень образ Галатеи камнем и останется

³⁵ Григорьев Ап. Литературная критика. С. 125.

³⁶ Там же. С. 152—153.

³⁷ Горбов Д. Поиски Галатеи. С. 163.

ся. Но без максималистского, неосуществимого требования, чтобы каменная Галатея ожила, без этого „запроса“ к самому себе и к своему замыслу, художник не достигнет полной иллюзии жизненности при осуществлении образа в камне»³⁸.

О чем, в сущности, шла речь? Об органичности художественного творчества в противопоставлении его творчеству иллюстративному. Поэтому объяснима та горячность, с которой на образ-метафору «Галатея» набросились не только рапповские критики, неведомые до дикости, — в борьбу вступили и недавние союзники.

Возражал Горбову и перевальцам разошедшийся с ними к тому времени Вяч. Полонский. «По Боратынскому, — считал он, — роль художника, „прозревшего“ существование „Галатеи“, — разыскать ее, освободить из каменного плена, сняв с нее покров за покровом. Образ Галатеи — по Боратынскому — символ красоты, некоей субстанции, существующей в мире. Процесс ее исканий и достижений и есть искусство»³⁹. Попытку уловить объективное в камне Полонский расценивал как идеалистическую. Он увидел в обращении перевальцев к Галатее переключку с книгой «Тихие думы» С. Булгакова. «Всякое достижение искусства», писал Булгаков, которое «убеждает художника в правде его видения»⁴⁰, есть Галатея. Отметил Вяч. Полонский и переключку перевальцев с Ап. Григорьевым. Впрочем, ее не отрицал и сам Горбов, настаивая на своем праве наследовать те традиции, которые должна впитывать в себя марксистская мысль⁴¹.

Что живого было в этой полемике и в чем была уязвимость позиции перевальцев?

Еще раз напомним: вопрос о внутреннем мире личности, об отношениях художника с реальностью исследовался не в спокойной атмосфере. Полемика не только заостряла вопрос: полемика его и деформировала.

«Любое явление действительности, — писал Горбов, — попадая в сферу притяжения искусства, перестает иметь значение только явления действительности, но в то же время становится знаком внутреннего мира художни-

³⁸ Красная новь. 1930. № 5. С. 194.

³⁹ Новый мир. 1930. № 1. С. 243.

⁴⁰ Булгаков С. Тихие думы: Из статей 1911—1915 гг. М., 1918. С. 142.

⁴¹ См.: Полонский Вяч. Заметки журналиста // Новый мир. 1930. № 1; Горбов Д. Профиль пером // Красная новь. 1930. № 5.

ка»⁴². Это было верно. Но, споря, Горбов свою идею обосновал односторонне: «Говоря об искусстве, как о процессе вбирания действительности, мы не отрицаем того, что оно использует элементы реальной действительности, которые не утрачивают своего объективного значения»⁴³. В таком понимании искусства как внутреннего процесса, развертывающегося в глубинах сознания художника, уже содержалась возможность того прямолинейного и категорического вывода, который сделал Горбов: в искусстве «объект (та или иная черта, то или иное явление действительности)... не цель, но средство. Он сам должен послужить к разрешению основной задачи художника: раскрытию того, как художник переживает материал. Ибо художник имеет основной задачей раскрытие через объект своего собственного субъективного содержания в восприятии объекта»⁴⁴.

Это уже было искажением мысли о взаимодействии субъекта и объекта в творческом процессе, разрывом в системе их органического взаимодействия.

Однако гипертрофия субъективного начала звучала резким диссонансом в том признании прав за объективностью, защите которой (в полемике с классовым утилитаризмом рапповцев) критики-перевальцы отдали так много сил. Поэтому им пришлось идти на оговорки и уступки, которые не смогли снять противоречий в их позиции, но свидетельствовали о стремлении свести концы с концами. Вновь и вновь возвращаясь к мысли, что «от искусства мы ожидаем познания субъективного, раскрытия действительности в том ее виде, в каком она раскрывается восприятию тех классов, которые в ней участвуют и, участвуя в ней, творят ее», перевальцы вынуждены были признать, что такое познание теряет в объективности, но тут же стремились доказать, что оно «выигрывает зато в интимности, глубине»⁴⁵. Преимущества объективного изображения были отданы на откуп науке. Искусство должно давать «свежее и глубокое восприятие» внутреннего содержания действительности.

4

В своей книге «Неистовые ревнители» С. Шешуков пишет: «С конца 1927 года, когда А. Воронский был отстра-

⁴² Горбов Д. Поиски Галатеи. С. 35.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же. С. 285.

нен от участия в редакторской деятельности, группа „Перевал“ многие свои качества потеряла. Это объясняется не только тем, что Воронский утратил влияние и авторитет и отошел от общественной деятельности. Начиная с 1927 года пролетарское литературное движение, его руководящее ядро, делает крутой поворот к вопросам художественного творчества, к решению проблем спецификации искусства, к признанию классического наследства. Лозунг „Учеба, творчество, самокритика“ как бы спимает прежнее напостовское командное, комчванское, некомпетентное вмешательство в литературные дела. Если можно так сказать, рапповцы выбили козыри из рук перевальцев»⁴⁶. Считая, что «предмет полемики, казалось, исчез»⁴⁷, С. Шешуков сетует только на то, что налиткостовцы, наследуя поведение напостовцев, не поняли, как едины они с «Перевалом».

Но в этой идее все не соответствует истине.

Начисто лишённые эстетического чутья, художественного вкуса, рапповские критики не могли понять самого сокровенного в искусстве — содержательности художественного образа, активной роли эстетической эмоции. «Публицистика в образах»⁴⁸ (Л. Авербах) — таков их идеал, его они считали абсолютным пределом искусства. И нужно было обладать несомненным мужеством, чтобы в те годы подчеркнуть полное неприятие подобного подхода к искусству. «Значительная, может быть, преобладающая часть современных художников занята агитацией и пропагандой новых идей,— писал А. Воронский.— Это вполне естественно и необходимо, но все же агитационное искусство больше хочет, чем видит»⁴⁹.

Бесплодность рапповской методологии предопределила то, что в 1929—1930 гг. она смогла родить только быстротечные и вульгарные лозунги, нанесшие огромный вред литературе и человеческим жизням: «За Магнитстрой литературы», «Одемянивание литературы», «Призыв ударника в литературу», «Орабочивание РАПП» и т. п. Своим отношением к писателям-попутчикам они нанесли прямой урон искусству.

Поэтому у перевальских критиков не только не было схождения с РАПП, но к исходу десятилетия отношения

⁴⁶ Шешуков С. Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. 2-е изд. М., 1984. С. 263.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Творческие пути пролетарской литературы. М., 1929. С. 281.

⁴⁹ Воронский А. Искусство видеть мир. С. 552.

между ними заострились до предела. Еще в апреле 1927 г., когда на расширенном заседании Отдела печати ЦК ВКП(б) с политическими обвинениями против А. Воронского выступили Л. Авербах и А. Зонин, был предпринят вопрос о снятии Воронского с поста редактора журнала «Красная новь». Но все-таки трактовка рапповцами снятия Воронского как начала перемен, как знаменья «определенного этапа в развитии пролетарской литературы» поначалу казалась сильным преувеличением.

Однако перемены действительно наступили. В том же 1927 г. нависла угроза над Вяч. Полонским — его тоже собирались снять с поста главного редактора «Нового мира». Ситуация в литературе явилась проекцией более серьезных процессов. В 1928 г. было объявлено, что раскрыт заговор беспартийных специалистов в г. Шахты («Шахтинское дело»). На партийных пленумах шел спор об отмене пэпа и о жесткой «дани» с крестьян. 18 сентября 1928 г. «Правда» опубликовала статью, где говорилось о борьбе с «прокулацкими» элементами как в Москве, так и за границей. 30 сентября статьей Н. Бухарина «Заметки экономиста» спор был вынесен на поверхность. Последовала длительная внутрипартийная борьба. На XVI партконференции в апреле 1929 г. приняты новые предложения по развитию промышленности и сельского хозяйства. В конце декабря 1929 г. на конференции аграрников-марксистов Сталин объявил, что партия перешла теперь «от политики ограничения эксплуататорских тенденций кулачества к политике ликвидации кулачества как класса»⁵⁰.

Об обстановке в стране свидетельствует такой факт: коллективизация началась во второй половине 1929 г., а 2 марта 1930 г. в «Правде» Сталин заявлял, что «глупо и реакционно» насаждать колхозы силой. Вскоре появилось постановление ЦК, где содержалась скупая информация о «перегибах». На XVI съезде ВКП(б) (июнь—июль 1930 г.) было подчеркнуто, что «кулак» еще не добит и будет оказывать «бешеное сопротивление». Требуется упорная борьба с этим сопротивлением.

Так разжигалось недоверие, маскировались недостатки, создавалась атмосфера политической подозрительности — почва для перерастания идеологических споров в политические репрессии.

⁵⁰ Сталин И. В. Соч. М., 1955. Т. 12. С. 166.

К 1929 г. Сталин уже достиг единовластия. С момента его пятидесятилетия (21 декабря 1929 г.) начал нагнетаться культ личности. С 1929 г. Сталин лично начал вмешиваться в вопросы культуры. В апреле 1929 г. на пленуме ЦК Сталин высказал мысль, что страна вступает в период обострения классовой борьбы, а государство усиливается. На XVI съезде партии Сталин повторил, что важнейшей задачей является «развитие государственной власти в целях подготовки условий для отмирания государственной власти»⁵¹.

Формула об «обострении классовой борьбы» накалила до предела ситуацию и в литературе.

В конце августа 1929 г. началась публичная кампания против Б. Пильняка, автора не только прославившего его романа «Голый год» (1921), но и «Повести непогашенной луны», опубликованной в 1926 г. и тут же изъятой из обращения. В той же связке оказался Е. Замятин, автор еще не забытой современниками пророческой статьи «Я боюсь» (1921).

В 1929 г. оба писателя — один в Москве, другой в Ленинграде — возглавляли отделения Всероссийского союза писателей. Теперь они обвинялись в публикации своих произведений за границей. Речь, как мы помним, шла о «Красном дереве» Б. Пильняка, которое менее чем через год незамеченным фрагментом прошло в его книге «Волга впадает в Каспийское море». Е. Замятин опубликовал за границей роман «Мы», сделав это сознательно, понимая, что в условиях похода на сатиру (в 1929—1930 гг. провозглашалось, что всякий сатирик посягает на советский строй) в СССР роман напечатан быть не может.

Действительно, в 1929 г. журнал «Октябрь» (№ 9) опубликовал рассказ А. Платонова «Усомнившийся Макар». Бюрократизации общества Платонов противопоставил путь личного самосознания («и трудящиеся стали думать сами за себя на квартирах»). Как известно, рассказ был прочитан и осужден И. Сталиным. Вскоре А. Фадеев с раскаянием писал о публикации «идеологически двусмысленного рассказа»⁵² в журнале, который он в тот момент возглавлял, а Л. Авербах в статье «О целостных масштабах и частных Макарах» квалифицировал рассказ Платонова как «идеологическое отражение сопро-

⁵¹ Там же. С. 369.

⁵² Фадеев А. Собр. соч. М., 1961. Т. 5. С. 304.

тивляющейся мелкобуржуазной стихии. В нем есть двусмысленность... Рассказ в целом,— продолжал он,— вовсе недвусмысленно враждебен нам»⁵³.

Прецедент с травлей Б. Пильняка и Е. Замятина оказался удобным для дальнейшего использования: так, в 1929 г. журнал «Настоящее» в статье «Почему Шолохов понравился белогвардейцам?» с особенным пристрастием обсуждал факт публикации «Тихого Дона» в том же берлинском издательстве «Петрополис», где была издана повесть Б. Пильняка «Красное дерево». Самого факта оказалось достаточным для того, чтобы, признав «самые лучшие субъективные намерения» М. Шолохова, обвинить писателя в том, что он «объективно выполнил задание кулака...», почему и стала его «вещь... приемлемой даже для белогвардейцев»⁵⁴.

Неистовство ревнителей идеологической чистоты было так велико, что не был услышан даже голос М. Горького, писавшего о недопустимой «трате энергии»⁵⁵, о ничтожности мотивировок и бранных слов, которые обрушились на Б. Пильняка и Е. Замятина.

Создавалась тяжелая литературная атмосфера, в которой защита личности писателя становилась все более необходимым и в то же время все менее успешным делом.

О характерном исходе такой борьбы рассказывал М. Булгаков в письме «Правительству СССР» от 28 марта 1930 г. Его пьеса-памфлет «Багровый остров», незамедлительно расцененная рапповской критикой как «пасквиль на революцию», была поддержана П. Новицким, мнение которого Булгаков воспринял как адекватное сущности пьесы. «„Багровый остров“, — писал П. Новицкий, — интересная и остроумная пародия», в которой «встает зловещая тень Великого Инквизитора, подавляющего художественное творчество, культивирующего РАБСКИЕ ПОДХАЛИМСКИ-НЕЛЕПЫЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ШТАМПЫ, стирающего личность актера и писателя». В «Багровом острове», считал критик, речь идет «о зловещей мрачной силе, воспитывающей ИЛОТОВ, ПОДХАЛИМОВ И ПАНЕГИРИСТОВ...». П. Новицкий допускал, что, «если такая мрачная сила

⁵³ Октябрь. 1929. № 11. С. 171.

⁵⁴ Настоящее. 1929. № 8/9. С. 5.

⁵⁵ Известия. 1929. 15 сент. Об истории статьи М. Горького «Все о том же», продолжающей полемику, но не опубликованной в свое время, см.: Архив М. Горького. Т. 10. Горький и советская печать. М., 1964. Кн. 2. С. 451—453.

существует, НЕГОДОВАНИЕ И ЗЛОЕ ОСТРОУМИЕ ПРОСЛАВЛЕННОГО БУРЖУАЗИЕЙ ДРАМАТУРГА ОПРАВДАНО»⁵⁶.

Хотя рецензия Новицкого была опубликована в «Репертуарном бюллетене» за 1928 г. (№ 12), я намеренно цитирую ее по тексту письма М. Булгакова: крупными буквами писатель выделил в ней те места, где речь идет об опаснейшей социальной силе в литературе, взрывающей и опустошающей ее изнутри.

О том, что это так, свидетельствует признание самого Булгакова: «Я не берусь судить, насколько моя пьеса остроумна, но я сознаюсь в том, что в пьесе действительно встает злое, зловещая тень и это тень Главного Репертуарного Комитета. Это он воспитывает илотов, панегиристов и запуганных „услугающих“. Это он убивает творческую мысль. Он губит советскую драматургию и погубит ее»^{56а}.

Чужеродное литературе состояние зависимости от идеологии сталинизма обнаруживало себя в художественном творчестве по-разному. Далеко не всегда писатель был способен к такому стойкому противостоянию, как М. Булгаков. Происходила деформация индивидуальности художника. Так было, как мы знаем, с Маяковским. «Ни на одном этапе своей жизни, вплоть до гибели,— пишет Л. Флейшман,— Маяковский не должен был выглядеть столь трагически, как осенью 1929 года, в разгаре кампании против старых литературных врагов „Лефа“ — Пильняка, Замятина, Булгакова. При неоспоримой внутренней честности, глубоком презрении к фразерству, подлинно артистическом отношении к современной действительности Маяковский вместе с ближайшими друзьями по группе не только оказались в плену административно устроенной литературной кампании, но и предпринимали героические усилия, чтобы стать в ее авангарде»⁵⁷.

Именно в эти годы на фоне явного «кризиса» поэзии, как называли состояние литературы все критики независимо от групповой принадлежности, возникла попытка объявить фигуру Б. Пастернака альтернативой существующему положению дел.

Но Пастернак не хотел занимать предложенного ему

⁵⁶ Октябрь. 1987. № 6. С. 177.

^{56а} Там же. С. 178.

⁵⁷ Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1980. С. 218.

места. «Как все это, в общем, тяжело! — писал он П. Н. Медведеву 30 декабря 1929 г. — Сколько кругом ложных карьер, ложных репутаций, ложных притязаний!» Постоянно опасаясь преувеличения его роли в литературе, Пастернак в сложном контексте общественных и культурных событий 1929 г. не хотел быть противопоставленным тем, кого чтит и чей драматизм был ему понятен: ни Маяковскому, ни, с другой стороны, Пильняку, которого знал и уважал, ни Е. Замятину, ни А. Платонову или М. Булгакову, с которыми у него никакой близости никогда не было. Что же касается общепризнанных поэтов, то после восклицания о «ложных репутациях» он продолжал: «И неужели я самое яркое в ряду *этих* явлений? Но я никогда ни на что не притязал. Как раз в устраненье этой видимости, совершенно невыносимой, я стал писать „Охранную Грамоту“. Я готов быть осужденным и вычеркнутым из поминанья *за дело*, на основании моей действительной наличности, но не иначе. Я никогда победителем себя не чувствовал и об этом не думал. Но и „литературой“ не занимался. Отсюда усиленный автобиографизм моих последних вещей: я не люблю тут ничем, я отчитываюсь как бы в ответ на обвиненье, потому что давно себя чувствую двойственно и неловко. Поскорей бы довести до конца совокупность этих разъяснительных работ»⁵⁸.

Прошли годы, и об этом времени — в контексте размышлений о Маяковском — Пастернак сказал: «...не стало поэзии, ничьей, ни его собственной, ни кого бы то ни было другого...»⁵⁹

5

Рапповские критики, утвердившиеся в литературе к тому времени как главная воинствующая сила, оказались мобильными проводниками идеологии сталинизма. Они быстро подхватили сталинскую идею обострения классовой борьбы по мере продвижения к социализму и начали применять ее к текущей литературе. «Попутчик не может не расслаиваться, писатель не может не оформляться идеологически сегодня, когда мы приступили к органическому строительству социализма...» — писал Л. Авербах. «...Время не смягчает, а углубляет идеологическое различие...

⁵⁸ Лит. наследство. М., 1983. Т. 93. С. 716.

⁵⁹ Пастернак Б. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 265.

между отдельными слоями писателей», — провозглашал он от лица РАПП ⁶⁰.

Идея обострения классовой борьбы оказалась в руках рапповцев удобной «дубинкой», как хвастливо говорили они сами. Рапповцы пытались отыскать ее следы даже в не существовавших реально явлениях (налицо «...все больший переход различных стилевых классовых тенденций из состояния различия и противоположности в состояние противоречия...», — писал В. Ермилов ⁶¹). Их политика все больше становилась политикой раскола советской литературы, а настойчивые поиски классовых врагов в идеологии приобрели форму не реального анализа классовых сил в стране, а литературного политикаства, угроз и шантажа. Рапповцы настойчиво шли к формуле «союзник или враг»: выдвинутая в 1929 г., она отчетливо выразила логику их мышления.

Реальное развитие литературы, тяготеющей к нахождению точек пересечения между различными группами, вступало в противоречие с рапповской доктриной. Между тем в самой мысли о растущей необходимости консолидации они видели «...оправдание всякому, даже идеологически враждебному нам, литературному явлению» (С. Долов), а в анализе русской литературы как единого организма, предпринятом А. Лежневым, они усмотрели криминал ⁶², ибо термин «русская литература» отдавал, на их взгляд, «националистическим духом» (М. Гельфанд).

Нельзя не заметить, что в этот период «лозунговая выдержанность» в устах рапповцев приобрела характер откровенного насилия над художественным миропониманием.

Объявление всякого интеллигента буржуазным писателем перевальцы считали политической ошибкой. Форсирование перестройки писателя было, на их взгляд, недопустимым насилием над творческой индивидуальностью. «Труден путь Б. Пильняка, продирающегося из топей и волчьих нор „Расеи“ в эту новую страну, — говорил Горбов. — Но известно, что каждый придет к ней своим путем» ⁶³.

Нельзя, однако, не заметить, что в обстановке 1928—1929 гг. критики-перевальцы порой поддавались нажиму

⁶⁰ На лит. посту. 1926. № 1. С. 19.

⁶¹ Книга и Революция. 1929. № 12. С. 46.

⁶² Революция и культура. 1928. № 12. С. 38.

⁶³ Горбов Д. У нас и за рубежом. С. 155.

рапповцев. «Да,— писал, например, Горбов, вероятно соглашаясь с ними,— писатель-интеллигент склонен занять иллюзорную позицию — „над событиями“, „поверх барьеров“. Да, он склонен рассматривать художественное творчество как объективную самооценку, противопоставленную творчеству общественному (тогда как субъективно самооценное творчество это объективно лишь форма общественного творчества). Да, писатель этот склонен занять позицию „критически“ мыслящей личности, одиночки, созерцающего общественный процесс со стороны (тогда как созерцателем процесса художественного творчества только по форме, а в действительности он не что иное, как усложненная, интегрированная общественная практика»⁶⁴.

Этот смещенный акцент поражал странным несоответствием с тем, что писали о попутчиках, об их искусстве «внутреннего подхода к теме», об их кровных связях с революцией (исключающих и созерцание со стороны, и позицию «над схваткой») критики-перевальцы ранее⁶⁵. Но при несомненных отступлениях в ряде случаев от собственных позиций они по-прежнему были убеждены в ценности органического творчества, предполагающего «показ действительности во всех ее противоречиях...», «через отношение к ней *глубинной личности* художника, выраженное в художественном образе...»⁶⁶. «Неужели необходимо,— писал Горбов,— чтобы в „Трапсваале“ кулак был наказан, а добродетель обижаемых им крестьян восторжествовала? Разве не достаточно и того, что образ кулака дан там с такой предельной внушающей четкостью, которая властно требует от нас определенной оценки этого явления, органическим путем ведет нас к внутреннему отталкиванию от него, вызывает в нас обостренный интерес мысли, самостоятельно ищущей границ описываемого явления и жизненного выхода из конфликта? Ведь именно в этом-то пробуждении само-

⁶⁴ Лит. газ. 1929. 19 дек. № 35.

⁶⁵ Двумя годами раньше (1927) тот же Горбов писал о попутчиках: «Художническая непредвзятость, внутренняя свобода, свойственные этой группе, толкают ее на смелые поиски внутреннего мира человека нашего времени. Они не боятся вскрывать тайники, изгибы и уклоны, ибо непрестанно ощущают свою органическую связь с эпохой и ее движущими силами» (*Горбов Д.* Литературные перспективы // *Сибирские огни*. 1927. № 5. См. также в кн.: *Горбов Д.* У нас и за рубежом. С. 212).

⁶⁶ Лит. газ. 1929. 16 дек. № 35.

стоятельной творческой работы в читателе и заключается общественный заряд художественного образа»⁶⁷.

«Головной», умозрительной перестройке перевальцы противопоставляли идею органического сдвига, охватывающего не только мысли, но и чувства писателя. В статье «Литературные перспективы» Горбов писал: «От художника по самой природе его дела мы требуем, чтобы, приходя к нам и принимаясь вместе с нами за новую непривычную для него работу, он примкнул к нам всем своим существом, всем сложным аппаратом своих эмоциональных восприятий. Мы требуем, чтобы в этой новой своей работе художник ни на йоту не обеднил, путем внешнего, поверхностного согласия с нами, того сложного процесса слово- и образотворчества, за который мы его ценим; ведь последний может быть сохранен во всей своей целостности лишь в том случае, когда согласие художника с новой действительностью — полное, путряное»⁶⁸. Это обязывает художника «к большой внутренней работе над собой, над своим пониманием и чувствованием эпохи»⁶⁹. Но коль скоро это так, то и «перевоспитание» интеллигента, в необходимости которого не сомневались перевальцы, должно было осуществляться особым путем: «...художник-интеллигент перевоспитывается социалистической действительностью гораздо более сложным, противоречивым, но в то же время захватывающим глубинную личность путем». Мы должны «...решительно бороться с отходом того или иного писателя-интеллигента на сторону наших противников,— категорически формулировал Горбов.— Мы должны со всей резкостью разоблачать тех, которые этот переход совершили». Далее следовало характерное условие: «Мы можем, однако, действовать здесь с успехом лишь в том случае, если будем критиковать углубленно, по существу органического истолкования действительности художником, учитывая цели художественного творчества во всей их полноте, вскрывая подлинную природу писателя-интеллигента, во-первых, и природу художественного показа действительности, во-вторых»⁷⁰.

Рапповцы утверждали, что существует закономерность: элементы рационализма являются в той или иной степени «неизбежными для тех попутнических поэтов,

⁶⁷ Горбов Д. У нас и за рубежом. С. 243.

⁶⁸ Там же. С. 205—206.

⁶⁹ Горбов Д. Поиски Галатеи. С. 263.

⁷⁰ Лит. газ. 1929. 16 дек. № 35.

которые совершают переход на рельсы пролетарской идеологии или приближаются к ней. Мы наблюдаем тут известное „оттеснение чувств“, налет рассудочности»⁷¹. В качестве примера А. Селивановский в статье «Пролетарская поэзия на переломе» приводил произведения Тихонова, Уткина, но наиболее полным выражением этого процесса считал творчество Маяковского: «Маяковский позавчера читал перед этой аудиторией стихотворение, в котором мы, после долгого перерыва, услышали настоящий голос Маяковского. В этом стихотворении Маяковский говорил, что последний период его творческого развития определяется сознательно налагаемыми узами, для того чтобы путем такого самоограничения пробиться к подлинно пролетарской поэзии». «Оттеснение чувств», «элементы рассудочности» выступили как общая закономерность, сопровождающая процесс «приближения к пролетарскому миропониманию»⁷².

В противовес этой точке зрения критики-перевальцы вновь ввели в обращение свою излюбленную мысль об органическом изжитии противоречий. Способность искусства быть средством объективного познания мира позволяет художнику, даже еще не вставшему «на точку зрения класса, строящего социализм», выявить в слове «безыменный процесс, который без этого протекал бы подспудно и оставался бы неучтенным во всей своей цельности»⁷³. Общественный смысл этого явления казался перевальцам бесспорным: «Этим всенародным названием еще не названного, познанием еще не познанного художник придает ему законченный, упорядоченный вид, проводит в нем основные, существенные линии и, возведя его в разряд типического, тем самым *кладет предел дальнейшему его центробежному развитию*»⁷⁴.

Мысль о процессе внутреннего изжития того или иного явления была распространена перевальцами на обширную сферу человеческой психики. Боязнь внешнего приспособления, головного усвоения революционной идеологии (когда революционная идеология выступает «не как естественный результат развития живого образа, а как нечто такое, чему он, писатель, подчинился как внешней силе, не поняв его внутреннего смысла, не почувствовав

⁷¹ На лит. посту. 1930. № 5/6. С. 7.

⁷² Там же.

⁷³ Горбов Д. У нас и за рубежом. С. 223.

⁷⁴ Там же.

его...»⁷⁵), убеждение, что изменение психики — длительный процесс, не только вызывали у них протест против молниеносных превращений писателя «Из Савла в Павла» (Лежнев), но и породили новую идею, выдвинутую перевальскими критиками в конце 20-х годов как лозунг времени, как призыв: искренность в литературе. Эта тема возникла в их программе на рубеже 20—30-х годов и была последним этапом отчаянной борьбы перевальских критиков за внутреннюю свободу художника. От веры в то, что «большой художник — это прежде всего большая общественная совесть»⁷⁶, прямой путь вел к следствию: революционная совесть «не позволяет скрывать своего внутреннего мира»⁷⁷. В искренности виделась обязанность художника глубоко переживать то, о чем он берется писать, с тем чтобы «отдать все свое творчество без остатка раскрытию этого переживания»⁷⁸. «Искренность есть *непременное условие творчества*, — считали перевальцы. — Если хотите, чтобы человек хорошо бегал, — нужно, чтобы у него были развязаны ноги; если хотите, чтобы человек хорошо писал, — нужно, чтобы у него была развязана душа»⁷⁹.

Тем самым искренность выступала как этически-эстетический критерий творчества — в нерасторжимости этики и эстетики, без разделяющего их «и».

Можно ли было этому возражать? Трудно.

Однако возражения последовали, так как апологеты ремесленной, иллюстративной литературы увидели в требовании неременной искренности художника продолжение борьбы за свободу внутреннего мира художника. Увидели — и дали бой.

Соответственно тому, как всегда действовали критики-демагоги, рапповцы и теперь, в 1930 г., оперировали только политической дубинкой, прибегая к извращению мыслей своих оппонентов.

«Искренность. — писал Э. Блюм. — Совершенно правильное требование. Присоединяемся. Сами всегда требуем. Но — как признак организации писателей — лозунг искренности пикуда не годится. Ибо — противоречит классовым принципам, противоречит марксизму»⁸⁰.

⁷⁵ Лит. газ. 1929. 23 дек. № 35. С. 3.

⁷⁶ Горбов Д. У нас и за рубежом. С. 208.

⁷⁷ Красная новь. 1927. № 2. С. 234.

⁷⁸ Горбов Д. Поиски Галатеи. С. 262.

⁷⁹ Против буржуазного либерализма в художественной литературе. М., 1931. С. 45.

⁸⁰ Печать и революция. 1930. № 5/6. С. 20.

Но почему?

Доказательств не последовало. Последовала глумливая, оскорбительная, зашатавшая критика на последней, призванной добить «Перевал» дискуссии под названием «Против буржуазного либерализма в художественной литературе» (она состоялась в апреле 1930 г.).

И тем не менее перевальцы не сдавались. Незадолго до дискуссии, в марте 1930 г., они писали: когда мы пишем, что не расканиваемся «...в том, что мы делали, и считаем свое дело правым, мы имеем в виду нашу общую литературную линию, нашу ставку на органичность искусства, на его абсолютную подлинность и искренность»⁸¹. На самой дискуссии они говорили: «Выдвигая лозунг искренности, мы действуем именно против приспособленчества»⁸². Обращаясь к будущим поколениям со своим «заветом о литературе», они призывали художников быть чистыми искренними творцами образов своего времени, воссоздать «„живую душу“ своих поколений...»⁸³.

Свобода художника является одной из острейших тем современности. Она имеет свои корни в исторической реальности прошлого, свои новые импульсы — в реальности настоящего. Но опыт ее осмысления тоже имеет уже большую историю. И остается надеяться, что, чем интенсивнее будет протекать борьба за очищение искусства и восстановление его естественной меры, тем слышнее будет голос тех, кто сумел найти в себе силы для стоического противостояния агрессивной пошлости.

⁸¹ Лит. газ. 1930. 17 марта. № 11(48). С. 2.

⁸² Против буржуазного либерализма в художественной литературе. С. 33.

⁸³ Перевальцы: Антология. М., 1930. С. 8.

СТАНИСЛАВСКИЙ И КАРЛО ГОЛЬДОНИ

(о возрождении по-ренессансному
гуманистических смыслов в русской классике)

Р. И. Хлодовский

Сопоставление этих имсп может показаться — во всяком случае, на первый взгляд — чем-то случайным, необязательным, надуманным или даже просто придуманным *ad hoc*. Но только на первый взгляд. Станиславский и Гольдони — тема большая и для понимания театра XX в. немаловажная. У нее много аспектов, один из них — возрождение в классической русской культуре по-ренессансному гуманистических смыслов, исторически к Италии восходящих и Италии так или иначе сопричастных¹.

¹ В данном случае я имею в виду отнюдь не так называемый «русский Ренессанс», о котором сравнительно недавно велись горячие споры в нашем литературоведении, но достаточно конкретный гуманизм классической русской культуры, определяющий ее национальное своеобразие, выделяющий ее в европейской культуре XIX в. и вместе с тем — в новых исторических условиях — продолжающий и даже в известном смысле завершающий то антропоцентрическое, в основе своей художественное миропонимание, которое сформировалось в Италии эпохи Возрождения, дав не только общечеловеческое содержание, но и национальную форму поэзии Петрарки, прозе Боккаччо и Макьявелли, живописи Рафаэля. Мысль о ренессансной природе гуманизма Станиславского в советском театроведении уже высказывалась. «Гуманизм Станиславского, — отмечает М. Н. Строева, — рано проявился в той естественной свободной форме, которая была искони свойственна Пушкину, Толстому, Чехову. Эти три великие имени и связывающая их единая линия, эстафета движения русской культуры, были, пожалуй, наиболее родственны Станиславскому всегда. Их объединяло общее чувство перунимой цельности мира, энической гармонии, душевного здоровья и добра, которые живут в людях, несмотря ни на что... Это сознание укреплялось мыслью о том, что, кроме жизни, какая *есть*, существует еще и та, какая *будет*. Чувство сопричастности будущему и дарило этим художникам особую воздушную перспективу, ренессансную свободу человеческого духа» (Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М., 1973. С. 19). В своей основной идее публикуемая статья непосредственно примыкает к таким работам автора, как: *L'umanesimo italiano e la letteratura russa // Il Rinascimento: Aspetti e problemi attuali*. Firenze, 1982; Пушкин и «Италия золотая» // *Puшкиn poeta e la sua arte. Atti dei Convegni Lincei*. Roma, 1978; Рим в мире Гоголя // *Иностр. лит.* 1984.

Театр Станиславского входит в могучую традицию нашей классики, начатую Пушкиным, подхваченную Гоголем, Тургеневым, Достоевским и продолженную на рубеже XIX и XX вв. Л. Толстым, А. П. Чеховым, а также в известной мере Блоком и Горьким.

Сознавая себя непосредственным продолжателем М. С. Щепкина и А. Н. Островского, К. С. Станиславский неизменно и очень последовательно перемежал имена своих русских учителей именами великих, а также и не очень великих итальянцев². Итальянская опера и замечательные мастера итальянской драматической сцены — Томмазо Сальвини, Элеонора Дузе, Эрнесто Росси не просто повлияли на режиссера и актера Станиславского: они содействовали воспитанию в нем того самого человека-артиста, который был столь характерен для гуманистической культуры итальянского Возрождения, о котором применительно к Пушкину говорил Белинский и который, пожалуй, больше всего поражал в Станиславском всех близко знавших его современников³.

Знаменитая «система» создавалась для разработки чисто технических актерских приемов и навыков, но также и ради выявления в актере его истинной человечности, или, как скажет однажды Станиславский, пушкинской гармонии⁴. Этика не отделялась им от эстетики.

№ 12; Смысл рассказа «Люцерн» // Яснополянский сборник 1980. Тула, 1981; Блок и Данте: (К проблеме литературных связей) // Данте и всемирная литература. М., 1967.

² См.: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 300.

³ Там же. С. 22—23. Примечательно, что свою книгу о К. С. Станиславском близко знавший его В. М. Волькенштейн начал с главы «Облик Станиславского». Говоря о внешности Станиславского, В. М. Волькенштейн писал: «В ней сочетается декоративность, которая просится на сцену, и гуманность открытой навстречу миру души... Внешность Станиславского принадлежит эпохе *красочной*; на него беспрерывно приятно *смотреть*... Один актер, служивший в Художественном театре, а затем ушедший оттуда, говорил после личной встречи со Станиславским: „Удивительный человек! Говорил с ним о пустяках, настроен он был неважно, а я, после встречи с ним, как окрыленный“. Многих влекло к Станиславскому, именно *влекло* — посмотреть на него, пожать ему руку, заглянуть ему в глаза. То было непосредственное, стихийное заражение — не проповедь, не учительство, не этика, но эстетика» (Волькенштейн В. Станиславский. 2-е изд. Л., 1927. С. 9—10. Курсив В. М. Волькенштейна).

⁴ Известный советский театровед И. Н. Соловьева очень точно подметила: «„Система“ Станиславского исходит из представления о гениальности человеческой природы, которой надо почувствовать себя свободной и предать творящей. Если это

Он еще очень по-ренессансному видел в искусстве высшую форму не только познания, но и преобразования общественной действительности и как раз поэтому какое-то время мечтал о создании вокруг руководимого им нового русского Театра идиллической обстановки гуманистической утопии «Декамерона», несколько подправленной толстовством Л. А. Сулержицкого⁵. Впрочем, и разработка глубоко технических приемов работы актера над собой тоже увязывалась Станиславским с традицией Возрождения и — что для нашей темы особенно интересно — с театральной культурой Италии XVIII в. Говоря об «открытии давно известных истин», автор «Моей жизни в искусстве» имел в виду Шекспира, но еще больше непосредственного предшественника Карло Гольдони, венецианского режиссера и драматурга Луджи Риккони, театральные трактаты которого приводили Станиславского в восторг, ибо Риккони убеждал его в том, что в своих художественных исканиях он идет в русле гуманистической традиции большой европейской классики⁶.

Разумеется, было бы нелепым преувеличением утверждать, будто Карло Гольдони сопровождал К. С. Станиславского на протяжении всей его жизни в искусстве. Однако то, что некоторые узловые, поворотные моменты творческого пути великого русского режиссера оказались с Гольдони связанными — реальность, и реальность эта еще нуждается в обстоятельном как историческом, так и

утопично, то какое за утопией высокое представление о человеке» (Соловьева И. Немирович-Данченко. М., 1979. С. 306).

⁵ См.: Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 1. С. 355—356.

⁶ См.: Там же. С. 244, 404. Л. Я. Гуревич вспоминала: «Ясно, как сейчас, вижу я его (т. е. К. С. Станиславского. — Р. Х.) перед собой на горной мариенбадской террасе за чтением выдержек из трактата Луиджи Риккони „Pensées sur déclamation“, который еще в 1737 г. отстаивал тот вид сценического искусства, которое сам Станиславский именовал „искусством переживания“, в отличие от „искусства представления“. То самое, что и он давно уже формулировал не только в сознании, но и в записях, своих, находил он в этих „Мыслях о декламации“ старого итальянского актера-теоретика, и он буквально весь трепетал от восторга. „О, миленький! миленький! душоночек! Обнял бы... расцеловал бы его!..“ — говорил он с бесконечной нежностью в голосе и, не помня себя, простирал к нему руки, словно видя его перед собой и желая прижать его к сердцу. Я записываю эту сцену — его слова, его движения — с полной точностью, потому что они глубоко поразили меня своей неожиданностью, детской непосредственностью и страстностью. Таким, как в эту минуту, я никогда не видела его ни раньше, ни позже» (Воспоминания Л. Я. Гуревич // О Станиславском: Сборник воспоминаний. М., 1948. С. 141).

театрально-эстетическом осмыслении. Сделать это в пределах по необходимости краткой статьи, естественно, невозможно. Поэтому ограничусь тем, что приведу некоторые наиболее характерные факты и в самых общих чертах обозначу их историко-культурный контекст.

Московский Художественный театр, как известно, открылся 14 октября 1898 г. триумфом «Царя Федора Иоанновича». В культурной жизни России это стало огромным событием. «Программа начинающегося дела,— писал Станиславский,— была революционна. Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса... и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожности репертуара тогдашних театров»⁷.

В революции, осуществлявшейся на русской сцене, реформатор итальянского театра принял участие уже в ее самые первые радостные и вместе с тем мучительно тревожные для Станиславского дни. И это не было просто случайностью. И К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко размышляли и независимо друг от друга работали над «Трактирщицей» еще до их исторической встречи в московском ресторане «Славянский базар». Не удивительно, что, когда весной 1898 г. основоположники Художественного театра составляли репертуар первого сезона, оба они единодушно включили в него наряду с пьесами А. К. Толстого, Чехова, Софокла и Ибсена прославленную комедию венецианского драматурга.

В то время «Трактирщица» была уже в России достаточно хорошо известна. Московские и петербургские зрители видели в ней и М. С. Щепкина, и М. Г. Савину, и великую итальянскую актрису Элеонору Дузе⁸. Станиславскому комедия Гольдони нравилась, хотя он не сразу оценил все заложенные в ней возможности. В 1896 г., составляя аннотированный список прочитанных им коме-

⁷ Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 1. С. 189.

⁸ См.: Mokulski S. Goldoni e la sua fortuna nell'URSS // Atti del Convegno internazionale di studi goldoniani. Venezia; Roma, 1960. Vol. 2; Хлодовский П. И. Карло Гольдони на русской сцене // Goldoni nel teatro russo. Čechov nel teatro italiano. Atti dei Convegni Lincei. Roma, 1976; Э. Дузе исполняла роль Мирандолины в «Трактирщице» Гольдони в мае 1891 г. во время своих гастролей в Москве, однако, видел ли ее в этом спектакле К. С. Станиславский, пока что не установлено. См.: Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись. М., 1971. Т. 1. С. 138.

дий, Стапиславский написал о «Трактирщице»: «Премиленькая костюмная вещь, картинки XVIII столетия (1753 г.). Центральной пьесой спектакля быть не может, но как добавочная пьеса очень мила»⁹. Тем не менее уже осенью 1898 г. Станиславский проявлял к «Трактирщице» несравненно больший интерес, чем В. И. Немирович-Данченко, который на какое-то время стал предпочитать совсем недавно ставившейся им комедии Гольдони не только «Эллиду» («Женщина с моря») Ибсена, но и такие более чем третьестепенные пьесы, как «Между делом» («В городе Риме») Джироламо Роветты и «Счастье Гретты» Э. Марриота. Готовясь открыть Художественный театр, Немирович не слишком верил в способность московской публики воспринять истинно художественный гуманистический смысл высокой европейской классики. «Среди запросов зрителей, — писал он Станиславскому, — есть отзывчивость на то, что мы называем „вечной красотой“, но — в особенности в русском современном зрителе, душа которого изборождена сомнениями и вопросами, — в еще большей степени имеются потребности в ответах на его личные боли»¹⁰.

В какой-то мере Немирович-Данченко был, по-видимому, прав. За триумфом «Царя Федора» последовала серия обескураживающих неудач. «Потонувший колокол» успеха не имел. Потом был показан «Шейлок» («Венецианский купец») Шекспира. По соседству с Москвой XVII столетия на сцене Художественного театра возникла ренессансная Италия. Главным героем спектакля оказалась «красавица Венеция», которая, по словам очевидцев, «сверкала своими шелками и бархатами, луна серебрила лагуны, лились волны музыки и беззаботно кипело молодое веселье»¹¹.

Исторические и художественные реалии Светлейшей республики Станиславский знал превосходно, так как в 1895 г., готовясь к постановке «Отелло», досконально изучил их на месте, бродя по венецианским кампьям и подолгу просиживая в музеях¹². Однако для успеха шекспировского спектакля «мейнингенского» реализма деталей оказалось явно недостаточно. Впоследствии Не-

⁹ Станиславский К. С. Собр. соч. 1958. Т. 5. С. 171.

¹⁰ См.: Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма. М., 1979. Т. 1. С. 118—130.

¹¹ Васильев С. Театральная хроника // Московские ведомости. 1898. 26 окт.

¹² Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 1. С. 164.

мирович-Данченко скажет о постановке «Венецианского купца»: «...полнейшая неудача», но, как мне кажется, не вполне точно объяснит ее причины. «Шейлок» провалился не столько потому, что в комедии Шекспира Станиславский принизил «глубокий замысел трагедии» еврейского ростовщика, как полагал Немирович¹³, сколько, по-видимому, оттого, что в построенной на сцене МХТ ренессансной Венеции не возник подлинно ренессансный человеческий характер, соответствующий гуманизму классической русской культуры и самого Станиславского.

«Самоуправцы» Писемского тоже прошли неважно. «Ганнеле», на которую Станиславский возлагал большие надежды, запретила церковная цензура. «Дела театра шли плохо. За исключением „Федора Иоанновича“, делавшего большие сборы, ничто не привлекало публики»¹⁴. Юный, только что родившийся театр надо было спешно спасать. И вот тут Станиславский вспомнил о Карло Гольдони. Еще в августе он начал работу над «Чайкой». Но чеховскую пьесу, по его собственному признанию, он тогда не понимал¹⁵ и не слишком верил, что она принесет театру столь необходимую удачу. «Трактирщица» казалась надежнее. Несмотря на то что у Станиславского были готовы роли в таких пьесах, как «Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь», «Урисель Акоста», «Фома» — спектакле, в котором Станиславский имел огромный успех не только у зрителей, но и у самого себя¹⁶, — он обратился не к ним, а к комедии венецианского комедиографа, во многом новой для него. В начале мая 1898 г., сразу же после злосчастного запрещения «Ганнеле», Станиславский принялся за работу над ролью кавалера ди Рипафратта. Он полностью переделал постановку Филармонического общества, но поручил О. Л. Книппер и В. Э. Мейерхольду те же самые роли, которые они исполняли в спектакле Немировича-Данченко. Работа над «Трактирщицей» велась параллельно с последними репетициями «Чайки». Премьера состоялась уже 2 декабря. Однако все еще не веря, что «Трактирщицы» может хватить на весь театральный вечер, Станиславский согласился соединить ее со «Счастьем Греты», отрежиссированным В. И. Немировичем-Данченко. Постановка Немировича провалилась и была снята после третьего спектакля.

¹³ Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М., 1938. С. 142.

¹⁴ Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 5. С. 334.

¹⁵ См.: Там же.

¹⁶ См.: Там же. Т. 1. С. 137—139.

А Станиславский — и как актер и как режиссер — имел большой успех. На следующий день после премьеры «Новости дня» сообщали: «Тяжелое впечатление, какое оставила „Грета“, рассеяла „Трактирщица“ Гольдони. Блестящая пьеса знаменитого итальянского комика была поставлена чрезвычайно живописно и разыграна великолепно. Станиславский выдвигает роль женоненавистника „Кавалера“ на первый план, заслоняя ею все другие фигуры, и играет ее безупречно, с чрезвычайной характерностью, яркостью и искренним комизмом, с массой прелестных деталей»¹⁷. Центральную роль в «Трактирщице» Станиславский сыграл по-новому. «У него, — отметил С. Глаголь, — кавалер вовсе не грубый солдат, и вся его грубость только напускная, но от такого истолкования роль во всяком случае не потеряла»¹⁸. Высоко оценил искусство Станиславского в роли кавалера ди Рипафратта также и театральный обозреватель из «Русского слова»: «По манере, по общему замыслу, по всей расплановке роли он (т. е. К. С. Станиславский. — Р. Х.) дал яркий образчик того, как надо отделять каждую деталь, отчеканивать каждую мелочь, раз артист не только играет лицо, но создает роль»¹⁹.

В комедии Гольдони Станиславский нашел близкий ему образ, одну из тех ролей, в которых наметилось «сквозное действие» его дальнейшей эволюции как замечательного мастера русской сцены. «Существеннейшее в актерском творчестве Станиславского, — писал хорошо понимавший его Н. Е. Эфрос, — создание характерных образов, по преимуществу — комедийного стиля»²⁰.

В «Трактирщице» Станиславский, по-видимому, действительно возвышался и над молодой Книппер, и над в ту пору совсем юным Мейерхольдом. Тем не менее это не был спектакль одного актера. Рецензент из «Русской мысли» отмечал: «Все остальные артисты, не исключая г. Тарасова, исполнявшего роль слуги кавалера, безукло-

¹⁷ Новости дня. 1898. 3 дек. Цит. по кн.: Виноградская И. Указ. соч. Т. 1. С. 253.

¹⁸ Глаголь С. Художественно-общедоступный театр. «Трактирщица» // Курьер. 1898. 4 дек. В Музее МХАТ хранится режиссерский экземпляр «Трактирщицы» 1898 г., дающий достаточно полное представление о художественном замысле Станиславского. Обширные выдержки из него приведены в кн.: Полякова Е. Станиславский-актер. М., 1972. С. 388.

¹⁹ Ар. «Трактирщица» // Русское слово. 1898. 3 дек.

²⁰ Эфрос Н. Московский Художественный театр. М.; Пб., 1924. С. 58.

ризенно поддерживали ансамбль и дружно способствовали полному успеху пьесы»²¹.

Однако комедия Гольдони позволила Станиславскому не только воплотить на московской сцене тот принцип художественной целостности спектакля, который навсегда останется одним из фундаментальных принципов великого русского режиссера: «Трактирщица» хорошо соответствовала общественной программе Художественного театра, подчеркнуто именовавшего себя театром общедоступным. Гольдони всегда воспринимался Станиславским как драматург демократичный и, во всяком случае, не менее, нежели А. К. Толстой или Ибсен, народу понятный и нужный. Примечательно, что, когда в январе 1899 г. Художественный театр дал утренний спектакль для рабочих московских фабрик, выбор Станиславского остановился не на, казалось бы, беспроигрышном «Гувернере», а на веселой «Трактирщице». Именно после этого утренника В. И. Немирович-Данченко был вызван к обер-полицмейстеру Москвы Трепову и получил выговор за то, что МХТ показал рабочим пьесу, не прошедшую особую цензуру, специально предусмотренную для народных спектаклей²².

В 1898–1899 гг. «Трактирщица» шла на сцене Художественного театра сравнительно не часто. И это понятно. Ровно через две недели после премьеры «Трактирщицы» была показана «Чайка». Гольдони — на это до сих пор почему-то никто не обратил внимание — позволил Станиславскому должным образом подготовить столь мучивший его спектакль и тем самым в какой-то мере помог художественно-общедоступному театру стать подлинно Художественным театром. Однако соперничать с только что открытым Чеховым-драматургом Гольдони в то время был, конечно, не в состоянии. Накануне первой народной революции в России Гольдони пришлось потесниться не только перед автором «Чайки», но также перед Ибсеном, Львом Толстым и Максимом Горьким. Как напишет потом Станиславский, «брожение и нарождающаяся революция принесли на сцену ряд пьес, отражавших общественно-политическое недовольство, протест, мечтания о глорном, смело говорящем правду»²³.

Тем не менее нет оснований соглашаться с исследователями, которые считают «Трактирщицу» 1898 г. спек-

²¹ Ан. Современное искусство // Русская мысль. 1899. Янв. С. 170.

²² См.: Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. С. 148.

²³ Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 1. С. 251.

таклем для Художественного театра «случайным, проходным». О случайных для него драматургах — даже такого масштаба, как Софокл, — Станиславский легко забывал и больше к ним никогда не возвращался. С Голдони все обстояло совсем по-другому. Гуманизму «Трактириццы» «Чайка» не противоречила. Именно в этой комедии у Чехова возникла тема Италии, причем в том же самом ключе, в каком она звучала у Гоголя, Герцена и других русских классиков.

В четвертом действии «Чайки» Медведенко обращается к Дорну: «Позвольте вас спросить, доктор, какой город за границей вам больше понравился?» «Генуя», — отвечает Дорн. А когда Треплев удивляется: «Почему Генуя?» — Дорн объясняет: «Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная»²⁴.

Итальянский народ — так же как и народ русский — вселял в несколько печально мыслящего атеиста Чехова веру в реальность каких-то больших уже не только итальянских или не только русских, но всечеловеческих гуманистических ценностей и смыслов, веру в действительность добра, искусства, гармонии и красоты. Вот эти-то гуманистические смыслы и старался выявлять в отнюдь не абсурдистских пьесах Чехова Станиславский, исполняя роли Астрова, Вершинина и Гаева. В книге «Моя жизнь в искусстве» он напишет:

«Чехов — неисчерпаем, потому что, несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит, в своем основном, духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о Человеческом с большой буквы.

Вот почему и мечта его о будущей жизни на земле — не маленькая, не мещанская, не узкая, а, напротив, — широкая, большая, идеальная, которая, вероятно, так и останется несбыточной, к которой надо стремиться, по осуществлению которой нельзя достигнуть.

Чеховские мечты о будущей жизни говорят о высокой культуре духа, о Мировой Душе, о том Человеке, кото-

²⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. М., 1978. Т. 13. С. 49.

рому нужны не „три аршина земли“, а весь земной шар, о новой прекрасной жизни, для создания которой нам надо еще двести, триста, тысячу лет работать, трудиться в поте лица, страдать.

Все это из области вечного, к которому нельзя относиться без волнения»²⁵.

Во второй раз с Гольдони Станиславский встретился в 1913 г. Это был переломный год и в творчестве самого Станиславского, и в жизни непосредственно связанного с ним Художественного театра. В 1911—1912 гг. в России после периода реакции начался новый общественно-революционный подъем. Станиславский никогда не занимался политикой, и политическая тенденциозность его творчеству была органически чужда. Но, как истинный художник, он не мог не ощущать движение жизни и не наполнять ее дыханием свои театральные работы. В постановках Грибоедова, Гоголя и Тургенева Станиславский вернулся на путь реализма. Но это не был тот реализм, который утверждался когда-то в горьковском «На дне» и чеховском «Дяде Ване». «После ряда исканий, побед и разочарований мы, отправляясь от реализма внешнего, через схематизацию, импрессионизм и символизм пришли к реализму внутреннему. Новый реализм не есть реализм быта, а реализм внутренней правды»²⁶. Станиславский считал нужным, чтобы как раз в то время, когда Художественный театр стали усиленно обвинять в проповеди «карамазовщины», с его сцены опять повеяло силой молодости, верой в высокий смысл жизни, оптимизмом и духовным здоровьем. Для этого ему требовалась соответствующая пьеса. Станиславский некоторое время колебался между «Женитьбой Фигаро» и «Трактирщицей» и остановился на комедии Карло Гольдони²⁷. Рождался по-новому реалистический театр Станиславского, и великий реформатор итальянской сцены реалист Гольдони опять оказался втянутым в революционные поиски великого русского режиссера.

Что это — очередная случайность? Возможно. А возможно, и нет.

Приступая в 1913 г. к работе над «Трактирщицей», Станиславский не собирался ни повторять, ни подновлять постановку 1898 г. Ему хотелось создать принципи-

²⁵ Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 1. С. 221.

²⁶ Нир. К. С. Станиславский о Художественном театре: (Наша беседа) // Театр. 1913. 13 окт.

²⁷ См.: Станиславский К. С. Собр. соч. 1960. Т. 7. С. 564, 567.

ально новый спектакль, утверждающий не только народную правду жизни, но и красоту человеческого бытия. Для осуществления такого спектакля в качестве художника и сорежиссера он пригласил Александра Бенуа, ближайшего сподвижника Дягилева и своего рода идеолога группы «Мир искусства». Именно по настоянию Бенуа спектакль был переименован в «Хозяйку гостиницы». Слово «трактирщица» показалось Бенуа слишком плебейским. «Одно оно, — утверждал он, — сразу дает аромат капусты и внушает мысль о клопах». Александр Бенуа стремился к красочности, утонченности и несколько форсированной парадности.

Первоначально предполагалось, что спектакль будет идти на фоне Венеции. Но потом Бенуа решил не слишком удаляться от текста Гольдони, новый перевод которого он старательно отредактировал. «Я постараюсь дать типичную Италию XVIII века, — писал он Станиславскому. — В 1-й картине я бы дал большую солнечную, полную воздуха и все же уютную „общую залу“ с окнами на террасу, прикрытую холщовым навесом. Самой улицы, ее движения не видно, так как к мостовой спускается еще паружная лестница. Меблировка буржуазная, но изящная... Следующие картины — все небольшие комнатки: Ваша комната с альковом, комната Мирандолины с большим венецианским окном и видом на Флоренцию — ясный вечер. Вообще мы начнем шоколадом и кончим ночью с луной и канделябрами»²⁸.

Замысел Бенуа в целом был принят Станиславским и осуществлен на сцене Художественного театра. В ту пору конфликта между двумя замечательными русскими художниками первой половины XX в. еще не возникло. Тем не менее и в 1913 г. Станиславский тактично, но решительно пресекал попытки Бенуа стилизовать комедию Гольдони под модное тогда в России рококо и тот «типичный XVIII век», который получил широкое распространение в среде художников «Мира искусства». Во внешнем облике Мирандолины Станиславскому хотелось увидеть не «Шоколадницу» Лиотара, как настойчиво предлагал Бенуа, а девушку из народа, изящную, кокетливую и вместе с тем практичную, ловкую и сильную. Он считал, что в облике энергичной героини Гольдони перед русски-

²⁸ Музей МХАТ. Архив К. С. Цит. по кн.: *Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века*. М., 1970. С. 329—330.

ми зрителями должна предстать не только хозяйка гостиной, но и хозяйка жизни ²⁹.

В своей работе над второй «Трактирщицей» Станиславский шел по пути, пройденному когда-то Гольдони. Сам Станиславский, по всей вероятности, этого не признавал, но тем знаменательнее совпадение. Отправной точкой для Станиславского послужила итальянская народная импровизованная комедия дель арте, которой он активно заинтересовался еще в 1911 г., навещая в Италии Горького ³⁰. Создавая в 1913 г. роль кавалера ди Рипафратта,

²⁹ См.: Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 5. С. 326—327.

³⁰ В литературе о Станиславском установилось мнение (оно восходит к неопубликованным воспоминаниям К. К. Алексеевой, хранящимся в музее МХАТ), согласно которому Станиславский намеревался возродить комедию дель арте в том виде, в каком она существовала во времена Антонио Сакки. Между тем известно, что Станиславский органически не приемлил стилизаторских установок «Старинного театра» и не сочувствовал попыткам В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Евреинова и К. М. Миклашевского показать на русской сцене комедию масок в тех формах, в каких она существовала в Италии XVII—XVIII вв. Горький обратил внимание Станиславского не на музейную комедию дель арте, а на живой неаполитанский театр Э. Скарпетты, в котором сохранились некоторые традиции итальянской народной комедии, в частности импровизация и маска. На Станиславского Э. Скарпетта произвел огромное впечатление. Вот как вспоминает об этом Александр Серебров (А. Н. Тихонов): «Вернувшись из Неаполя, Станиславский прямо с парохода поспешил к Горькому. Едва переступив порог, он простер вперед обе руки и так — с простертыми руками — прошел через всю комнату, пока не обнял Горького.

— Это же удивительно! То, что я видел!.. Чудесно! Я вам очень... весьма благодарен за совет. Теперь я понял, чем была по-настоящему комедия дель арте. Наши эстеты сделали из нее пошлую стилизацию... Это — сама жизнь, веселье, великолепная форма народного творчества. И почему считают, что подобные спектакли возможны только в Италии?.. Неверно. Это наш, исконный русский театр. Петрушку в старину показывали на всех ярмарках. „Царя Максимилиана“ разыгрывали всенародно на святках по деревням... Мы все позабыли... Я всю ночь думал об этом. И знаете что? — Он остановился, собираясь сказать нечто очень замечательное. — Давайте возобновим этот театр!.. Театр импровизаций! Как вы думаете? А?! Я всю ночь об этом думал. Советовался с женой. Может выйти интересно. Вы бы написали либретто, а мы бы его сыграли. Сперва в виде опыта, в студии, с молодежью, а потом можно где-нибудь на фабрике, в деревне. Как вы думаете, выйдет?

— А я ведь хитрый!.. — сказал Горький, лукаво прищурившись. — Извините великодушно, но я вам нарочно подбросил сей крючок. Уверен был, что попадетесь на него. А вот вы и попались! Попались! — воскликнул он в восторге. — Милый вы человек! Талант великий! Да я уже десять лет мечтаю о таком театре...» (Серебров А. (А. Н. Тихонов). Время и люди: Воспо-

Станиславский исходил из маски. В его записной книжке сохранилась любопытная запись, сделанная в январе 1914 г., т. е. в пору самой напряженной репетиционной работы над «Хозяйкой гостиницы»: «Еще весной и раньше, когда я думал о Кавалере, он мне представлялся непременно характерным лицом — капитаном Спавента из итальянской *commedia dell' arte*. Бенуа подслушал мои мечтания и дал мне соответствующий рисунок и грим: полу-дон-Кихот, — полу-Спавента. Рисунок мне очень понравился...»³¹

Подумывал Станиславский и об импровизации. Предлагая ввести в постановку «Хозяйки гостиницы» что-нибудь «не ординарное», он писал Александру Бенуа: «Знаете что? Когда мы в театре идем слишком уж осторожно, бывает хорошо, но скучновато. Когда делаем смелые шаги и даже проваливаемся — всегда хорошо. Давайте махнем! Решим пантомиму с экспромтом *commedia dell' arte*. Решим и баста, что выйдет — то и выйдет. Но сюжет? Вот тут нужна Ваша помощь и помощь Ваших друзей. Пусть вы, итальянцы, столь ученые, разносторонние и сведущие, решите, какая тема наиболее типична для Италии и ее театра. Наберите и музыку... Я буду думать. Играть *commedia dell' arte* гораздо легче, чем кажется, и я нисколько не боюсь за наших актеров, если только мы сами не отнимем у них радость и свободу чрезмерными требованиями (бросаю камень в свой собственный огород). Я даже предлагаю так. Заготовить несколько тем и играть их по выбору публики»³².

Этот смелый замысел был горячо поддержан Бенуа³³,

минация. М., 1960. С. 129—130). Воспоминания Сереброва несколько преднамеренно беллетризованы, но сообщаемые им факты верны. В работе по овладению опытом итальянской импровизационной комедии Станиславский — и в этом его принципиальное отличие от В. Э. Мейерхольда — исходил из современного ему итальянского народного театра. Именно поэтому Мейерхольд считал, что Станиславский ему не конкурент. Уговаривая С. С. Игнатову не отдавать в студию Станиславского инсценировку «Принцессы Брамбиллы», он писал: «Студия Станиславского не только не подготовлена на *commedia dell' arte*, но — мое глубокое убеждение — никогда не будет подготовлена на ней. Я зорко слежу за работами Студии Константина Сергеевича и знаю все, что там делается. Подумай только: ведь ближайшей постановкой Константина Сергеевича явится „Трактирщица“ Гольдони» (*Мейерхольд В. Э. Переписка. М., 1976. С. 159*).

³¹ Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 5. С. 524—522.

³² Там же. Т. 7. С. 571.

³³ См. письмо А. Н. Бенуа Станиславскому от 1 апреля 1913 г.

но не получил сценического воплощения и был оставлен самим Станиславским, так как противоречил типу избранной им комедии Гольдони, комедии, в которой великий итальянский драматург сознательно и даже программно отказался не только от импровизации и масок, но и от любимого им венецианского диалекта. Спорить с драматургом Гольдони, а тем более навязывать ему свою волю Станиславский не считал для себя возможным. Однако то, что изучение техники импровизованной комедии дель арте помогло Станиславскому проникнуть в национальное своеобразие драматургической динамики «Трактирщицы» и воссоздать на русской сцене истинно гольдониевские характеры, представляется мне бесспорным. Так же как у Гольдони, народная комедия масок вошла в подтекст спектакля Стапиславского и придала его «Хозяйке гостиницы» невиданную дотоле яркость и реалистичность. В спектакле Станиславского Гольдони предстал не убийцей комедии дель арте, каким его в XVIII в. изображал Карло Гоцци, а в XX искренне считал Мейерхольд, но законным наследником, истинным продолжателем ее народных традиций.

Работа над спектаклем «Хозяйка гостиницы» оказалась напряженной и длительной. В 1913 и начале 1914 г. только за режиссерским столом Стапиславский провел свыше ста репетиций. Комедия Гольдони была первой пьесой, в которой он планомерно осуществлял свою «систему». Станиславский стремился к предельной жизненной правде и простоте, и именно это создавало для него, как актера, большие трудности. В записной книжке, которую Стапиславский вел в январе 1914 г., содержатся поразительные слова: «Когда хочешь быть простым, тог-

Цит. по: *Строева М. Н.* Указ. соч. С. 310—311. Бенуа тоже предлагал опираться на живую традицию не только итальянского, но и русского народного театра. «Нужно,— писал он,— чтобы вышел занятный и изящный спектакль, а чтобы родилась на русской сцене *новая жизнеспособная форма*, нужна не подделка под старинную *commedia dell' arte*, а нечто наше, новое, свежее и современное... Мне при этом представляется возможным сохранение некоторых традиционных типов: Кассандры, Полишинеля, Доктора, Пьеро и Арлекина. В детстве я застал их на русской народной сцене, на балаганах Марсова поля, и они пользовались тогда настоящей популярностью. Авось они способны теперь возродиться и не в своем первозданном итальянском облике, а в том, который они приобрели в России. Типы эти сами по себе и общечеловечны (отсюда их повсеместный успех, длящийся 3 века), и пленительны, и сценически удобны...» Цит. по кн.: *Строева М. Н.* Указ. соч. С. 310—311.

да думаешь не об основных задачах роли и пьесы, а о простоте, и именно поэтому и начинаешь наигрывать эту простоту. Вырабатываются штампы простоты, самые худшие из всех штампов»³⁴.

Но «система» помогала преодолевать и «штампы простоты». О том, как Станиславский пришел к «зерну» и «сквозному действию» роли Кавалера, отталкиваясь от собственных чувств и воспоминаний, рассказывают многие заметки из только что процитированной записной книжки. Некоторые из них по-человечески необычайно трогательны. Не стоит умножать примеры, приведу один: «Началось с женоненавистничества. Но я люблю женщин — и не мог найти в себе противоположного чувства. Стал вспоминать, кого из женщин я ненавижу. Вспомнил Ел<изавету> Георг<иевну>, вспомнил вообще женщин толстых, назойливых, самонадеянных. В своих мыслях, про себя, я их ненавижу, чувствовал озлобление, но стоит подумать о других — и все исчезает... Понял, наконец, что из женоненавистничества не создам себе ни зерна, ни сквозного действия. Вернулся опять к своим элементам души. Я прежде всего добродушный и наивный, в вопросах любви — особенно. Думая и настраивая себя на добродушие, я почувствовал, что скорее поддамся боязни женщины»³⁵ и т. д.

Первое представление «Хозяйки гостиницы» состоялось 3 февраля 1914 г. Спектакль имел шумный успех и большую прессу. Это был прежде всего успех К. С. Станиславского и его «системы». Как писал под свежим впечатлением премьеры видный театральный критик Н. Е. Эфрос, игра Станиславского имела «характер почти импровизации, сверкала внезапными и тем особенно прекрасными подробностями»³⁶. Будучи включенной в «систему» создания реалистического образа, импровизация сделала именно то, чего так долго и упорно добивался великий драматург, реформируя итальянскую комедию на сценах венецианских театров³⁷. Сравнивая Рипафрат-

³⁴ Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 5. С. 521.

³⁵ Там же.

³⁶ Эфрос Н. Гольдони в Художественном театре // Речь. 1914. 6 февр.

³⁷ В октябре 1913 г. М. Миротворцев опубликовал в газете «Театр» текст своей беседы с К. С. Станиславским, в которой импровизация связывалась со сценическим и драматургическим реализмом: «Чрезвычайно интересными являются запятия в „Студии“ по импровизации. В них, говорит К. С. Станиславский, мы не преследуем задачи исторического воскрешения *commedia*

ту 1898 г. с Рипафраттой 1914 г., тот же Эфрос писал: «Тот кавалер был, пожалуй, ярче по характерности... была великолепная маска вояки... и маска плотно прикрывала лицо человека. Теперь маска упала — и перед глазами — подлинно живое лицо»³⁸. «Кавалера обычно играют крикливым бурбоном, — вторил Эфросу критик Як. Львов. — Станиславский же дает интересную фигуру благородного, простоватого, но милого человека — большого ребенка в своей любви к трактирщице»³⁹.

«Теплую человечность» Станиславского — Рипафратты отмечала Л. Я. Гуревич⁴⁰. Другие критики говорили о светлом и жизнеутверждающем гуманизме искусства Станиславского, проявившемся и в его исполнении, и во всем поставленном им спектакле. «Есть смех — и смех, — писал П. Ярцев, — и если весело смотреть на то, как Станиславский играет Кавалера ди Рипафратта, то это не то веселие, которым способен заражать людей талантливейший комический актер. В этом веселии — в том, которое идет от Станиславского, играющего Кавалера, — есть умиление перед святостью живой жизни на земле»⁴¹. «Хозяйка гостиницы» была высоко оценена Блоком, поэтом, необычайно остро чувствовавшим общественные перемены⁴², и понравилась Горькому⁴³. Этим спектаклем Художественный театр как бы откликался на призыв, с которым великий пролетарский писатель обратился к нему в своем открытом письме «Еще о „Карамазовщи-

del' arte, мы хотим разработать процесс „переживания“ в импровизации. Импровизации, на мой взгляд, имеют огромное значение и для актера и для автора... В процессе взаимного творческого обмена между актером и автором и заключается идея импровизаторских занятий „Студии“» (Цит. по кн.: *Виноградская И.* Указ. соч. 1971 г. Т. 2. С. 410). Согласно «системе Станиславского, актер должен жить на сцене, не повторяя заученный текст, а всякий раз импровизируя заложенную в тексте жизнь. В этой связи Н. Я. Берковский остроумно заметил: «Центральное открытие Станиславского: импровизация и есть язык, присущий художественному реализму, в импровизации реализм как бы пойман в собственные свои сети, достигает величайшего тождества с самим собой» (*Берковский Н. М.* Литература и театр. М., 1969. С. 218).

³⁸ Эфрос Н. Гольдони в Художественном театре.

³⁹ Львов Як. «Хозяйка гостиницы» Гольдони на сцене Художественного театра // *Новости сезона.* 1914. 4 февр.

⁴⁰ Гуревич Л. Гастроли Художественного театра. «Хозяйка гостиницы» // *Речь.* 1914. 14 апр.

⁴¹ Ярцев П. Русское представление итальянской комедии // *Речь.* 1914. 23 февр.

⁴² См.: Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 226.

⁴³ См.: *Виноградская И.* Указ. соч. Т. 2. С. 426.

не“». Поставленная сразу вслед за «Николаем Ставрогиным», комедия Гольдони воспринималась на фоне осуществленной В. И. Немировичем-Данченко инсценировки «Бесов» и в известном смысле противостояла ей.

Весной 1914 г. МХТ побывал на гастролях в Петербурге. Гастроли открылись 7 апреля спектаклем «Николай Ставрогин». На следующий день была показана «Хозяйка гостиницы». «Ну и радовались же мы во второй вечер,— писал известный театральный критик Зигфрид (Э. Старк).— Точно попали из темного погреба да на яркое солнце. Даже глаза в первый момент ослепило. И немудрено. После надрыва Достоевского, после всех этих мрачных душевных конфликтов, прямо в светлый мир старой венецианской комедии, прямо в объятия беззаботно хохочущего венецианца XVIII века, Карло Гольдони... Краски Александра Бенуа на все наводят солнечный блеск. Станиславский в свою очередь постарался о том, чтобы исполнение было также пронизано радостными сверкающими лучами. Это удалось в полной мере. Живость, подвижность, легкость тона достигнуты такие, что лучше и желать невозможно... Давно уже не смеялись в театре таким светлым смехом от всей полноты души, давно уж не выходили из него с более радостным настроением»⁴⁴.

Постановка комедии Гольдони на сцене Московского Художественного театра в канун первой мировой войны стала великой победой не только реалистического искусства, но и классического гуманизма.

Правда, Александр Бенуа сознательно приглушил демократизм просветительской комедии Гольдони. Как отмечал известный художественный критик Я. Тухенгольц, его «ласкающая декорация умеряет комедию нравов, поэтизирует Гольдони, делает его вневременным и общечеловеческим»⁴⁵. Однако некоторая эстетизация и аристократизация Гольдони, проявившиеся не только в декорациях Бенуа, но и в игре О. В. Гзовской (Мирандолина), не вступили в 1914 г. в резкое противоречие со стремлением Станиславского показать в «Хозяйке гостиницы» высокий гуманистический смысл гармонии и красоты. Станиславский всегда был твердо убежден, что всякая

⁴⁴ Зигфрид. Московский Художественный театр. «Хозяйка гостиницы» // Петербургские новости. 1914. 10 апр.

⁴⁵ Тухенгольц Я. Комедия Трактирщицы или драма Кавалера // Новь. 1914. 15 февр.

общечеловеческая красота в основе своей народна и особенно необходима народу в пору мучительных для него исторических конфликтов и перемен. В этом он следовал заветам нашей классики. Еще в 1914 г. один из театральных критиков отметил в «Хозяйке гостиницы» не просто высокие художественные достоинства, а лучшие черты и особенности «русского национального театра»⁴⁶.

Сравнительно недавно та же мысль была повторена и развита М. Строевой, увидевшей предреволюционную «Хозяйку гостиницы» в большой исторической перспективе: «Снова и, пожалуй, в последний раз в спектакле прорвалась личная, лирическая тема актера Станиславского... Сквозь итальянскую пьесу проступала душевная потребность русского национального свойства. По контрасту с временем, а может быть, как сожаление о ныне утраченном, рождалась и мощно разворачивалась стихия... ясных чувств, душевного здоровья, доброй гармонии, живущей в мире вечно, несмотря ни на что... Это был смех не скованного, но свободного человека. Здесь, в сфере искусства, жила творческая свобода художника»⁴⁷.

«Хозяйка гостиницы» была первой комедией, в которой Станиславский широко и всесторонне применил свою «систему», и последним спектаклем, в котором он сыграл большую, по-настоящему удавшуюся ему роль. Возможно, это тоже одна из причин, почему Станиславский всегда не только любил Гольдони, но и дорожил им, как надежным соратником, на помощь которого можно положиться в трудную минуту жизни.

Не следует, впрочем, думать, будто постановка «Хозяйки гостиницы» стала полным и безусловным триумфом Гольдони на русской сцене. Значение этого спектакля было осознано не сразу и далеко не всеми. В 1914 г. и особенно в следующие военные годы красота его смущала даже наиболее близких Станиславскому людей. Так, например, будущий историк Художественного театра Н. Е. Эфрос считал «Хозяйку гостиницы» не достаточно общедоступной. На какое-то время ему показалось, что «Хозяйка» не из тех спектаклей, «которые захватывают глубоко и определяют подлинный лик театра». Высоко и тонко оценивая мастерство актера Станиславского, Эфрос тем не менее считал нужным отметить, что хотя постановка «Хозяйки гостиницы» и является «постоящим искус-

⁴⁶ Ярцев П. Русское представление итальянской комедии // Речь. 1914. 23 февр.

⁴⁷ Строева М. Н. Указ. соч. С. 314—315.

ством, но искусством, так сказать, миниатюры <...> Миниатюрное же искусство,— продолжал Эфрос,— не создает больших событий»⁴⁸.

Еще более решительно об общественной несвоевременности «Хозяйки гостиницы» высказывался В. И. Немирович-Данченко, особенно после того, как разразилась первая мировая война. В 1915 г. он писал влиятельному в то время театральному критику Л. Я. Гуревич: «В постоянный момент особенно ярко чувствуется, до какой степени красота есть палка о двух концах, как она может поддерживать и поднимать бодрые души и как она в то же время может усыплять совесть. Если же красота лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она преимущественно ласкает бессовестных»⁴⁹.

В письме речь шла о комедиях Тургенева и о «Хозяйке гостиницы». Немирович выражал опасение, что красота этих постановок Станиславского останется недоступной подлинно демократическому зрителю. Говоря о чувстве злобы, охватывающей его при мысли «о всей той душевной гнили и дряни, которые так свойственны рабски налаженным душам», он писал: «Мне становится противно, что эти прекрасные спектакли дают законный, необходимый художественный отдых не тем, кто весь свой день отдает благородным трудам... а просто-напросто тем, кто от этих трудов бежит»⁵⁰.

Однако истинная красота редко противоречит духу революции, а тем более мироощущению народа. В 1914—1917 гг., казалось бы, совершенно аполитичный Станиславский сознавал это гораздо острее, нежели несравненно более связанный со злобой дня Немирович-Данченко. Станиславский вовсе не считал, что «Хозяйка гостиницы» менее необходима и доступна народу, чем его «Трактирщица» 1898 г. И тому есть красноречивое подтверждение. В феврале 1916 г., как бы полемизируя с Немировичем-Данченко (а может быть, и действительно полемизируя с ним), Станиславский показал «Хозяйку гостиницы» на утреннике, устроенном для раненых солдат в Ново-Екатерининской больнице, и опять, как в январе 1898 г., не ошибся в выборе пьесы. «Мы очень благодарим вас за ваш труд и ваше веселье,— писали солдаты Станислав-

⁴⁸ Эфрос И. Гольдони в Художественном театре.

⁴⁹ Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма. 1979. Т. 2. С. 144—145.

⁵⁰ Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма. Т. 2. С. 144.

скому.— Мы все большие солдаты были в большой радости и веселии от очень интересного вашего представления и никогда не забудем этот день»⁵¹.

Во время первой мировой войны Станиславский чаще и, видимо, охотнее всего играл роль кавалера ди Рипафратта. За усиленными репетициями «Хозяйки гостиницы» (они были вызваны введением М. А. Ждановой в роль Мирандолины) Станиславского застала Октябрьская революция.

Н. Е. Эфрос оказался плохим пророком. После революции комедия Гольдони сохранилась в репертуаре Художественного театра, но ее судьба в это время складывалась на первый взгляд несколько странно. На какое-то время «Хозяйка гостиницы» сошла с основной сцены. Однако Станиславский широко использовал ее для выездных спектаклей. В самый разгар войны он обращался к великому итальянскому драматургу именно в тех случаях, когда ему приходилось иметь дело с массовым, не искушенным в театральных тонкостях зрителем.

В апреле 1919 г. Станиславский писал Л. Я. Гуревич: «Моя жизнь совершенно изменилась. Я стал пролетарием и еще не нуждаюсь, так как халтуру (это значит играю на стороне) почти во все свободные от театра дни. Пока я еще не пал до того, чтобы отказаться от художественности. Поэтому я играю то, что можно хорошо поставить вне театра... На днях буду играть „Хозяйку гостиницы“ в бывшем Большом зале Благородного собрания»⁵².

В 1919—1920 гг. «Хозяйка гостиницы» неоднократно показывалась Станиславским в пышнейшем Колонном зале Дома Союзов. На сцене Художественного театра комедия Гольдони не шла в первые послереволюционные годы только потому, что в 1917 г. труппу театра покинула исполнительница роли Мирандолины О. В. Гзовская, а заменить ее Ждановой так и не удалось. Однако как только отношения с Гзовской были улажены — она была приглашена в Художественный театр специально для исполнения главной женской роли в комедии Гольдони, — спектакли «Хозяйки гостиницы» немедленно возобновились, и в сентябре—ноябре 1920 г. роль кавалера ди Рипафратта снова стала той ролью, которую Станиславский играл чаще и, видимо, охотнее других.

⁵¹ Музей МХАТ. Архив К. С. Цит. по кн.: *Виноградская Н.* Указ. соч. 1973. Т. 3. С. 15.

⁵² О Станиславском: Сборник воспоминаний. С. 158—159.

Играл Станиславский увлеченно и с прежним юношеским азартом. В нем опять пробудилась его способность к импровизации. Приведу один случай, рассказанный Ф. Н. Михальским. Годы были военные. «Во время последнего действия „Хозяйки гостиницы“, во время взаимных поисков и беготни героев, участвующих в развязке пьесы, в театре внезапно погас свет. Как быть? Спектакль надо закончить! И никогда не дремлющая фантазия режиссера Станиславского моментально находит выход: за кулисами всем участвующим дают фонари с зажженными свечами; выбегая на сцену, исполнители ставят их на столы, стулья, на пол. Сцена как-то осветилась, и спектакль закончился под бурные аплодисменты»⁵³.

Именно в октябре 1919 г. Станиславский причислил «Хозяйку гостиницы» к «пантеонным спектаклям, требующим особо внимательного отношения со стороны всех частей театра»⁵⁴.

Однако, как уже говорилось, сценическая судьба «Хозяйки гостиницы» складывалась в это время не вполне благополучно. В ноябре 1919 г. О. В. Гзовская сразу после спектакля, в котором она, как всегда, исполняла роль Мирандолины, уехала за границу, не репившись даже попрощаться со Станиславским. Великий режиссер и большой человек был глубоко обижен. Но на его отношение к Гольдони это не повлияло. Вскоре после отъезда Гзовской из России он начал вводить в роль Мирандолины О. И. Пыжову.

В сентябре 1922 г. возглавляемая Станиславским часть Художественного театра уехала в длительные заграничные гастроли и Карло Гольдони снова пришел на помощь прославленному русскому театру, воспринимавшемуся уже в это время в Европе и в Америке как театр советский и даже большевистский.

В 1923 г. спектакли Художественного театра шли в Европе и в Америке по второму кругу. Для поддержания триумфа русского искусства за границей требовался какой-то еще не показывавшийся там спектакль, и Станиславский вспомнил о «Хозяйке гостиницы». Уже 27 июля 1923 г. он пишет заведующему художественно-постановочной частью МХАТ И. Я. Гремиславскому, прося того позаботиться о декорациях к комедии Гольдони «Трактирица». «Я придаю ей первенствующее значение в

⁵³ Цит. по кн.: *Виноградская И.* Указ. соч. Т. 3. С. 217.

⁵⁴ Там же. С. 215.

поездке и вот почему. От нас ждут европейского репертуара. „Трактирщица“ это экзамен на европейский репертуар»⁵⁵. То, что «Хозяйка гостиницы» стала опять именоваться Станиславским «Трактирщицей», не случайная оговорка. В октябре, находясь уже в Париже, Станиславский писал Бенуа о Пыжовой: «Она может играть хорошо, но при одном условии, а именно: если она будет играть ее не барышней, а большей демократкой»⁵⁶.

Экзамен на европейский репертуар Художественный театр выдержал с блеском. Новая редакция «Хозяйки гостиницы» ставилась в Париже в необычайно сложных условиях, но имела грандиозный успех. Известен восторженный отзыв А. Антуана. Замечательный французский режиссер считал спектакль «более итальянским, чем спектакли в самой Италии». «В нем,— писал он,— сохранена итальянская атмосфера, интерьеры реконструированы с необыкновенной правдивостью. Но главная удача спектакля — роль Рипафратта у Станиславского ...»⁵⁷

Не меньший успех «Трактирщица» имела у американского зрителя, чему в немалой мере способствовала Пыжова. В ноябре 1923 г. Станиславский писал жене из Нью-Йорка: «Прошли две премьеры. Успех — огромный, быть может, больше прошлогоднего, особенно „Трактирщица“, которая прошла небывало хорошо. Кайранский смотрел и говорит, что с Москвой нельзя и сравнивать, что Пыжова неизмеримо выше Гзовской. Последнее признает даже Екатерина Владимировна Гзовская»⁵⁸.

В 1923 г. во время вторых американских гастролей МХАТ Гольдони снова, как в 1914 г., пришлось вступить

⁵⁵ Станиславский К. С. Собр. соч. 1961. Т. 8. С. 56. Станиславский особенно настаивал на сохранении в спектакле работы Бенуа: «...упрощать законченный до последней степени эскиз знатока Бенуа, где все прочувствовано до гениальности, равносильно тому, чтобы вычеркнуть всю прелесть постановки. А без нее не стоит ставить самой пьесы» (Там же).

⁵⁶ Там же. С. 64. На приглашение К. С. Станиславского посмотреть «Трактирщицу» обиженный А. Н. Бенуа ответил решительным отказом: «Очень жалею, что Вы не нашли нужным, чтобы я принял участие в том триумфальном шествии, которое Художественный театр совершает по всему свету... Очень возможно, что г-жа Пыжова хорошо выявляет „простонародную Мирандолину“, но, увы, наперекор всем Дузам, я с таким толкованием роли не согласен и моего благословения я на такое исполнение дать не могу» (Музей МХАТ. Архив К. С. Цит. по кн.: *Виноградская И.* Указ. соч. Т. 3. С. 385).

⁵⁷ *Виноградская И.* Указ. соч. Т. 3. С. 386—387.

⁵⁸ Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 8. С. 74.

в творческое соревнование с гениальнейшим Федором Достоевским, и мягкий, добродушный Гольдони, как это на первый взгляд ни парадоксально, опять это соревнование выиграл. «Прошли „Карамазовы“, — сообщает Станиславский из Нью-Йорка. — Театр и актеры имели больший, чем в прошлом году, успех, а пьесу разругали и особенно за чтеца. „Трактирщица“ прошла 4 раза. Успех и критики небывало восторженные. Играли несравненно лучше. Нашли совершенно итальянский темп. Хохот сплошной. Пыжова хороша и имеет успех. Меня хвалят больше, чем во всех предыдущих ролях»⁵⁹.

1 января 1924 г. в Бостоне Станиславский сыграл роль кавалера ди Рипафратта в последний раз. Это был последний спектакль созданной им «Хозяйки гостиницы». В общей сложности знаменитая комедия Гольдони в постановке Станиславского—Бенуа была сыграна труппой Художественного театра 142 раза.

⁵⁹ Там же. С. 75.

РИТМИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Е. А. Стеценко

Литература как один из способов отражения жизненных явлений обладает их основным свойством — многосторонней динамичностью. Само творчество — это активная преобразовательная деятельность, при которой воображение художника видоизменяет действительность и создает новую духовную и предметную реальность — художественное произведение. Факты, образы, мысли, чувства, выделенные из потока бытия, становятся содержанием произведения, закрепляясь в определенной форме и только в ней существуя как эстетический феномен. Форма, таким образом, оказывается статичной по отношению к содержанию, но, образуя неразрывное целое, они движутся и развиваются в процессе читательского восприятия, наполняясь внутренними движениями сюжета, образов и т. д.

Представление о динамичности формы стало определяющим в современном литературоведении. Как пишет современный исследователь Н. М. Фортунатов, «форма литературного произведения должна рассматриваться во всех своих планах как форма-процесс в ее развитии, в сочетании отдельных элементов между собой и общим целым»¹. Однако особенно важно то, что не только форма, но и ее движение — понятие содержательное, несущее и создающее конкретный смысл, отражающее представления художника о динамике самой действительности, ее гармоничности или дисгармоничности, упорядоченности или хаотичности, регресса или прогресса, о взаимоотношениях человека и общества, о внутреннем развитии личности.

Динамична и композиция, казалось бы самый строгий, «консервативный» компонент произведения, выстраивающий все его единицы в определенной временной и пространственной последовательности. Она не только организатор образов и событий, создатель художественного единства, но и нарушитель хронологии, один из ис-

¹ Фортунатов Н. М. Архитекtonика чеховской новеллы. Горький, 1975. С. 6.

точников напряженности, борьбы, столкновения противоречий. Разрывая действие, меняя уровни «энергии», соотнося разные времена, сюжетные линии и мотивы, композиция преследует некую содержательную и эстетическую цель.

Говоря об упорядоченности процесса движения художественного произведения на всех его уровнях, мы неизбежно приходим к понятию ритма, которое нуждается в существенном уточнении. Несмотря на растущее число исследований по этой проблеме, нельзя сказать, что ее теоретический фундамент завершен. До сих пор отсутствует четкое определение ритма — и вследствие сложности самой категории, и вследствие чрезвычайно широкой и неоднородной сферы ее приложения. В самом общем смысле «ритм можно определить как специфический тип временной структуры, а именно как характеристику периодической временной структуры», где в наибольшей степени выражается «единство изменения и постоянства»².

Изучение ритма ведется в различных областях человеческого знания, в естественных и гуманитарных дисциплинах, что открывает перспективы для более разностороннего, комплексного анализа рассматриваемых явлений. Результаты, полученные математикой, физикой, биологией, психологией, физиологией, социологией и пр., могут быть использованы в эстетике, всегда проявлявшей интерес к категории ритма. Еще во времена античности, когда научное и эстетическое мышление были особенно тесно связаны и объединялись универсальным представлением о гармонии, ритмическая организация речи, присущая всем видам сочинений — от стихов до философских трактатов, осознавалась как непременное условие художественного совершенства и залог логичного и убедительного изложения мысли. Более глубокий и емкий смысл приобрело понятие ритма в эпоху средневековья и особенно Возрождения, распространяясь на широкие сферы практики и теории искусства. Причем, уже начиная с Аристотеля, постоянным объектом внимания была содержательная функция ритма, отражающего те или иные феномены действительности. Впоследствии эта мысль была развита романтиками, в частности Ф. В. Шеллингом: «...с общей точки зрения ритм, вообще говоря, есть превращение последовательности, кото-

² Пространство, время, движение. Диалектический материализм и современное естествознание. М., 1974. С. 70.

рая сама по себе ничего не означает, в значащую...»³ Значительно углубилось представление о ритме в искусствоведении XX в., где расширилось понимание связей этого художественного элемента с реальными жизненными процессами, в том числе и социальными, яснее стала осознаваться его диалектическая природа. Например, по мнению американского философа Дж. Дьюи, ритм в произведении искусства, отражая существующее противоречие конфликта, разлада и равновесия, порядка, свидетельствует о стремлении человека достигнуть гармонии с окружающим⁴.

Понимание ритма в литературоведении формировалось главным образом на основе изучения поэтики стиха, в гораздо меньшей степени — ритмизированной прозы и прозы в целом, хотя наблюдения в этой области содержатся в работах 20—30-х годов XX в. таких ученых, как Ю. Н. Тынянов, В. Б. Томашевский, Л. И. Тимофеев, В. В. Виноградов, В. М. Жирмунский, Б. М. Эйхенбаум. В последнее время и у нас и за рубежом появились труды, анализирующие ритмическую организацию прозаического художественного произведения, которые выявили своеобразие ритма поэзии и прозы, различие их единиц и законов ритмообразования. Выделяя общие закономерности речевого прозаического ритма, ученые соотносят его с индивидуальными стилями писателей, с особенностями читательского восприятия повествования и с проблемой целостности художественного произведения⁵. В этом плане интересны исследования М. М. Гиршмана⁶, где детально рассматриваются специфика прозаического ритма, его стилиобразующие и формообразующие функции, причем основное внимание уделяется первооснове текста — слову, речевому, интонационно-синтаксическому слою. М. М. Гиршман определяет словесные ритмические структуры, свойственные индивидуальным стилям русских писателей, делая общие выводы о существовании исторических этапов в ритмической организации национальной художественной прозы, росте сложности и внутренней расчлененности прозаической речи.

³ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 198.

⁴ См.: Dewey J. Art as Experience. N. Y., 1934.

⁵ См. работы Н. К. Гей, А. В. Чичерина, С. Г. Бочарова, Б. С. Мейлаха, Н. М. Фортунатова и др., а также исследования зарубежных ученых — М. Бирдсли, Дж. Майлса, Н. Р. Темпеста.

⁶ См.: Гиршман М. М. Ритм художественной прозы и целостность прозаического литературного произведения. Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1977.

При этом исследователь останавливается и на связи микроструктур с макроструктурами произведения, его сюжетом, композицией, развитием характеров. «Безусловно,— пишет он в одной из своих статей,— единство ритмического движения не ограничивается в прозаическом произведении узкоречевой сферой. Оно охватывает и различного рода повторы, и контрасты тех или иных мотивов, образов и ситуаций, и закономерности сюжетного движения, и соотношение различных композиционно-речевых единиц, и определенный порядок в развертывании системы образов-характеров и каждого из них и т. п.»⁷.

Подход к изучению ритмической организации все более высоких уровней произведения, имеющих свои закономерности и особенности движения, попытка выявить роль ритма в становлении эстетической целостности являются показательными тенденциями современного литературоведения. Они потребовали уточненного, обобщенного определения категории ритма, с чьей помощью возможно описать процесс развития во времени произведения любого литературного рода и жанра. Раздвижение рамок той области в повествовании, которая может описываться с использованием категории ритма, увеличило емкость самого понятия, привело к пониманию ритма как «упорядоченной последовательности элементов произведения на всех уровнях его структуры»⁸. Этой точки зрения придерживаются многие ученые — Е. В. Волкова, Н. К. Гей, Б. С. Мейлах, М. А. Сапаров, Н. М. Фортупатов, А. В. Чичерин и др. Так, Б. С. Мейлах называет сущностью ритма «упорядоченность во времени любых форм движения и любых динамических процессов»⁹.

В такой трактовке ритма «периодичность», традиционно являющаяся одной из главных его характеристик, выступает как частая, по частная, необязательная черта и заменяется более общей «упорядоченностью». Разумеется, последнее понятие очень неточно и в каждом конкретном случае требует раскрытия. Возможно, в конце концов будет найдено удовлетворительное, достаточно полное теоретическое его наполнение, но уже сейчас оно представляется продуктивней «периодичности», не охва-

⁷ Гиршман М. М. Ритм и целостность литературного произведения // *Вопр. лит.* 1974. № 11. С. 130.

⁸ Гиршман М. М. Ритм прозы. Ритмика // *КЛЭ. М.*, 1971. Т. 6.

⁹ Мейлах Б. С. Ритмы действительности и искусства // *Наука и жизнь.* 1970. № 12. С. 82.

тывающей полностью закономерности развития произведения как целого и сводящей анализ к наблюдению отдельных аспектов формы, прежде всего аналогичных чередующихся структур.

В художественном произведении можно выделить иерархию движений со своими ритмическими единицами, темпом, переходами напряженности. Однако всевозможные ритмы (фразовый, речевой, интонационный, ритмы мотивов, образов, сюжета и т. д.), которые поддаются вычленению и самостоятельному описанию, в контексте повествования не существуют изолированно, а органически связаны. Движение произведения как целого не складывается механически из ритмов разных уровней, а синтезирует их в каждой своей точке, создавая некий общий ритм, определяющий закономерность последовательного развития во времени художественного единства.

Хотя несомненно, что все уровни принимают участие в становлении эстетической целостности и содержания в самом широком смысле, изучение динамики макромира произведения все же возможно в условном отвлечении от микромира, речевого слоя, обладающего достаточно формализованными, абстрагированными от содержания ритмическими единицами (колонами, синтагмами, ударными и безударными фразовыми окончаниями и пр.). Единицы, характеризующие движение макроуровней, в большей степени зависят от контекста произведения, более «индивидуализированы». В качестве таковых нами выбраны чередующиеся бессобытийные и наполненные действием эпизоды, переплетающиеся сюжетные линии, мотивы, сквозные детали, противоположные черты характера, сменяющиеся точки зрения и т. д.

Многоуровневая ритмическая организация каждого произведения, обусловленная его своеобразным художественным миром, неповторима. В то же время она содержит в себе общеродовые, общежанровые и общестилевые особенности, связанные с законами того или иного жанра и с индивидуальным «почерком» того или иного художника. Стабильность и изменчивость характеристики ритмической организации в разные исторические периоды — один из важных показателей соотношения традиционно-го и нового в эволюции жанра.

С помощью выделения закономерностей, определяющих движение макроуровней отдельных произведений, мы перейдем к общим вопросам ритмической композиции и к еще более широким проблемам соотношения содержа-

ния и формы, жанровой и литературно-исторической специфики. В данной работе, рассматривая ритмическую композицию двух произведений — А. С. Пушкина и А. П. Чехова, мы хотим показать, что даже такой «локальный» апализ может привести к общетеоретическим выводам относительно функционирования этого важного элемента поэтики, продемонстрировать творческую индивидуальность писателей и обнаружить тенденции жанровой эволюции русского рассказа.

На упорядоченную, целенаправленную композицию художественного произведения распространяется такой закон ритмообразования, как изначальная заданность ритма, определяющая его дальнейшую структуру. Об этом говорилось в ответах писателей на анкету по проблемам ритма прозы, проведенную журналом «Вопросы литературы»¹⁰. Речь шла о фразовом, синтаксическом строе, но этой же особенностью обладает и движение макроуровней, всего повествования в целом, необходимым условием которого, как и всякого движения, является толчок, сообщенный каким-либо источником энергии. Такой динамический заряд поступает, как правило, от противоречия или ряда противоречий самого разнообразного свойства. М. М. Гиршман в своих работах называет «первотолчком» для создания художественного произведения противоречие между жизненным материалом и преобразующей его личностью автора. Л. С. Выготский пишет о дисгармонии описываемых фактов и формы повествования, диспозиции (хронологической последовательности событий) и композиции¹¹. Так или иначе внутри текста внешнее противоречие, возникшее при преобразовании явлений реальности в феномен художественный, оформляется в ряд формально-содержательных противопоставлений: тем, сюжетных линий, образов, точек зрения и пр. С первых же строк повествования определяются направленность и закономерность его развития, приобретающего несомненную независимость от авторской воли. Отход от установленной закономерности способен разрушить эстетическую целостность произведения и «обмануть» ожидания читателя, вошедшего в его художественный мир. Дисгармония становится различной и значимой на фоне созданной ритмом гармонии,

¹⁰ См.: Современные советские писатели о ритме прозы // *Вопр. лит.* 1973. № 7.

¹¹ См.: *Выготский Л. С. Психология творчества.* М., 1968.

опирающейся на особенности поэтики того или иного писателя, его эстетические задачи в каждом конкретном случае.

Приведем полностью первый абзац повести А. С. Пушкина «Выстрел». «Мы стояли в местечке ***. Жизнь армейского офицера известна. Утром ученье, манеж; обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером пунш и карты. В *** не было ни одного открытого дома, ни одной невесты; мы собирались друг у друга, где, кроме своих мундиров, не видали ничего». Рутинная провинциальная жизнь изображается в замкнутой, самоисчерпанной форме, где не дается и намек на завязку действия. Каждое сообщение как бы очерчивает узкий временной (утро, обед, вечер) и пространственный (манеж, квартира полкового командира, трактир) круг, не оставляя ни времени, ни места для какого бы то ни было события. Возможность новой информации исключается предваряющей фразой о том, что «жизнь армейского офицера известна». Никто не выделяется из действующих лиц, обезличенных определением «свои мундиры». Быт провинции одномерен, бесконфликтен, не имеет собственного внутреннего источника движения, не может породить сюжет.

В основе всякого движения лежит преодоление сопротивления, столкновение, борьба. Главное условие динамичности — противоречие определяет и сущность ритма, которую точно выразил С. М. Михоэлс: «Ритм предполагает непрерывное развитие через противоположности, через препятствия: ритм есть выражение борьбы, чувство диалектического»¹². Все компоненты текста входят в его ритмическую организацию, но они в разной степени обладают потенциальной ритмотворящей энергией. Можно допустить, что главную роль здесь играют те элементы, которые содержат в себе противоречие, отражающее реальные жизненные коллизии. Таким образом, к наиболее активным, высшим ритмическим единицам макроуровней относятся контрасты, оппозиции, внутренние противоречия характеров, противоположные точки зрения и т. д.

В «Выстреле» повествование получает толчок только с появлением Сильвио, героя, выделяющегося из окружающей среды. Введение экстраординарного характера предстает событием именно на фоне уравновешенной бес-

¹² Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. М., 1960. С. 76.

событийности, по контрасту с ней, вызывая определенную драматическую напряженность и задавая сюжетную направленность, которая и далее будет опираться на сопоставление «прозы жизни» и неожиданных поступков героя.

Сильвио посвящен второй из двух «вводных» абзацев, за которыми уже следует описание конкретного действия. Если каждая фраза первого абзаца однозначна, утвердительно и содержит самодостаточное сообщение, то фразы второго абзаца, как правило, имеют противительное построение, отражая противоречия героя и его окружения. Ритм образа подчиняет себе ритм фразовый, в то же время опираясь на него, вступая с ним в двояконаправленную взаимосвязь. Здесь все динамично, нестабильно, разомкнуто в широкий поток жизни, в прошлое и будущее, все схвачено на переломе, подразумевает предысторию и обещает дальнейшее развитие. Сильвио отличается от молодых и беспечных офицеров зрелостью и опытом. «Какая-то таинственность окружала его судьбу; он казался русским, а носил иностранное имя». Поселился в бедной мазанке, «ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке», но при этом держал «открытый стол» для всех офицеров полка. Был блестящим стрелком — и избегал разговоров о дуэлях: «Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства». Из неразгаданности характера и мотивов поведения Сильвио формируется «тайна», являющаяся чрезвычайно важным двигателем сюжета, особенно в повести, несущей явные следы влияния романтической поэтики.

Странность и загадочность облика героя — это не только его имманентное свойство, но и впечатление, которое он производит на окружающих, на рассказчика. Причем внешняя точка зрения повествователя также двойственна, противоречива и имеет собственное, довольно сложное движение. Подполковник И. Л. П., поведавший Белкину историю Сильвио, вспоминает дни прошедшей молодости в уже зрелом возрасте, освещая свои юношеские настроения с расстояния приобретенного опыта.

Таким образом, в экспозиционной части задается характер движения всех уровней повествования. Формы переплетения, взаимодействия этих движений позволяют уже на основе анализа самых первых строк повести выделить общие закономерности движения произведения как целого, его ритмической композиции.

Каждый композиционный блок (в экзозиции «Выстрела» такие блоки совпадают с абзацами) обладает структурным и смысловым единством. Первый абзац рисует исчерпывающую картину армейской жизни, второй сообщает представление о герое и его судьбе. Но целостность этих структур весьма зыбка, нестабильна, поскольку они заключают в себе некую внутреннюю неустойчивость, выводящую их из равновесия, некую напряженность сцеплений, силу, заставляющую их ломать свои рамки и двигаться дальше. Эта сила — составляющая тех динамических противоречий, которые присутствуют на всех уровнях повествования и тесно взаимодействуют, проникают друг в друга. Все виды дихотомий ритмических единиц (бессобытийность и событие, прозаическое и экстраординарное, восторженное и ироническое восприятие и т. д. и т. п.) в сюжете, характере героя, точке зрения повествователя сплавлены и, более того, не существуют вне взаимной связи, обуславливая целостность и определенную итоговую внутреннюю гармонию произведения.

Рутинный мир армейского быта не только контрастирует с динамическим развитием действия, но и заявляет о себе на всех уровнях произведения. Устои офицерской среды служат своеобразной точкой отсчета для оценки всего происходящего. Повествователь в «Выстреле» не обезличен, это один из офицеров, окружающих и наблюдающих Сильвио, носитель определенных взглядов и мироощущения. Образ Сильвио формируется в читательском воображении и как сумма объективных противоречий, и как следствие субъективной, противоречивой точки зрения рассказчика, которая может управлять динамикой характера и подсказывать «верный» или «ложный» ход сюжета. Элементы разных уровней поочередно выступают на передний план, дополняя, заменяя и корректируя друг друга, сообщая новый заряд энергии. Отрывок с описанием Сильвио заканчивается фразой «печальный случай всех нас изумил», нарушающей сложившийся облик героя и выработанное представление о нем окружающих, что как бы искажает наметившуюся закономерность движения образа и точки зрения и предваряет следующий этап развития сюжета. Это намеренный перебой сюжетного ритма, нарушающего ритмы других уровней, это сигнал перемен, значимая дисгармония, устремленная к созданию гармонии новой. Крупные композиционные узлы лишь относительно целостны и самостоя-

тельны, они «переплываются» друг в друга, сцепленные с помощью внешних и внутренних связей, гарантирующих непрерывность течения повествования, что является необходимым условием любого художественного произведения, предохраняющим его от «распада».

Исходные принципы динамики повести работают на всем ее пространстве, соединяя движения разных уровней в единое эстетическое целое. Попробуем проследить композиционную организацию сюжета. Описанные события можно разделить на две категории: те, свидетелем которых был рассказчик, и те, о которых он узнал с чужих слов. Это деление не формально и не безразлично по отношению к идейно-художественному содержанию и структуре повествования. События повести имеют разный ритмический рисунок и входят в разные композиционные блоки и ритмические единицы. Все, совершившееся при непосредственном участии повествователя, расположено в хронологической последовательности и входит в линию судьбы подполковника И. Я. П., лишенную ярких эпизодов, ровную и бесконфликтную: монотонный армейский быт, отставка, переселение в деревню, скука и одиночество. Плавный, сглаженный ритм такого существования создает как бы прозаический контекст, на фоне которого резче выделяются «романтизированные» события, где центральное место занимает образ Сильвио. Описания двух дуэлей выбиваются из общей направленности движения повествования, даны ретроспективно, перенесены в моменты исповедей Сильвио и графа рассказчику. С помощью такого композиционного приема акцентируются кульминационные эпизоды пересечения судеб героев, которые постепенно подготавливались всем ходом действия. Именно в них получают разрешение «тайны», создававшие напряженность ожидания разгадки. В первой части повести рассказ Сильвио объясняет его нежелание говорить о поединках, отказ от дуэли с поручиком, волшебство при получении письма и историю простреленной фуражки. Во второй части рассказ графа раскрывает тайну дважды простреленной картины. Нарушение линейности повествования обусловлено разными ритмическими закономерностями движения, которыми обладают сюжетные линии рассказчика и Сильвио. В спокойный ритм быта рассказчика вплетается прерывистый ритм экстраординарных коллизий, что образует суммарный динамический рисунок повести.

Фигура повествователя полифункциональна. Она фор-

мирует сюжет, являясь одновременно и передаточным звеном между событиями и читателем, и самостоятельной сюжетной линией, она — носитель определенной точки зрения и, наконец, важный структурный элемент, обеспечивающий художественное единство повести на всех ее уровнях.

Одна из характеристик ритмического движения — его энергетическая насыщенность, степень напряженности, в литературном произведении чаще всего связанная с динамикой событий, содержательно значимая и способная своими колебаниями порождать собственные ритмические единицы и влиять на суммарный ритм повествования. В «Выстреле» все движение характеризуется чередованием мелких и крупных планов изображения, статичности и динамики, спадов и подъемов сюжетной напряженности. Первая часть начинается с описания бессобытийного офицерского быта, после чего следует рассказ о Сильвио, содержащий потенцию развития и в прошлом и в будущем и создающий определенный, хотя и противоречивый облик героя. Затем повествование переходит к изображению конкретного события, развязка которого должна была бы соответствовать сложившемуся представлению о Сильвио, не нарушая логики всего предыдущего. Однако напряженное ожидание дуэли поссорившихся во время карточной игры Сильвио и поручика и неизбежной гибели последнего не оправдывается. Сильвио «довольствовался очень легким объяснением и помирился». Заданное движение повествования перебивается, его направленность оказывается ложной, событие не происходит, и рассказ как бы возвращается к начальной точке, к ровному, бессобытийному существованию. Снова описывается провинциальная рутина, где единственное развлечение — «почтовый день». И снова начинается нарастание напряженности, связанное с получением Сильвио письма и его отъездом. На этот раз оно достигает кульминации, все «тайны» проявляются в исповеди Сильвио рассказчику.

Вторая часть построена по такому же принципу. Она открывается описанием уединенной деревенской жизни, в которой «приезд богатого соседа есть важная эпоха» (аналогия с получением почты в быте армейском). Потом следует визит рассказчика к графу, сопровождающийся ростом напряженности, когда разговор заходит об искусстве стрельбы. И наконец, кульминация и ее разрядка: исповедь графа, его рассказ о второй дуэли с Сильвио.

Описанию поединков Сильвио и графа также присущи интенсивные колебания напряженности, основанные на чередовании ожидания выстрела и его отсрочки.

В целом в повести можно выделить три крупных повторяющихся композиционных блока, в свою очередь состоящих из трех ритмических сюжетных компонентов: бессобытийности — нарастания действия — его кульминации. Каждый из этих компонентов последовательно трижды периодически появляется в процессе движения произведения, обуславливая его ритмичность. Причем аналогичные структурные блоки, а именно первая и вторая части и две условные части первой, многосторонне связаны между собой, в том числе и на уровне сюжета, поскольку в конце их — недоговоренность, незавершенное действие, загадка или предположение, создающие, как при всяком ритмическом движении, ожидание продолжения повествования.

Движение сюжета повести определено противоречиями характера и поступков главного героя. Образ Сильвио имеет внутренний источник энергии и свои закономерности развития в контексте произведения. В экспозиции в характере Сильвио преобладают такие черты, как «угрюмость, крутой нрав и злой язык» и полное отсутствие «чего-нибудь похожего на робость». После несостоявшегося поединка с поручиком этот облик теряет свою определенность, что усиливается рассказом повествователя о дружбе с героем: «Он любил меня; по крайней мере, со мной одним оставлял обыкновенное свое резкое злоречие и говорил о разных предметах с простодушием и необыкновенною приятностию». Дальнейшее поведение Сильвио, казалось бы, снимает все возникшие противоречия. Во время его исповеди рассказчику «мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий из рта, придавали ему вид настоящего дьявола», чему вполне соответствует и самохарактеристика героя. Он признается в склонности к буйству и пьянству, в страсти первенствовать, в завистливости, злобствовании, мстительности и злорадстве. И вместе с тем характеристика эта противоречива, так как свидетельствует о способности к самоанализу. Сильвио осознает неблагоприятность мотивов своих поступков и при этом продолжает стремиться к мести. В конце первой части остается какая-то психологическая незавершенность образа, откуда и те «сложные, противоположные чувства», которые волновали рассказчика.

Во второй части во время повторной дуэли с графом в Сильвио борются разные начала его натуры. И хотя побеждает благородство, мстительность героя также торжествует: ему удалось унизить своего противника, заставить его совершить бесчестный поступок. Характер сохраняется единым в своей неоднозначности, противоречивости, объективно ему присущими, однако по ходу повести он попеременно поворачивается то одной, то другой гранью, что связано не только с динамикой образа, но и с изменением точки зрения на него.

История Сильвио передается через рассказчика, обладающего определенным мировосприятием и кругозором, ограниченным знанием фактов. В начале повести это юноша, целиком разделяющий настроения и мнения офицерской среды, который, повествуя о Сильвио, выступает от лица всего полка, употребляя не «я», а «мы». Для молодых офицеров, как и для подполковника И. Л. П., «имевшего от природы романтическое воображение», Сильвио казался «героем таинственной какой-то повести», обладавшим всеми типично «романтическими» чертами: демонической мрачностью, загадочностью и роковой тайной в прошлом. Но эти «книжные» черты во многом приписаны герою, и Пушкин-реалист дает это почувствовать читателю, раздвигая точку зрения рассказчика, переосмысливающего впечатление собственной молодости с иронической дистанции зрелости. Перед читателем как бы и начало и итог развития точки зрения рассказчика, а вместе с ней и всего повествования, от романтического к реалистическому, к осознанию сложности и противоречивости бытия. Подобной двойственностью автор наделяет и точку зрения графа, и точку зрения самого Сильвио, так как оба исповедуются в уже происшедших событиях, оцениваемых с расстояния приобретенного нравственного опыта.

В первой части повести точка зрения рассказчика проходит определенную эволюцию, дважды претерпевая изменения. Толчком для этого служат несовпадение сложившегося представления о Сильвио и его действий и саморазоблачительная исповедь героя. В результате формируется некая неоднозначная точка зрения, соответствующая противоречивости самого характера. Она сохраняется и во второй части, где рассказчик воздерживается от прямого истолкования поведения Сильвио, нейтрально излагая события, не комментируя рассказ графа, в котором Сильвио проявляет и «дьявольские» и

благородные черты. Последние сведения о герое абсолютно безличны: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами».

При всей самостоятельности ритмической организации сюжета, образа-характера, точки зрения она подчиняется единым композиционным закономерностям, определяемым их взаимодействием. Динамика разных уровней опирается на те или иные имманентные противоречия, стороны которых могут служить ритмическими единицами. В «Выстреле» структура сюжета основана на чередовании бессобытийности и события, «прозы жизни» и романтики; характер Сильвио — на проявлении «демоничности» и благородства; точка зрения рассказчика — на смене эмоционального, «романтизированного» и трезвого, реалистического взгляда.

Определенные трудности возникают при выделении единиц ритмической композиции в целом. Ритм всегда связан с изменчивостью, с переходом к чему-то иному, всегда подразумевает членение. Поэтому, строго говоря, единица ритмической композиции — это каждый последовательно новый содержательный элемент повествования, не тождественный предыдущему. Оставаясь в первую очередь единицей композиционной, она может одновременно являться ритмической единицей других, «подчиненных» слоев (от сюжетного до речевого), одного из них или нескольких вместе. Но, поставив перед собой задачу нахождения суммарного ритма макроуровней, по-видимому, следует различать такие повествовательные блоки, которые характеризуются стабильными ритмическими единицами сюжета, характера, точки зрения и пр. Границы этих блоков проходят там, где осуществляется «перемена знака», переход к другой единице хотя бы на одном из составляющих их уровней. Такое членение текста дает самые крупные целостные содержательно-композиционные динамические структуры, создаваемые сложным взаимодействием всех внутренних движений произведения.

В экспозиционной части повести при сюжетной бессобытийности движение повествования определяется динамикой характера и точки зрения, которые здесь, как и далее, едины в своей двойственности, но попеременно тяготеют к тому или иному своему полюсу, в данном отрывке — к мрачной таинственности Сильвио и романтизированному представлению о нем. Такое сочетание

органично, поскольку внутренние черты образа и его внешняя характеристика взаимообусловлены.

В последующем эпизоде с карточной игрой напряжение возрастает: «энергетический уровень» образа и точки зрения остается прежним, но одна из единиц сюжетного ритма (бессобытийность) сменяется более напряженной — событием. Сюжет, характер и точка зрения движутся по восходящей в одном направлении, подготавливая кульминацию и развязку.

Однако ожидаемого события — дуэли Сильвио с поручиком — не происходит. Развитие действия вступает в противоречие с точкой зрения рассказчика. Гармоническое единство уровней разрушается. Сюжет снова возвращается к бессобытийности, характер и точка зрения рассказчика меняют свои «знаки» на противоположные, заданный ритм перебивается, суммарное движение уровней приводит к падению общего напряжения. Вместе с тем межуровневые противоречия служат потенциальным источником продолжения повествования.

Затем ритмический рисунок повторяется, характер и точка зрения возвращаются к предыдущей трактовке, возникает новая сюжетная коллизия. Исповедь Сильвио — высший кульминационный момент первой части повести, восстанавливающий ее содержательную, структурную, композиционную целостность. Рассказ Сильвио о дуэли с графом подтверждает его «дьявольскую» натуру и романтизированную точку зрения рассказчика, но их гармония вновь оказывается нестабильной из-за противоречивости точки зрения самого героя, отчего становится двойственным и взгляд повествователя. В результате неопределенность характера и точки зрения делает и кажущуюся событийную истощенность мнимой, предполагает вариативность концовки. Разные уровни корректируют друг друга, их движение не совпадает с суммарным движением повествования.

Исповедь Сильвио содержит разгадку всех предыдущих событий, в частности случая с поручиком, и меняет ранее данное рассказчиком их объяснение, благодаря которому было нарушено линейное ритмическое движение произведения. Взаимная логика характера и сюжета восстанавливается. Читатель как бы вторично прочитывает, переосмысливает все сказанное до этого с позиции приобретенного знания. Как заметил Н. К. Гей: «Оставшись за пределами непосредственного восприятия, любой элемент повествования продолжает существовать и вза-

имодействовать со всем тем, что было до него, и с тем, что будет после, и в результате этого взаимодействия все время меняется он сам и преобразуется, обогащается то целое, в которое он входит. После каждого такого художественного „квапта“ совершается „выделение“ нового смысла и формирование нового единства»¹³. Можно предположить, что там, где сюжет заключает тайну и ее разгадку, по отношению к читательскому восприятию существуют два движения повествования — мнимое и истинное, первичное и вторичное, обладающие разными закономерностями.

Вторая часть, как и первая, также начинается с описания лишенной ярких событий провинциальной жизни, быта вышедшего в отставку рассказчика. Перечисление занятий помещика утром, днем, вечером, подчеркивающее временную и пространственную замкнутость деревенского существования, перекликается с началом повести. На сюжетном уровне постепенное возрастание напряженности повествования происходит благодаря постоянным ассоциациям с частью первой. Еще до первого упоминания о Сильвио его линия как бы незримо присутствует, направляя движение произведения и определяя его композиционную структуру. Появление графа, как и появление Сильвио, — событие в однообразной жизни подполковника И. Л. П. Богатство графа, роскошное убранство его кабинета контрастны «бедной мазанке», в которой некогда поселился Сильвио. Простреленная картина в покоях графа напоминает о простреленной фуражке Сильвио. И наконец, рассказ графа о второй дуэли с Сильвио симметричен рассказу Сильвио о первой дуэли.

Таким образом, движение повествования во второй части определяется не только возрастанием ее собственного сюжетного напряжения, но и всей сложной динамикой первой части. В сцене второй дуэли кульминация действия усиливается новым подтверждением «демонической» стороны натуры героя и точкой зрения графа, воспринимающего Сильвио как «дьявола». Однако логика хода событий, заданная подобной точкой зрения и сюжетным развитием, ломается двойственностью самого характера. На этот раз моральное превосходство на стороне Сильвио, а не графа. В конце второй части, как и первой, относительная событийная завершенность сочета-

¹³ Гей Н. К. Художественная литература. Поэтика. Стилль. М.: Наука, 1975. С. 197.

ется с неразрешенной противоречивостью характера и точки зрения.

Структурная симметрия повести связывает все ее элементы в некое ритмическое единство, в каждой точке второй части возвращающее читателя к первой части, побуждающее его к мысленному сравнению, через тождество выявляющему различие. Композиционные повторы наполняются тождественным, измененным или контрастным смыслом. Осуществляется основной принцип ритмического движения — слитность изменчивости и постоянства, линейное развитие через циклические возвраты к прошлому.

Ритмическая композиция как однонаправленный динамический процесс, как линейная последовательность элементов повествования существует лишь идеально, в отвлечении от читательского восприятия, которое всегда разнонаправленно, поскольку включает память. При чтении литературного произведения играет роль и эмоциональный и рациональный, аналитический момент. Особое значение имеет механизм взаимодействия непосредственно воспринимаемого в данный отрезок времени и уже прочитанного текста. Как пишет М. А. Сапаров: «Все ранее воспринятые детали объединяются, интегрируются памятью и соединяются с тем, что зритель, читатель, слушатель имеет объектом непосредственной перцепции. Деталь, сменившаяся последующей, не исчезает, она преобразуется и закрепляется единством художественного произведения. Структура всякого художественного произведения представляет собой процесс, в котором элементы целого не просто выстраиваются один после другого, а взаимопроникают друг в друга. Но это не статическое состояние слитности, а постоянное срастание»¹⁴. Возвраты к прошлому, нарушая непрерывную последовательность восприятия, тем самым делают его расчлененным, ритмичным. Вследствие того что в памяти читателя остается не только словесный образ, но и некая общая картина, зрительно, эмоционально, оценочно воссозданная модель, можно утверждать, что она входит в общее ритмическое восприятие текста на всех его уровнях: речевом, образном, сюжетном, композиционном.

При постоянных возвратах к прошлому, при периодичности чередования спадов и подъемов напряженности

¹⁴ Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 98.

повествования в «Выстреле» его движение в целом однонаправленно. В исповеди графа в единый узел стягиваются все предшествующие события, описывается поединок, предполагавшийся в конце первой части. Однако его исход оказывается неожиданным: месть оборачивается моральным торжеством Сильвио, меняется представление рассказчика о герое. Концовки частей как бы заряжаются противоположными «зарядами», между ними возникает определенное напряжение, являющееся следствием противоречия сюжета и точки зрения. Динамика всех макроуровней произведения образует единое движение, направленность и характер которого зависят от их соотношения и взаимодействия.

Ритмические единицы макроуровней, менее формализованные и более подвижные и индивидуализированные, чем единицы микроуровней текста, все же лишь относительно самостоятельны. «Снизу» они опираются на речевой слой, «сверху» срастаются в общий ритм повествования. При этом в зависимости от поэтики того или иного художественного произведения какой-то уровень может доминировать, а его единицы — управлять единицами других слоев.

«Выстрел» — психологическая повесть. Устремленность ее сюжета к разрешению тайны Сильвио — это устремленность к разрешению тайны характера. Событийная завершенность и композиционная стройность сочетаются здесь с психологической «разомкнутостью», с сохраненной противоречивостью характера и точки зрения, нарушающей целостность внутренних ритмических композиционных блоков и обеспечивающей их взаимопереходы. Все произведение, уравновешенное структурно и законченное как художественное целое, открыто в широкую и динамичную действительность, оставшуюся за его пределами. Это сочетание завершенности и разомкнутости, гармоничности и противоречивости отражает представления Пушкина о законах бытия, о соотношении добра и зла, личности и мира, которые находятся в диалектическом единстве.

Художественный мир каждого писателя дает свои особенности ритмической композиции, свои модификации различных уровней повествования и их взаимодействия. В психологическом рассказе А. П. Чехова, как и у Пушкина, все подчинено динамике характера, но в реалистической поэтике без романтических вкраплений картины провинциальной жизни, связи героя и среды,

развитие человеческой личности имеют иное решение, обусловленное как социально-историческими, так и эстетическими факторами. В творчестве Чехова русская психологическая проза получила свое дальнейшее развитие, унаследовав от Пушкина мастерство характеристики героя не «изнутри», а «извне», через внешние детали, через сторонний взгляд рассказчика, выходя к реалистическому отражению действительности через преодоление разрыва между событием и характером, между бытом и бытием. У Чехова движущей силой повествования и самой фабулой стали прежде всего проявления человеческого характера и его эволюция, находящиеся в тесной взаимосвязи со средой, русской провинциальной жизнью, которая превратилась в самостоятельный источник событийного плана. Однако, претерпевая значительные изменения, основополагающие принципы ритмической структуры художественного произведения сохраняются, метод, жанр диктуют свои законы, сближающие творчество разных авторов и времен.

В рассказе «Ионыч» основное направление движения также определяется в первых же фразах: «Когда в губернском городе С. приезжие жаловались на скуку и однообразие жизни, то местные жители, как бы оправдываясь, говорили, что, напротив, в С. есть библиотека, театр, клуб, бывают балы, что, наконец, есть умные, интересные, приятные семьи, с которыми можно завести знакомства. И указывали на семью Туркиных, как на самую образованную и талантливую». Первичный толчок для развития повествования дает противопоставление тезиса «скука и однообразие жизни» антитезису «в С. очень хорошо», поддержанному такими аргументами, как «библиотека, театр, клуб, балы, интересные семьи». Тезис выражен через внешнюю, удаленную точку зрения «приезжего», антитезис — через внутреннюю точку зрения «местного жителя». Это противоречие, раскрывающееся здесь на уровне точки зрения, объединяет в единое динамическое целое все уровни произведения, одновременно являясь движущей силой и сюжета и характера главного героя Старцева, поскольку содержание рассказа — история его духовной деградации, превращение в одного из обывателей города С.

Образы Старцева и Туркиных представляют не только переплетающиеся сюжетные линии, но и различные мировосприятия, постепенно сближающиеся друг с другом. Вначале между ними преобладает внешняя, собы-

тийная связь (роман Старцева с Екатериной Ивановной), затем она прекращается и на первый план выступает связь внутренняя. Движение сюжета преобразуется в движение характера, сливается с ним. У Пушкина прозаический провинциальный быт контрастирует с романтическим характером, действительность неоднозначна во всех своих срезах, непредсказуема и таинственна, несводима к одномерности, сохраняет единство противоречий и поэтому композиция произведений в большинстве случаев разомкнута, психологические загадки не разрешаются, ритмические единицы разных уровней повествования, являясь сторонами противоречий, вступают во взаимодействие, управляют друг другом. У Чехова рутина русской провинции всепроникающая, вследствие чего его поэтике присущ взаимопереход и даже взаимозаменяемость разных макроуровней, объединенных одним противоречием, стороны которого, однако, как правило, на каждом уровне расчленены, чередуются либо идут параллельно.

В первой части рассказа движение сюжета направлено от тезиса к антитезису, от общего («приятные семьи») к конкретному («семья Туркиных»). Утверждение об «образованности и талантливости» Туркиных последовательно наполняется содержанием в авторском описании их достоинств и затем становится как бы наглядным в сцене вечера, проведенного Старцевым в их доме. Во второй и третьей частях взаимоотношения Старцева и Екатерины Ивановны образуют новую сюжетную линию, характеризующуюся чередованием подъемов, активизации действия (свидание в саду, поездка на кладбище, объяснение в любви и полученный отказ) со спадами (сомнения Старцева). Четвертая часть построена во многом симметрично второй. Она также начинается с описания занятий Старцева, его визита к Туркиным и свидания в саду с Екатериной Ивановной. Ситуация повторяется, но теперь Старцев и Екатерина Ивановна меняются ролями, он отвергает ее любовь. Линия их романа иссякает, движение рассказа поворачивает вспять, «меняет знак», его содержание уже наполняет не антитезис, а тезис о «скуке и однообразии жизни» в русской провинции. Пятая часть лишена сюжетных коллизий, в ней дается авторская характеристика героев по прошествии нескольких лет.

Если у Пушкина появление противоположной черты характера героя в аналогичной сюжетной ситуации сви-

детельствовало о стабильной внутренней сложности человеческой натуры, поворачивающейся разными своими сторонами, создавало напряженность между полярно «заряженными» содержательно-композиционными блоками и открывало перспективу дальнейшего ритмического движения, то у Чехова оно приводило к иным результатам. Характер не дополняется, а постепенно меняется, теряя старые черты и приобретая новые; сюжет, точка зрения, образ героя стремятся не к противоречию, а к единству; внутренние и внешние конфликты угадывают, подчинение преобладает над борьбой, и, как следствие этого, уходит энергия повествования, останавливается его движение.

Событие и бессобытийность в «Иопыче» — это не только ритмические единицы движения сюжета, но и признаки главного противоречия, раскрывающегося и в характере и в точке зрения, — противоречия деятельной целеустремленной жизни и обывательского прозябания. Поэтому перелом в событийном ряду и переход от динамического действия к статике сопровождаются аналогично направленной внутренней эволюцией героя.

В тексте идет постоянная переключка его различных частей, тесно связанных по сходству или контрасту. Опровержение аргументов, выдвинутых в защиту провинциальной жизни, осуществляется посредством вкрапленных в повествование, вскользь брошенных замечаний, возвращающих читателя к самому началу рассказа. О библиотеке: «...вообще же в С. читали очень мало, и в здешней библиотеке так и говорили, что если бы не девушки и не молодые евреи, то хоть закрывай библиотеку». О театре: «...когда-то в С. была проездом итальянская опера». О клубе: «...общество картежников, алкоголиков, хрипунов». По-иному разрушается основной довод — «талантливая» семья Туркиных. В основе композиции рассказа — повторение одних и тех же мотивов, сцен. Не меняются плоские остроты Ивана Петровича, содержание романов Веры Иосифовны, бурные музыкальные пассажи Екатерины Ивановны, шутовство лакея Павы. В этих повторах раскрываются гнетущее однообразие, застойность и бездарность русского провинциального быта, отражается его монотонный, механический ритм. Движение темы Туркиных — это не линейное развитие, а «пульсация» аналогичных эпизодов, поданных то менее, то более крупным планом. Это константная среда, на фоне которой эволюционируют характер Старцева и его точка зрения на окружающее. Все чулк-

дое этой среде — живое чувство, смелая мысль, целеустремленная деятельность — обречено на угасание, на некое безысходное движение, описывающее замкнутый круг и возвращающееся к статике.

Деградация Старцева, его засасывание провинциальной трясиной показаны с помощью сквозных мотивов, деталей, в которых выдержан важный ритмический принцип тождественности аналогий, изменения и приращения смысла, встречающийся и у Пушкина. Эти «эволюционные» элементы текста также могут служить ритмическими единицами, своеобразными знаками, «ударами», отмечающими темп, напряженность и направленность движения. В начале рассказа Старцев ходил к больным пешком, затем ездил на собственной паре лошадей, в конце говорится, что он приобрел тройку. Вначале Старцев гулял по городу, никуда не спеша, в конце — «не мог выбрать свободного часа», чтобы зайти к Туркиным. Перекликаются по контрасту концовки отдельных частей: в первой части Старцев, возвращаясь от Туркиных, ощущает душевный подъем — он «прошел бы еще верст двадцать»; во второй части, после несостоявшегося свидания с Екатериной Ивановной, он устало садится в коляску; в конце третьей части, «вспоминая, как он бродил по кладбищу или как ездил по всему городу и отыскивал фрак, он лениво потягивался и говорил: — Сколько хлопот, однако!» У Пушкина в «Выстреле» концовки частей «противоречат» друг другу, создавая тем самым напряженность, ожидание продолжения действия, у Чехова они, однозначно и однонаправленно развивая одни и те же мотивы, ведут к потере энергии, остановке рассказа.

Нередко мотивы сталкиваются, разрушают друг друга, выявляя основное противоречие, изначально заложенное в натуре героя: иллюзорность его добрых намерений, душевную лень, пассивность, внутреннюю близость к Туркиным. Мотив любви постоянно соседствует с мотивом еды и впоследствии вытесняется им, снимая противоречие. «Приятность» дома Туркиных подчеркивается «тенистым садом, где весной пели соловьи», и следующей деталью: «в кухне стучали ножами, во дворе пахло жареным луком — и это всякий раз предвещало обильный и вкусный ужин». В первый вечер у Туркиных Старцев в одинаковом восторге от Екатерины Ивановны и от чая, варенья, печенья. После вечера он поет о любви — и заходит в ресторан. В конце повествования герой,

как и ругаемый им обыватель, уже «не может говорить о несъедобном».

Для характеристики Туркиных и Старцева Чехов использует разные типы повторов мотивов. Линия Туркиных статична, вследствие чего и сопутствующие ей детали тавтологичны. Движение линии Старцева сочетает липсёиновую однопнаправленность изменения его характера с постепенным подчинением ритма его существования однообразному циклическому ритму города С. Соответственно и характеризующие героя мотивы появляются периодически, но с измененным, трансформированным содержанием.

В общих чертах динамику образа Старцева можно описать следующим образом. В начале рассказа источником энергии для движения характера является контраст между героем, проводящим жизнь «среди больных и мужиков», «в трудах и одиночестве», и окружающей его пустой средой. Ритмическими единицами выступают стороны противоречий на уровне сюжета, вытесняемые затем выходящими на передний план ритмическими единицами иного уровня — характера Старцева, внутренний разлад которого проявляется в сомнениях, колебаниях, переходах от пылкой влюбленности к холодным рассуждениям.

Один из ключевых моментов повествования — сцена у могилы певицы Деметти, имеющая глубоко скрытый символический подтекст. Атмосфера ночного кладбища с его безжизненностью, «глухой тоской небытия», где Старцев воображает себя «зарытым здесь навеки», как бы созвучна провинциальной рутине, которая все больше затягивает и в конце концов подчиняет себе героя. И в то же время этот «мир, не похожий ни на что другое», обещающий «жизнь тихую, прекрасную, вечную», помогает Старцеву воспарить над прозой повседневности. Борьба противоположных начал в душе героя предполагает иное развитие его характера и судьбы, создает определенное поле напряжения, потенциальную возможность движения, вырывающегося из кругового вращения обывательского существования. Ритмические единицы разных макроуровней — сюжета и характера — вступают во взаимодействие, однако дальнейшее направление эволюции образа Старцева — его постепенное слияние со средой, сопровождающееся угасанием внутренних противоречий и в конечном итоге прекращением развития характера, — приводит к разрушению всех контрастов как

внутри уровней, так и между ними, лишает рассказ динамики.

В образе Старцева изначально заданное абстрактное противопоставление мнений «приезжего» и «местного жителя» о жизни в городе С. проявляется как внешнее и внутреннее конкретное противоречие. Старцев не только фактически становится одним из горожан, но и духовно превращается в типичного обывателя. Характер движется от «приезжего» к «местному жителю». Движение же точки зрения героя на окружающее как раз обратное: познакомившись с Туркиными, Старцев смотрит на них с восхищением и интересом, как «местный житель»; в конце рассказа он ругает провинцию, становясь на позицию «приезжего». Это единственное противоречие, сохраненное в повествовании, но оно не может стать источником нового «кванта» энергии, поскольку оно мнимо — несовпадение поступков и мыслей Старцева лишь подчеркивает бесплодность его критицизма, его духовное падение. Движение и сюжета, и характера, и точки зрения нарушает заданное в первом абзаце движение от тезиса о «скуке и однообразии жизни» в городе С. к антитезису, что в «С. очень хорошо». Рассказ меняет направление и возвращается к своей исходной точке.

Аналогично движение и той точки зрения, с которой ведется повествование. Первое, мнимо беспристрастное описание семьи Туркиных дается автором. Затем точка зрения «передоверяется» Старцеву, служа одновременно характеристикой героя и его окружения. Отношение Старцева к Туркиным обусловлено логикой развития его характера и судьбы. Но авторская точка зрения постоянно контролирует мировосприятие Старцева и в конце концов полностью вытесняет его, когда оно застаивается в развитии, теряет источник движения. Последняя страница рассказа перекликается с первой: автор кратко сообщает о судьбах героев. Композиция с графической наглядностью показывает, как мир Туркиных, неизменный в своем однообразии, поглощает судьбу Старцева, предшествуя ей и замыкая ее движение. Благодаря подобному «обрамлению» читатель с самого начала усваивает доминирующую авторскую точку зрения, попадая в атмосферу монотонного ритма провинциальной жизни, и приобретает способность корректировать восприятие героя, оценивать его со стороны. Определенность и однозначность позиции автора соответствуют общему

закону структуры рассказа, тогда как в произведении с другой поэтикой, в «Выстреле» Пушкина, где все разомкнуто и незавершенно, противоречивой остается и точка зрения рассказчика.

Вначале в «Ионыче», получая импульс от противоречия разных точек зрения, повествование направлено как бы на развитие одной из них, движется к общему подъему. Укрупняется изобразительный план, пересекаются сюжетные линии, нарастает напряженность действия, проявляются лучшие черты характера героя, точка зрения которого освещает все происходящее. Во второй части движение уровней продолжается в заданном ранее направлении, но здесь же начинается внутреннее разрушение целостности общей динамики, продолжающееся и в третьей части. С изменением характера Старцева возникает тормозящее встречное течение, которое снижает напряжение. Линейное развитие повествования перебивается повторами аналогичных ситуаций, переменной сторон противоречий во всех его слоях. Каждая последующая часть начинается с уровня напряженности, которым заканчивается предыдущая, постепенно снижает этот уровень и в конце произведения приводит его к первоначальному.

Самонсчерпанность рассказа проявляется и в угасании темпа развития действия. В первой его половине временные промежутки между посещениями Старцевым Туркиных убывают: зимой, весной, через год, «часто», «очень часто», через неделю, «на другой день». После размолвки героя с Екатериной Ивановной они не виделись четыре года. Затем следует вторая серия посещений: всего два раза с промежутком в три дня. И наконец, Старцев «больше никогда не бывал у Туркиных».

Рассказ возвращается к исходной позиции: доминирует изначальная точка зрения о «скуке и однообразии жизни», автор вновь описывает тех же Туркиных с их неизменными занятиями. Все внутренние движения повествования, развитие сюжета, характера погрузились в его глубины, исчезли, подавленные безысходностью провинциального бытия.

Анализ пушкинской повести и чеховского рассказа показывает, в какой высокой степени ритмическая композиция каждого конкретного литературного произведения зависит от его художественного мира, контекста, задач. Те особенности динамической структуры, которые мы наблюдали, обратившись всего лишь к двум произве-

дениям великих художников, ни в коей мере не исчерпывают всего многообразия их поэтики, однако являются показательными, характерными для авторского стиля и малого жанра в целом.

Прежде всего бросается в глаза различие у Пушкина и Чехова форм взаимодействия разных уровней повествования и их составляющих элементов, подчиненное общей структуре повествования и авторскому представлению о законах бытия. У Пушкина преобладает тяготение к единству противоположностей внутри уровней, у Чехова — к их расчлененности. Характеру Сильвио присуща стабильность противоречий, характер Старцева постепенно развивается, последовательно проявляя свои стороны, одна из которых в конце концов подавляет другую. В «Выстреле» двойственна, разновременна каждая точка зрения, в «Ионыче» противоположные точки зрения относятся к разным лицам: «приезжего» и «местного жителя», героя и автора. В психологическом рассказе Чехова главное, «руководящее» ритмическое движение происходит внутри характера. Представление Пушкина о константной противоречивости человеческой сущности и реальности выдвигает на передний план динамику сюжета, однако также управляемую динамикой характера.

Для вида связи макроуровней произведения важно взаимное соотношение тех противоречий, которые лежат в основе их динамики. У Пушкина каждый уровень имеет свою «движущую силу», свой дихотомический ряд: событие и бессобытийность, тайна и ее разгадка в сюжете, «демоничность» и благородство характера, романтизированная и реалистическая точки зрения. У Чехова главное противопоставление праздности, пошлости, бездуховного стяжательства и подлинных человеческих чувств и устремлений проникает во все слои повествования. Отсюда контакты, переплетения, противоречия, борьба разных уровней в «Выстреле» и их слияние и взаимопереход в «Ионыче», где различные сюжетные линии, темы, мотивы также стремятся к конечному единству. Составляющая противоречий разных уровней текста формирует единый ритм, суммарное движение.

Динамическая композиция каждого произведения у разных писателей индивидуальна, но в любом случае обладает такими признаками, которые позволяют считать ее ритмической. Эти признаки относятся к самым общим закономерностям развертывания эстетического целого, а не к жанровым или стилевым свойствам. Непременны-

ми элементами ритмического движения являются изначальная заданность ритма повествования, первичный заряд энергии, поступающий от какого-либо противоречия, взаимодействия ритмических единиц различных уровней, их взаимоподчиненность, динамическая связь всех частей произведения, обеспечивающая его поступательное развитие и пр. Единицы ритмической организации макроуровней, как правило представляющие собой противоположные стороны внешних и внутренних противоречий, контрастов, оппозиций, могут условно расчленять текст на содержательно-композиционные блоки, отличающиеся единицами одного или нескольких уровней и, в свою очередь, образующие наиболее крупные ритмические узлы. Формы движения повествования определяются также повторами, тавтологичными или с приращением значения, колебаниями напряженности, темпа действия.

Ритмическая композиция охватывает все элементы произведения единым законом, сочленяя их друг с другом, формируя и определяя движение всех уровней. Она руководит и читательским восприятием, создавая структурные, логические, эмоциональные связи между предыдущими и последующими этапами повествования и делая содержательно значимыми и продолжение, и перебивку, и изменение изначальной заданности направления и формы движения. Читатель становится соавтором, владеющим основными глубинными нитями произведения и получающим возможность с их помощью «передвигаться» мысленно по его пространству, возвращаясь к уже прочитанному, пересматривая его и предугадывая дальнейшее. Ритмическая композиция — это один из важнейших способов неразрывной связи формы и содержания, проявление их взаимогенезиса.

Целенаправленному движению художественного произведения свойственна также такая основополагающая черта ритма, как расчлененность, сочетание линейности и цикличности, повторяемости, которые приписывают участие в становлении эстетического целого, в создании композиционной гармонии, в разных своих формах отражая те или иные представления художника о динамике самой действительности. Структурные повторы и аналогии подчинены законам ритмообразования, с помощью сходства, тождества или контраста выявляя приращение и трансформацию смысла.

Традиционная логика исследования ритма художест-

венного произведения, идущая от содержания и формы текста, не совсем корректна, поскольку, выделяя зависимость формы от содержания, оставляет в тени обратную связь. Литература, как один из видов искусства, подчиняется общим эстетическим законам гармонии, эмоционального воздействия, условности и т. д., в том числе и законам ритмообразования, единым для музыки, живописи, архитектуры, пластики. Композиция любого произведения всегда неповторима, но ее ритмическая структура обязательно соответствует тем принципам, которые способствуют организации гармонического единства всех ее компонентов.

Наши наблюдения и выводы носят самый общий характер и нуждаются в дальнейшем подтверждении, проверке и уточнении, невозможных без тщательного анализа произведений, принадлежащих к разным жанрам, эпохам и творческим стилям. Проведенное на широком материале исследование формы как динамического процесса может помочь комплексному решению многих литературоведческих проблем: внутренней жизни текста, включающего множество различных взаимосвязанных элементов, уровней, аспектов; соотношения художественного произведения, читательского восприятия и авторского замысла; саморазвития повествования; общих закономерностей, объединяющих разные виды искусства, и т. д. Подход к литературному произведению как к эстетическому феномену, обладающему многосторонними внутренними и внешними динамическими связями, исключительно продуктивен. Категория ритма способствует выявлению законов упорядоченности всех наблюдаемых движений, являясь одновременно и их имманентным свойством и методологическим инструментом, с помощью которого анализ можно совместить с синтезом и текст изучать не в статике, а в процессе его развития.

ПРИНЦИП РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ПОЭТИКЕ БАРОККО

М. Н. Лобанова

Статья эта посвящена проблеме риторики, ставшей в последние годы одной из первоочередных задач изучения истории литературы (и истории культуры в целом). В эпоху барокко различные искусства стоят чрезвычайно близко друг к другу именно благодаря тому, что риторические принципы (в частности, принципы осмысления слова, образа, художественного смысла) общи для всех них и не только в глубине управляют созданием смысла, композицией произведения в целом и т. д., но и лежат на поверхности самого искусства, вследствие этого осознаются и становятся предметом рассуждения для теоретиков XVII в. и для самих создателей искусства барокко (постольку, поскольку вследствие этого самого обстоятельства художник и теоретик здесь почти всегда слиты в одном лице). Искусство барокко — это искусство, создаваемое с чрезвычайно высокой степенью сознательности. При этом различные искусства не просто близки друг к другу, они даже стремятся в пределе к единству, а именно к единству словесно-графического — *эмблематического представления* (репрезентации) *смысла*.

Слово «репрезентация» было в ходу у барочных мыслителей, теоретиков и практиков. Существовало понятие «*stile rappresentativo*». О том, как следует «представлять аффекты» (*affectum repraesentiren*), учили Преториус и Бернхард. «Обнаружить сходство», явное или тайное, «выразить его» — девиз барочных литературных поэтик, цель барочного «остроумия». Первые оратории назывались *rapresentazioni* («представления»).

Важнейшие музыкальные идеи всегда были связаны с «изображением», «представлением», «выражением», «подражанием» (*Darstellung, Vorstellung, Ausdruck, Nachahmung*) — этот спектр значений, скрывающийся в различных, частично совпадающих и частично расходящихся понятиях музыкальной эстетики барокко, был порожден смысловой емкостью слова «репрезентация».

Постоянное изыскивание соответствий, аналогий, род-

ства между объектом и его изображением свидетельствует о повышенном внимании к связям в мире. В барочном видении весь мир выстраивается в систему соответствий. Принцип репрезентации наделен универсальностью. «Изображение», «представление» знаменуют саму способность постигать мир. Излюбленный барочный образ — зеркало. Истина познается «как смутное и загадочное изображение в зеркале (*per speculum in aenigmate*)»¹. В каждом объекте прослеживается связь с другим, занимающим более высокую ступень в иерархии, каждый предмет понимается как подобие, знак, фигура. Поэтому понятие мир означает постепенно подниматься от одного подобия к другому, находить за внешней оболочкой сущность, форму, совершить восхождение по лестнице подобий, максимально приблизиться к первосущности.

Акт репрезентации объединяет мир знаков и значений, явлений и сущностей. Репрезентация действует в самых разных областях мира и творчества, осуществляется исключительно разносторонне. Проследим ее возможности и свойства.

Репрезентация имеет космологический характер

Музыка способна подражать миру и подражать его творцу. Это подражание происходит иерархическим путем, благодаря сопоставлению макро- и микрокосма, «мировой» и «человеческой музыки». Многие барочные теоретики, в первую очередь немецкие, разделяют средневековое убеждение в том, что малый мир, мир человека, — это уменьшенное повторение, миниатюрная реплика мироздания. Микрокосмос связывает с макрокосмом «симпатия». Земная музыка — зеркало, в котором отражается «большой мир». Земная музыка сродни миру созвездий, в картине мира бог, природа и человек сохраняют подобие — глубокая вера в это внутреннее единство мира пропизывает многие трактаты. Наглядно иерархическая и интимная зависимость бога, природы и человека представлена на титуле трактата Кирхера «*Musurgia universalis*» (1650).

Земная музыка видится как несовершенное подобие небесной. Немецкие музыканты XVII в. убеждены, что существует «небесная капелла». По средневековым пред-

¹ Морозов А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // XVIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л., 1974. С. 188.

ставлениям, в ней музицируют ангелы и святые. Земной музыкант воспринимает себя как существо, заранее причастное к этой «небесной капелле»: в ней, по словам Мартина Гайерса из проповеди на похоронах Шютца, «уготовано место наиболее достойным»². Земная музыка — «изображение», «фигура» небесной музыки, устремленность к гармонии неба порождает необычайную остроту чувствований, граничащую с визионерством³. Напряженность, возникающую между земной и небесной музыкой, подчеркивал еще Лютер: для него земная музыка — «тень», «отражение» (фигура), «предвкушение небесной, совершенной и непреходящей» музыки⁴.

Памятуя об этой универсальной космологической связи, музыкальный теоретик не может вырвать музыку из мира; рассуждая, казалось бы, об узких профессиональных проблемах, он говорит об устройстве космоса. Музыкальный теоретик, разделяющий эту убежденность в космологической природе музыки, просто обязан дать универсальное знание о музыке, соотнести ее со всеми сферами мира. Крупнейшие трактаты XVII в. — это своды всевозможных знаний, продолжающие традиции средневековых «сумм». Создать компендий всего «универсума» стараются Кирхер, Мерсенн, а вслед за ними и многие другие.

Репрезентация осуществляется законосообразно

Сама возможность изображения мира основана на том, что музыка и универсум структурно подобны. Все этажи мировой иерархии содержат общую систему, везде действуют одни и те же принципы упорядоченности. Стержневое понятие, в котором выявляется эта общая система, — *единство*.

Весь мир — единство, ему подчинены множество и разнообразие. У Кирхера вся музыка — единство, господствующее над множеством. Именно в единстве обретается мера красоты, гармонии; по Кеплеру, «гармония — это единство». Подобное истолкование коренится в антично-средневековых учениях. От Аристотеля исходит утверждение: «единое... в каждом роде первоначаль-

² Eggebrecht H. H. Heinrich Schütz. Musicus poeticus. Göttingen, 1959. S. 13.

³ См.: Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967. S. 446—452.

⁴ Eggebrecht H. H. Op. cit. S. 13.

нее многого, и простое первоначальное сложного»⁵. У Аристотеля берется и разработанное им «творческое и становящееся понимание единого, когда оно делается мерой для той или другой вещи», а также включение в категорию единства «некоторой идеи порядка или упорядоченности»⁶. Передатчиком античных идей служила средневековая эстетика. От средневековья перешло также теологическое объяснение единства. По мысли А. Веркмайстера, единство — символ, знак бога, «сам бог есть единство». Этого объяснения, разумеется, не знала античность.

Идея единства не была спекулятивной, она активно претворялась на практике. Музыка способна и обязана передавать единство. Существовали музыкальные символы единства. Первый из них — *унисон*. Поскольку единство не является числом, а кладет начало всем числам⁷, унисон нельзя понимать ни как консонанс, ни как диссонанс, ни как интервал, ни как число⁸. Унисон — это геометрическая точка, центр круга. Подобное отождествление заимствовано из античных учений⁹. Единство, передаваемое центром круга, описано немецкими теоретиками. Согласно Кирхеру, «унисон... есть то же в музыке, что монада (греч.), или единство (лат.), в арифметике, центр в круге». Круг и сфера обладали огромной смысловой наполненностью: они передавали идею вечности, божественное начало, благодать, символизировали христианские добродетели, вселенскую церковь. Мысль позднего Возрождения и барокко вкладывала в эти образы дополнительный смысл, особенно подчеркивая идеи бренности, меланхолии¹⁰.

Изображение круга в музыкальной композиции преследует несколько целей. Круг служит знаком завершения, окончания композиции, пределом выстроенного му-

⁵ Цит. по: Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 216.

⁶ Там же. С. 216—217.

⁷ Согласно античным учениям, «единица числом не является» (Гайденко П. П. Об античных традициях в немецком идеализме: (Обоснование геометрии у Платона, Прокла и Канта) // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 150).

⁸ См.: Damann R. Op. cit. S. 31—32.

⁹ См.: Гайденко П. П. Указ. соч. С. 158.

¹⁰ О различных осмыслениях этих символов см.: Grabski J. «Mundus amoris» — «Amor mundus»: Tycjana «Allegoria miłości» z Lwru // O ikonografii świeckiej doby humanizmu: Tematy — symbole — problemy. Warszawa, 1977.

зыкального космоса. Мелодическая фигура круга или двух полукружий, сходящихся к унисону, — знак законченности. Эта фигура используется во многих инструментальных композициях И. С. Баха. И среди записей Баха есть «правило унисона»: «Унисон. Символ. Все хорошо, когда хорош конец»¹¹. Именно этот «благой конец» венчает многие его сочинения: круговые кадансовые формулы в танцевальных клавирных сюитах, полукружия и круги с тщательно выписанным и ясно внушаемым слушателю центром урегулируют причудливый и зачастую фантастический универсум произведений. Логика круга передается также средствами зеркальной симметрии: точно соотнесенные участки формы передают идею законосообразности, законченности, совершенства.

Идея круга претворяется во многих сочинениях И. С. Баха. Например, в хоральной композиции мотета «Jesu, meine Freude» чередуются вариации на хорал с эпизодами. Организация цикла симметрична, в центре — фуга. Содержание текста мотета определяется оппозициями «жизнь—смерть», «дух—плоть». Фуга концентрирует эти мотивы: «Но вы не по плоти живете, а по духу, если только Дух Божий живет в вас. Если же кто Духа Христова не имеет, тот и не Его» (Римл., 8, 9). В фуге сходятся, как в центре, пять концентрических кругов мотета¹².

Принципы концентричности, обрамления, служащие символике вечности, совершенства, реализуются во многих жанрах музыкального барокко — достаточно назвать ораторию, кантату, арию, концерт. Простая изобразительность, известная склонность барокко передавать движение (в том числе движение по кругу, вспомним музыкально-риторическую фигуру *circulatio*) приобретают здесь символический репрезентативный смысл.

Тяготение к символике обнаруживается и в научном и в художественном творчестве. В эпоху барокко разделяется убеждение в том, что «природа полна символов, человек лишь должен их узнать»¹³. Лейбниц определяет

¹¹ Цит. по: *Meyer U.* J. S. Bachs Musik als theonome Kunst. Mainz, 1976. S. 68.

¹² См. подробнее: *Лобанова М. Н.* Некоторые композиционные аспекты Шести мотетов И. С. Баха в связи с музыкально-эстетическими представлениями немецкого барокко // Проблема организации музыкального произведения. М., 1979.

¹³ *Datmann R.* Op. cit. S. 414.

логику как «форму всеобщей символики», где существует «возможность посредничать между единичными явлениями и способами мышления, а также сделать их взаимозаменяемыми, изображаемыми друг через друга при помощи фигуральных характеристик»¹⁴.

Барокко ценило способность музыки передавать объекты, находящиеся вне сферы чисто музыкальной выразительности. Известные истолкования получила проблема символа у Баха. Он обращался к «музыке для глаз», обладавшей устойчивыми традициями. Особенно известны «темы креста». В 1747 г. под загадочным каноном, ноты которого образовывали крест, Бах записал по латыни: «Символ. Христос увенчивает несение креста»¹⁵. Известны буквенные шифры Баха — число 14, олицетворяющее его имя ($b-a-c-h = 2 + 1 + 3 + 8$), обыграно во многих композициях. Символический сакральный смысл имеет техника фугированного письма. Символическое значение приобрели и некоторые конкретные выразительные приемы. Например, звучание трубы символизировало божественную мощь; бас по старой традиции передавал *Vox Christi*. Наконец, музыкальные формы также обладали символикой. В кантате И. С. Баха № 61 во вступлении соединяются хорал и французская увертюра. Увертюра символизировала начало церковного года, кроме того, во французской опере король занимал свою ложу обычно во время увертюры. А в баховской кантате речь идет о том, чтобы «приветствовать единственно-го короля»¹⁶.

Другой структурный принцип, обеспечивающий музыкальную репрезентацию мира, связан с *числом*. Музыкальные теоретики не устают повторять: весь мир выстроен «по мере, числу и весу». Именно число обеспечивает всеобщее соответствие, о котором говорит Кирхер. Числовые закономерности объединяют все уровни мировой иерархии. У Кирхера богу, ангелу, человеку и природе соответствуют числа 1, 2, 3, 4. Связь бога и ангела проявляется в звучании октавы (1:2), человека и природы — в звучании кварты (3:4) и т. д. Число управляет космической гармонией, является главным регулятором музыки. Число паделено колоссальной онтологиче-

¹⁴ Haase R. Geschichte des harmonikalen Pythagoreismus. Wien. 1969. S. 43—44.

¹⁵ Meyer U. Op. cit. S. 68.

¹⁶ Ibid. S. 68—77.

ской и космологической силой, оно есть «правило и норма всего».

Подробное истолкование чисел, напоминающее о средневековых традициях, дают многие теоретики музыкального барокко. Остановимся вкратце на систематике Андреаса Веркмайстера («Musikalisches Send-Schreiben...», 1700; «Musikalische Paradoxal-Discourse», 1707).

1 — первое лицо троицы. Не число, а «принцип чисел». Изображает божество, все сущее, гармонию, основанный на единстве порядок, измеренную красоту творения.

2 — второе лицо троицы. Означает «вечное слово, кое есть бог-сын». В средневековье с ним соединялись представления о «мировой» и «человеческой музыке», о Ветхом и Новом завете.

3 — святой дух. Первое священное число, ибо «обладает началом, серединой и концом» (Августин). Исихор Севильский обнаруживал троичные системы, связывая такие понятия, как «мера, место, время»; «страсть, гнев, разум», «физика, логика, этика» и др. Изображает также троицу.

4 — ангельское число (Веркмайстер ссылается на мистиков). Изображает части квадривиума, элементы, страны света, времена года, добродетели¹⁷, темпераменты, ветры, евангелия. Неопифагорейцы отождествляют с этим числом гармонию музыки и человеческой души.

5 — человеческое, одушевленное или чувственное число. Средневековая музыкальная теория учила о 5 формах пропорции (*proportia dupla, tripla, quadrupla, sesquialtera, sesquitercia*). Существует 5 гласных в языке, 5 небесных пределов, 5 чувств.

6 — удвоенное число 3. Изображает 6 дней творения. Является одушевленным, или животным (тварным), числом.

7 — число покоя после дней творения. 7 не образует консонанса, изображает крест. Называется также святым или тайным (Апокалипсис). Изображает планеты, которые образуют гармонию небесных сфер (в этой связи уместно вспомнить высказывание Маттеозона о 7 клавирных сюнтах Букстехуде, в которых были запечатлены

¹⁷ Существовало также другое представление о семи добродетелях — они противопоставлялись семи смертным грехам. Пользуюсь случаем выразить признательность Л. И. Сазоновой за ценные указания.

«природа и путь планет»). 7 струн имеет лира, 7 звуков в октаве, 7 даров святого духа, 7 годов служения Иакова, 7 таинств и т. д.

8 — «первое кубическое число» — делает гармонию совершенно полной¹⁸.

Согласно другим источникам, к важнейшим числам относились в первую очередь 3, 4, 7, 9 (3×3), 10, 12 (3×4), а также их комбинации, производные, полученные в результате сложения или умножения (например, 21, 27, 49, 81, 84, 144 и др.). Число 3 служило также символом неба, 4 — земли, 7 — универсума, 10 — заповедей, 12 — церкви и т. д.

Числовая символика — необходимая часть и барочной теории, и барочной практики. Число и звук истолковывались в духе средневекового реализма: число предшествует звуку (материи) и придает ему форму. Число — объект репрезентации. Лютеранская ортодоксия требовала учитывать и комментировать все числа, встречающиеся в Писании. В библиотеке Баха был труд Иоганнеса Олеариуса «Библейское разъяснение», в котором описывались сакральные числа и их значения. Другим важнейшим подспорьем служил «Библейский математик» Иоганна Якоба Шмидта¹⁹. Соединение теологии и математики отвечало духу времени: например, Христиан Вольф мечтал об экспериментальном богословии, в котором строгие статистические вычисления должны были доказывать существование бога²⁰. Интерес к средневековым представлениям о числовой гармонии был унаследован барокко от итальянских гуманистов; со второй половины XV в. в их кругах воскрешается учение Боэция; на следующем этапе (примерно с 1500 по 1550 г.) эрудитов привлекает числовая символика, платоновские и неоплатонические идеи о космологической гармонии²¹.

Репрезентация числа часто встречается у И. С. Баха. Сакральное число 21 изображено в органной пассакалье до-минор: тема проводится 21 раз. Число 4 — регулятор

¹⁸ См.: *Dammann R.* Op. cit. S. 470—475.

¹⁹ См.: *Meyer U.* Johann Jacob Schmidts «Biblischer Mathematicus» von 1736 und seine Bedeutung für das Verständnis der Zahlensymbolik im Werk J. S. Bachs // *Musikforschung*, 1979. Н. 2.

²⁰ См.: *Морозов А. А. М. В. Ломоносов и телеология Христиана Вольфа* // *Литературное творчество М. В. Ломоносова. Исследования и материалы*. М.; Л., 1962.

²¹ См.: *Palisca C. V.* The Beginnings of Baroque Music; its Roots in the Sixteenth Century Theory and Polemics. Cambridge (Mass.), 1953.

формы в чаконе ре-минор для скрипки соло: в теме 4 такта, а вся композиция занимает 257 тактов ($4 \times 4 \times 4 \times 4$ и 1 заключительный такт)²². Изображение числа 6 дано в начале «Sanctus» из Высокой мысли, движение голосов рисует взмахи крыльев шестикрылых серафимов, вопиющих «свят, свят, свят».

Существование объективных, намеренно созданных числовых закономерностей в музыке Баха бесспорно. Бах разделял веру своих современников в необходимость истолковывать встречающиеся в тексте числа. Выполняя требования, предъявляемые к ритору, Бах в некоторых случаях добивается скрытого истолкования. Его риторика перерастает в экзегетику. В речитативе № 73 из «Страстей по Матфею», изображающем землетрясение после смерти Иисуса, Бах так расставил цезуры в евангельском повествовании, что в партии континуо выстраивается числовая последовательность из 18, 68 и 104 звуков. Дело в том, что в псалтыри есть четыре псалма, рассказывающие о землетрясении — № 18, 68, 104, 114. Именно на это намекает Бах²³. Эти неслышимые символические числа оказывают прямое воздействие на музыкальную композицию.

И это репрезентация, но иллюзорная. Однако иллюзорность присуща искусству барокко. Символ таит скрытый от непосвященных смысл, материальное призвано служить представительством нематериальному, репрезентировать его. Слово «числовая композиция», которое применил Э. Курциус по отношению к литературе барокко, вполне подходит и к музыкальной культуре эпохи. Число в музыке имеет огромную конструктивную, архитектурную силу. Музыкант становится подобен архитектору, он изображает, представляет в музыке творителя, умнейшего геометра, зодчего.

С числовыми закономерностями непосредственно связаны все проявления *пропорциональности*. Пропорция — один из универсальных структурирующих принципов. С пропорцией может совпасть гармония (Кеплер). Согласно Веркмайстеру, пропорции регулируют микрокосмос²⁴. Пропорция должна максимально приближаться к

²² См.: *Dammann R.* Op. cit. S. 88.

²³ См.: *Jansen M.* Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht // *Bach-Jahrbuch*. Leipzig, 1937. S. 106—108.

²⁴ См.: *Werkmeister A.* Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe (Quedlinberg, 1698) // *Documenta musicologica*, 30. Kassel u. a., 1970. Dedicatio der Ersten Edition.

единству: как утверждает Веркмайстер, «музыкальные пропорции суть поистине совершенные вещи, которые, кроме того, способен постичь разум, и потому они нам приятны; к тому же, что разум не способен постичь и что приводит к множеству, а в конечном счете — к путанице,— питает человек отвращение. Чем сильнее же числа и пропорции приводят к множеству и отклоняются от единства, тем они запутаннее и досаднее»²⁵. Барочный композитор обязан изображать пропорции в музыке: соблюдать пропорцию в количестве тактов (Маттезон). Этому правилу неукоснительно следует И. С. Бах. Особой силой наделены «гармонические пропорции», соответствующие совершенным и несовершенным консонансам (1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, 5:8). Их, а также соотношения 1:3 и 1:1 (соответствующее унисону) Бах кладет в основу большинства своих танцев. «Гармонические пропорции» регулируют внутреннее строение композиции — от небольших по протяженности до все более крупных разделов, наконец, всей формы. Понятное внутреннюю жизнь, управляющее формой число скрыто звучит и в других жанрах, в которых писал И. С. Бах: мотетах, инструментальных концертах, ариях, пассажах. Для композиции инструментального концерта существовало отдельное правило, сформулированное Квантцем: в концерте должны быть уравновешены концертирующие, сольные эпизоды и проведения тютти²⁶.

Репрезентация осуществляется благодаря гармонии

Мысль об универсальной гармонии разделяется многими теоретиками на всем протяжении эпохи барокко. Гармония установлена на небе, и чудесным образом она отражает гармонию музыки. «На небе,— говорит Кеплер,— двумя способами и как бы в двух родах пения выражена музыкальная шкала, или система одной октавы... Сатурн и Юпитер на небе каким-то путем обладают теми свойствами, которые природа дала и обычай приписал басу, а свойства тенора мы находим на Марсе, свойства альты — на Земле и Венере, те же свойства, что и дискант, имеет Меркурий, если не в равенстве интервалов, то, несомненно, в пропорциональности... Из этого про-

²⁵ Цит. по кн.: *Dammann R. Op. cit. S. 35.*

²⁶ См.: *Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die flûte traversière zu spielen* (Breslau, 1789) // *Documenta musicologica*, 2. Kassel; Basel, 1953. S. 296.

истекает нечто удивительное, не знаю, преднамеренно ли, но и не просто неизбежное соотношение:

1. Подобно тому как альту противоположен бас, так и среди планет две имеют природу альты, а две — природу баса, как и в любом роде пения один голос располагается с обеих сторон, а прочие отдельные голоса — по одному.

2. Как альт, голос очень высокий, сильно сужен по причинам, естественным и неизбежным, так и самые удаленные планеты, Земля и Венера, имеют самые узкие интервалы движений: Земля — чуть больше полутона, Венера — меньше диеза.

3. Подобно тенору, который не ограничен, но распространяется в меру, и Марс, если не считать Меркурия, может создавать самый большой интервал, т. е. квинту.

4. Подобно басу, который совершает гармонические скачки, Сатурн и Юпитер получают гармонические интервалы, проходят от октавы до квинты через октаву.

5. Подобно тому как дискант самый независимый и самый высокий из всех, так и Меркурий в своем кратчайшем возвращении сможет проходить (*perambulare*) больше, чем октаву»²⁷.

«Гармония мира» рисует репрезентативный принцип в космически-музыкальной форме. Представительством универсальной гармонии, согласно другому теоретику, служат все явления мира. «...Гармония, — пишет И. Липпий, — прекрасна светлейшими и высочайшими творцами, сильным зажитничеством истинных музыкантов, покровителями, а также наставниками. Гармония, говорю, прекрасна в триедином божестве, первообразе, источнике всего, в хоре духов благих, в вещественном макрокосме, в небесах, в элементах, в сочетаниях, метеорах, металлах, камнях, растениях, животных; в микрокосме человека, в одном и во всем, среди вся, от всего просто изумительна гармония, как-то — в самой энциклопедической мудрости, теософии, метафизике, физике, арифметике, геометрии, музыке, астрономии, географии, оптике, механике, медицине, этике, экономике, политике, юриспруденции, истории, логике, ораторском искусстве, поэтике, драматическом искусстве и грамматике»²⁸. Гармония разливает ровный свет по всему миру, дает естественный исток репрезентации.

²⁷ Кеплер И. Гармония мира // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971. С. 183, 185—186.

²⁸ Dammann R. Op. cit. S. 81.

Музыкальная репрезентация гармонии — консонансы, гармоническая триада, число и пропорция; они также изображают порядок, красоту.

Репрезентация обладает патетическим характером

Интимная связь музыки и большого мира основана не только на математических, числовых и пропорциональных закономерностях, но и на пафосе, объединяющем универсум. Здесь опять-таки подчеркивается сходство в организации макро- и микрокосма, небесной и земной музыки. По глубочайшим убеждениям мыслителей барокко, музыка способна изобразить патетическое возбуждение макрокосма, пафос мира (*passio mundi, perturbatio mundi*). Космический пафос выплескивается в катаклизмах, различных потрясениях: небо отвечает затмением солнца на внутренние изменения в мире. В метафизике света затмение солнца истолковывается как мгновенное расстройство светового порядка (*perturbatio ordinis luminis*). Космические потрясения влекут за собой хаотические изменения природных элементов, стихий, реакцию земли, воды, воздуха, огня²⁹. Рассказ евангелиста в «Страстях по Матфею» Баха о космическом отклике на смерть Иисуса — пример музыкальной репрезентации пафоса мира.

Повышенный рационализм барокко находит естественный противовес в поиске магических основ искусства, внимании к данным физиологии, интересе к учению о темпераментах. «Взволнованный стиль» Монтеверди служит изображением гнева, в нем проявляется холерический темперамент. Находятся точные соответствия между музыкой и темпераментами, которым она наиболее поддается. Характерно такое утверждение теоретика: «Холерики, которые обладают живым подвижным духом, сильно радуются быстрым и простым клаузулам». Иначе «меланхолики, в которых влага движется неохотно, — те испытывают отвращение к быстрым простым клаузулам, они не способны пережить страсть, если гармоническое движение не совпадает полностью по времени с медленным духом» (Кирхер—Хирш)³⁰. Кирхер выстраивает правила изображения аффекта в соответствии с данными физиологии и учением о темпераментах.

В цепочку соответствий подключаются также музы-

²⁹ Ibid. S. 404.

³⁰ Ibid. S. 253—254.

кальные приемы. В то же время лестница подобий устремлена вверх — к миру созвездий. Например, меланхоликам пристоен «меланхолический аффект», выражающий скорбь, тоску, печаль, а также свойственна особенная любовь к диссонансам. Знак Меланхолии — Сатурн, а за размышлениями о них стоит длительная традиция гуманистической мысли³¹. Холерический темперамент Монтеверди связывает с пиррихием, именно этот ритм передает «воинственные пляски»; и действительно, ритм выбран верно: холерический темперамент стоит под знаком Марса.

Полное соответствие между звукорядом, музыкальными пропорциями, природными элементами, планетами и сверхприродными, космическими сферами запечатлено в трактате Роберта Флуда «Мировой монохорд». В трактате находится изображение этого «монохорда»: на грифе представлено буквенное обозначение звуков, принятое со времен средневековья; рядом — четыре элемента (земля, вода, воздух, огонь), затем — астрономические значки планет (Земля, Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн), затем — три сверхприродные сферы. От грифа расходятся круги, изображающие музыкальные пропорции³². Коснуться струн музыкального инструмента означает затронуть множество сфер, таинственно связанных между собой реальностей.

Еще одно соответствие, изыскиваемое мыслителями барокко, соединяет музыку и магию. Интерес к оккультным наукам был ими унаследован от эпохи Возрождения. Именно гуманистов привлекла эта запретная ранее область. Ожившие занятия кабалистикой связаны с именем Пико делла Мирандола, оккультизмом увлекались Агриппа, Парацельс, «натуральная магия» привлекла Бруно. Знание, доставляемое этими науками, — *pansophia* — естественно дополняло сведения, полученные рациональным путем, сопоставлялось со сферой, именуемой *mathesis universalis*³³.

В эпоху барокко магия привлекает многих музыкантов. С магическими силами отождествляются консонансы и диссонансы — в них видят проявления принципов «симпатии» и «антипатии». Магическим потенциалом наделена

³¹ См.: *Klibansky R., Panofsky E. Saturn and Melancholy: Studies in the history of natural philosophy, religion and art.* London, 1964.

³² См.: *Dammann R. Op. cit.* S. 418; *Bildteil*, VI.

³³ *Cassirer E. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance.* Leipzig; Berlin, 1927. S. 156; *Haase R. Op. cit.* S. 79.

музыкальная тема³⁴. Глубокое магическое родство обнаруживается между музыкой и человеком. Это заставляет нас с особым вниманием рассмотреть проблему изображения аффекта. Но прежде остановимся еще на одном общем свойстве репрезентации.

Репрезентация обладает риторической сущностью

Риторический принцип, один из важнейших в культуре барокко, активно воздействует на репрезентацию в музыке.

Музыкант-инвентор обязан был считаться с «общими местами», они служили «для поощрения природной фантазии» (Хайнрихен). Художник барокко опирался на заданный, внеположный ему материал. Это положение было действительным для всех искусств. Существовали определенные признаки, сопутствовавшие тому или иному мифологическому персонажу на драматической сцене, — благодаря им он легко узнавался зрителем. Ф. Ланг, один из крупнейших теоретиков эпохи (его «Театр аффектов», кстати, в сильнейшей степени повлиял на музыкальное искусство), разработал строгий регламент в движениях рук, пальцев, глаз актеров, соответствующий различным аффектам³⁵. В живописи существовали строгие правила в передаче того или иного сюжета, а также правила составлений композиций³⁶. Риторически осмыслялся пафос мимики. Существовали даже точные формулы приветствий, рецепты написания писем, в которых учитывался ранг, пол, возраст особы, к которой они адресовались, а также степень знакомства с той или иной персоной и питаемые к ней чувства³⁷.

В литературе «изобретение» зачастую сводилось к «виртуозному оперированию „готовыми формулами“, неожиданному столкновению знакомых традиционных представлений»³⁸. Комбинаторная поэтика, возводящая в закон память и эрудицию, приводит к печальному последствию — повальной графомании. В эту эпоху буквально

³⁴ Dammann R. Op. cit. S. 381—382; Scharlau U. Athanasius Kircher (1601—1680) als Musikschriftsteller. Marburg, 1966. S. 6—8.

³⁵ См.: Ланг Ф. Рассуждения о сценической игре // Старинный спектакль в России. Л., 1928. С. 157—175.

³⁶ См., например: Мастера искусств об искусстве. М., 1967. Т. 3. С. 143—153.

³⁷ См.: Hunold Chr. Fr. Auserlesene neue Briefe. Halle, 1717—1722. Th. 1—2; Idem. Auserlesene neue Briefe in Form einer Antwort. Halle, 1728.

³⁸ Морозов А. А. Новые аспекты изучения славянского барокко // Рус. лит. 1973. № 3. С. 14.

каждый умел рифмовать и ораторствовать на заданную тему по заданной схеме³⁹.

Музыкальное творчество было непременно связано с известным, готовым, заданным материалом. Выбор «темы» (Кирхер), «идеи» композиции (Хайнихен) основывался на «общих местах». Регламентации, упорядочиванию, систематизации подвергались самые разнообразные явления. Например, Маттезон учил о позах, движениях, шагах и положениях, которые следовало использовать в сценической музыке. Существовали целые каталоги слов, подлежащих изображению в музыке. Например, Хербст выделил четыре рода слов: «1) аффективные слова — быть свободным, радостным, плакать, бояться, вить, печалиться, молить, просить, гневаться, смеяться, жаться; 2) слова движения и места: стоять, бежать, танцевать, пребывать в покое, прыгать, низвергать, восставать, спускаться, небо, бездна, гора, глубины, высота и им подобные; 3) обстоятельства времени, числа: проворно, скоро, быстро, медленно, рано, поздно, дважды, трижды, четырежды; слова, не означающие конечное и определенное число: снова, повторно, часто, редко. К таким же относятся слова: свет, день, ночь, тьма, — они могут передаваться белыми и черными нотами — не для слуха, но для глаза; 4) обозначающие человеческий возраст: детство, юность, старость и ее права, каковы высокомерие, смирение, презрение, ничтожность, тягостность, ненавистность и т. д.». Другой каталог слов дает Шпее: «небо, земля, высокий, глубокий, плохой, хороший, добро, зло, идти, стоять, длинный, короткий, проворный, вздыхать, бежать, преследовать, громкий, тихий, 1, 2, 3, друг с другом, один возле другого, *Kyrie eleison*, *Alleluja*, *Amen*, всегда, вечный, постоянно, лежать, прыгать, поднимать, понижать, восходить, нисходить, восход, заход солнца, роскошный, скромный, приятный, грубый, черный, белый, резкий, мягкий, бездна, гора, скоро, снова, повторно, часто, редко, бог в вышних, ангел, человек, детство, муж, жена, девушка, презренный, тягостный, принуждать, свободный, связанный, мало, ничего, достаточно, почти, трудно, жесткий, разбитый, я жду, я говорю, преследую, следую, догоняю, возвращаться или повторяться»⁴⁰.

³⁹ См.: *Липатов А. В.* Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы // *Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи.* М., 1979. С. 84.

⁴⁰ *Dammann R.* Op. cit. S. 119—121.

Во многом именно эта опора на «общие места» сообщала музыке эпохе барокко то единство и сходство, которое мы отождествляем со «стилем барокко». Барочная комбинаторика — типологический признак, позволяющий говорить о поэтике тождества, основанной на риторических правилах и схемах.

Риторический канон в сильнейшей мере воздействовал на *теорию аффектов*.

Учение об аффектах основано на глубокой и непосредственной связи между музыкой и человеком, его душевным движением. Огромной популярностью в эпоху барокко пользуется миф об Орфее, созвучный мыслям о «пафосе мира». Живая и неживая природа способна откликнуться на музыку, симпатически реагировать на нее. А если это так, то насколько сильнее отзывается на музыку душа человека, этого «аффектного существа»! Музыка обладает очищающей силой. Задача музыки — «возбуждать, улучшать, изменять, успокаивать движения чувств». Цель музыкального искусства определяется как возбуждение аффектов в человеке (Шписс, Кирхер). Музыка рассчитана на эмоциональную реакцию слушателей, композитор управляет этой реакцией, изображая те или иные аффекты. В акте художественной коммуникации четко определены объекты изображения и средства их передачи (аффекты и музыкальная выразительность), четко представляется и адресат сообщения — слушатель, его реакция. Изображение аффектов связано с моделированием эмоций и с моделированием слушательского восприятия. При этом музыканты барокко придерживаются аристотелевских установок в изображении страстей и чувств: аффекты предстают идеализированными и типизированными ⁴¹.

Идеализация и типизация аффектов свидетельствуют о рациональном контроле над репрезентацией. Это не означает, что композиторы барокко — чистые интеллектуалисты; напротив, музыка и музыканты барокко в высшей степени импульсивны, эмоционально возбудимы. Следует иметь в виду и то, что репрезентация аффекта была связана с разными эстетическими установками в разных странах. Изображение говорящего и движимого страстями человека в Германии было ориентировано на риторику, в Италии — на магию. Риторика Кампанеллы говорила о магической силе речи, речь в ней уподоблена магическо-

⁴¹ Ibid. S. 399.

му инструменту. Кампанелла связывает магию и медицину. Натуральной магией и алхимией занимается Монтеверди⁴².

Существовали многочисленные классификации аффектов. Различались основные и второстепенные аффекты. К основным относились обычно аффекты любви, печали (или сострадания, слез), аффект стенания, или плача, аффект радости, или веселья и ликования. В числе остальных фигурировали аффект удивления, аффект упорства и отваги, аффект страха и терзания, аффект отчаяния, аффект ярости и негодования и др. Теоретики разрабатывали точные правила передачи, изображения аффекта: каждому соответствовали строго определенные приемы⁴³.

Репрезентировать аффект способна и чистая инструментальная музыка, не прибегая к поддержке слова. Печаль, сострадание, жалобы, скорбь передает «Хроматическая фантазия» Баха, а сколь патетична его музыкальная речь в танцевальных сюитах, казалось бы не требующих особых стараний в передаче аффектов. Усложнение задач прикладного жанра, смелая его трансформация, перевод на язык «высокого стиля», облагораживание незатейливых танцев средствами риторического «украшения» — вот что скрыто за страницами его сюит.

В позднем барокко наблюдается определенная перестройка — от изображения аффектов к изображению определенных свойств характера. Наиболее четко это стремление выражено в описаниях танцев сюиты, принадлежащих И. Маттезону⁴⁴.

Развитие практики шло к отказу от жесткости самого изображения, ко все большей индивидуализации, менялись также и эстетические установки (принцип «изображения» сменился принципом «подражания»), однако идея репрезентации с постепенно отработанным ее капоном выразительных средств сохранила в главном свою значимость. Репрезентация аффекта сыграла колоссальную роль в отработке устойчивого комплекса выразительных средств классицизма, в достижении особой проясненности и четкости.

⁴² Ibid. S. 160.

⁴³ Об изображении «основных эфффектов» у Шютца см.: Лобанова М. Н. Мотетное творчество Шютца и некоторые идеи немецкого музыкального барокко // Генрих Шютц. М., 1985.

⁴⁴ Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister (Hamburg, 1739), § 81, 87, 93, 102, 105, 113 // Documenta musicologica, 5. Kassel, 1954.

Среди важнейших риторических норм, на которые ориентировалась музыкальная культура барокко, были отрабатанная еще в музыкальной теории XVI в. последовательность *exordium—corpus—finis*, в сильнейшей мере повлиявшая на осознание функциональной расчлененности музыкальной формы, а также схема риторического *dispositio*. Музыкальная диспозиция была поистине универсальной: эта схема изображалась и в фуге, воздействовала на кристаллизацию сонатной формы и находила соответствия в *concerto grosso*, как и в других жанрах и формах⁴⁵.

Отчетливо репрезентативный характер имел другой раздел музыкальной риторики — *decoratio*. Существовали строго регламентированные приемы передачи риторических фигур. И более того — сами риторические фигуры «перевел», перенес в музыкальную теорию И. Бурмайстер (и вслед за ним другие теоретики), открыв тем самым музыке огромный мир новых значений.

Моделью изображения послужила традиционно риторическая схема разделения стилей на высокий, средний и низкий. Хотя многие теоретики критиковали само это деление, некоторые из них различали именно три стиля, причем один из них, как правило, истолковывается как «обычный», другой — как «промежуточный», третий — как возвышенный, связанный с особыми выразительными эффектами. Три «монодических стиля» описывает Д. Б. Доппи: «повествовательный», «специальный речитативный», «выразительный, или изобразительный». «Повествовательный» передает естественную речь, «специальный речитативный» — аффектное сообщение, «выразительный» — глубокий драматизм⁴⁶. Последний — стиль репрезентации по самому существу своему. Три стиля музыкального искусства выделяет Клаудио Монтеверди — «взволнованный», «мягкий» и «умеренный». Марко Скакки обосновывает существование «церковного», «комнатного» (камерного), «сценического, или театрально-

⁴⁵ См., например: *Захарова О.* Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в. // Проблемы музыкальной науки. М., 1975. Вып. 3; *Butler G. G.* Fugue and rhetoric // *Journal of Music Theory*. 1977. Vol. 21, N 1; *Ritzel F.* Die Entwicklung der «Sonatenform» im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. Wiesbaden, 1969; *Unger H. H.* Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16—18. Jahrhundert. Würzburg, 1941.

⁴⁶ См.: *Dammann R.* Op. cit. S. 149, 355.

го»⁴⁷. Система М. Скакки повлияла на многих теоретиков, в частности на Броссара, Маттезона, Шайбе. Три стиля находим мы в учении Шютца—Бернхарда: «строгий» («старинный стиль», в котором «слово подчинено музыке») и две разновидности «пышного стиля»: «обычный пышный», в котором «слово и музыка пребывают в равновесии», и «комический пышный», в котором «слово безгранично властвует над музыкой»⁴⁸.

Стиль в поэтике музыкального барокко имеет строгий репрезентативный канон. Существуют правила его передачи — подобно тому как существуют правила изображения аффекта. Стиль подобен искусственному языку, теоретики строят порождающую модель, описывая свод законов его изображения. За тремя стилями в системе Шютца—Бернхарда закреплены определенные музыкально-риторические фигуры, установлено взаимно однозначное соответствие между означаемым (стиль) и означающим (фигуры)⁴⁹.

Идеальный, сознательно реконструируемый стиль — «старый», «старинный». Он соответствует Первой практике Монтеверди, «строгости» у Шютца—Бернхарда. Признаки этого «старинного стиля» сохранились и в музыке позднего барокко. Гаммообразное движение мелодии, контрапунктическая выверенность и чистота гармонии, линейная логика и опора на секунды, отсутствие инструментов или сведение их роли ко вспомогательной, мотетная техника, текучесть ткани и замедленный ход времени — таковы приемы изображения «старинного стиля»⁵⁰. Среди образцов этого стиля у Баха — второе *Kyrie* и *Credo* из Мессы *b-moll*, 6-голосный ричеркар из «Музыкального приношения», двойное фугато в Шестом мотете «*Lobet den Herren, alle Heiden*».

По строгим правилам изображаются даже самые «беспорядочные» стили. В «Хроматической фантазии» Баха перед нами разворачивается царство барочной свободы, произвола: интенсивная хроматика, мелкие длительности, гармонические вольности, экзальтированное фигурное письмо. Если же обратиться к теории Маттезона, то в

⁴⁷ *Szweykowski Z. M. Musica moderna w ujęciu Marca Scacchiego. Kraków, 1977.*

⁴⁸ *Müller-Blattau J. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig, 1926. S. 17—19.*

⁴⁹ *Ibid. S. 22.*

⁵⁰ *Wolff Chr. Der stile antico in der Musik J. S. Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk. Wiesbaden, 1968. S. 14—15, 38—77.*

ней мы находим указание, как следует изображать стиль фантазий. Его репрезентируют пассажи, арпеджио и речитативы⁵¹. Эти атрибуты стиля воспроизводит Бах.

Таким образом, изображение музыкальной свободы осуществляется по строгим правилам. Мера свободы — музыкальный порядок. Даже выбирая сферу музыкальных вольностей, барочный композитор ориентируется на некий идеальный текст. Его задача — дать вариант этого текста. Если мы обратимся к другим сочинениям Баха, в которых использован «стиль фантазии», — к его токкатам, фантазиям, прелюдиям, то каждый раз будем сталкиваться все с теми же атрибутами этого стиля. Элементы заданы заранее, по возможности их все новые комбинации.

Изображение того или иного стиля обладает огромной ценностной и семантической значимостью. По Кирхеру, церковная музыка призвана славить бога, светская — радовать человека. У Квантца церковная музыка предназначена для хвалы всевышнего, а стиль камерной музыки способствует «большей свободе и оживленности в передаче мыслей»⁵². Не только «ранг» музыки, ее место и назначение в мире определяется репрезентацией того или иного стиля. Выбор стиля оказывается знаком художественной ориентации, ибо, выбирая стиль старой или новой музыки, художник показывает, как он относится к новациям и вольностям, какой видит историческую модель развития своего искусства. Изображение стиля прямо связано с миром аффекта — сам стиль обладает аффективной природой: Вальтер, Броссар упоминают «веселый», «радостный», «выразительный», «серьезный», «торжественный», «естественный», «нежный», «текущий», «подвижный» стили. Помимо того, что стиль и аффект — категории пограничные, устапавливаются соответствия между конкретными стилями и аффектами. Например, «каполический стиль» изображает аффект скорби, «мадригальный» — аффект любви. Стиль может быть более или менее аффектным. Например, в системе стилей Д. Б. Дони «повествовательный стиль» связан со словом, это стиль рассказа, декламации. Более музыкальным считается «специальный речитативный стиль», изображающий речь. Самый драматический, аффектный стиль у этого теоретика монодии называется «экспрессивным». В других

⁵¹ *Mattheson J. Op. cit. S. 477.*

⁵² *Quantz J. J. Op. cit. S. 289, 293.*

теоретических системах весьма аффективным считался «мотетный стиль».

В то же время стиль — ступень в восхождении по лестнице подобий. Он связан с силами натуральной магии, с планетами и темпераментами. Арпеджио — знак стиля фантазий — выражают силы меланхолического и холерического темпераментов, служат знаком Сатурна.

Изображение стиля — один из уровней репрезентации — свертывает на себе все отношения, присущие другим уровням. Таким образом, репрезентация стиля не только оказывается языковым актом, но и наполняется глубоким мировоззренческим смыслом⁵³.

Перейдем к следующим видам и свойствам барочной репрезентации.

Репрезентация имеет аллегорический смысл

Аллегорический план репрезентации связан с общим стремлением барокко к абстрагированию, выведению сущностей и качеств, управляющих миром, склонностью к обобщениям. Непосредственно с музыкой связаны аллегории, изображающие мир в виде музыкального инструмента, на котором играет творец — вселенский музыкант. Эта аллегория обладает длительной традицией: отождествление «бог-художник» встречается в античности и средневековье. У Климента Александрийского создатель назван «божественным Орфеем». Аллегория пользовалась успехом у ренессансной и маньеристской мысли. В «Священных проповедях» Марино рисует образ нарушенной гармонии мира⁵⁴.

Аллегория, изображавшая творца вселенским музыкантом, встречается у самых разных художников барокко. У Кальдерона в «Божественном Орфее» бог-музыкант играет на инструменте мира. Очень распространен этот образ в немецком барокко. Преториус сравнивает мир с органом, создатель которого выступает одновременно в роли органиста. Аллегория «мир-орган» унаследована немецким барокко от средневековья, немецкой мистики. Изображение мирового органа встречается у Ангелуса Силезиуса, у Кеплера. Кирхер распределяет «музыку

⁵³ Подробнее эти проблемы освещены в работе: Лобанова М. И. Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1981.

⁵⁴ Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2. С. 662.

мира» по шести органным регистрам, соответствующим дням творения. Макрокосмос, природа, понимается как искусство бога — в этой идее не только проглядывает связь с традицией платоников и неоплатоников, но и очерчивается особый эстетический смысл, возводящий акт художника в ранг творения, художество паделено божественной сутью.

И если музыка не вполне отпочковалась от «семи свободных искусств» средневековья, то само понимание творчества пачипает приобретать все более персоналистский смысл: в нем исчезает анонимность и появляется надежда на бессмертие — вносится новое временное измерение. Целью художника становится создать «совершенное произведение», которое останется жить и после кончины его творца.

Подчеркнуто личностный оттенок особенно виден в осмыслении *inventio* итальянскими «модернистами»: они стремились «обнаружить», «открыть», «пачать запово». Прошлое для них иногда словно вовсе и не существовало⁵⁵.

Другая аллегория, бытовавшая в эпоху барокко, представляет мир в виде театра, в котором человек — игрушка, марионетка демиурга. Эта аллегория связана с традициями средневековой мистики (образ человека — музыкальной игрушки встречается у Таулера) и Реформации (у Лютера история мира — кукольный театр бога). Представление о мире-театре разделялось многими в эпоху барокко: этот образ встречается у Грасиана, Кеведо, Кальдерона, Сервантеса. Шекспировский «Глобус» носил девиз: «*Totus mundus agit histrionem*» («Весь мир действует, как актер»), а в комедии «Как вам это понравится» есть слова: «весь мир — сцена». Барочная идея «театра-мира» возвела в систему представления, имевшие долгую историю⁵⁶.

Музыкант может изобразить этот мировой театр, подражать драме, которой управляет вседержитель. «Ты не станешь удивляться тому, — пишет Кеплер, — что людьми установлен прекраснейший порядок звуков, или ступеней

⁵⁵ См.: Лобанова М. Барокко: связь и разрыв времен // Сов. музыка. 1981. № 6.

⁵⁶ См.: Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). М., 1972—1976; Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. М., 1981; Orozco Dias E. El teatro y la teatralidad del Barocco. Barcelona, 1969; Skrine P. N. The baroque: literature and culture in the seventeenth century Europe. London, 1976.

в системе, или в музыкальной шкале, они лишь подражали тут богу-творцу и как бы разыгрывали некое лицедейство (drama) того порядка, которому подчинены небесные движения»⁵⁷. Но если земной музыкант, лицедействуя на сцене земной музыки, подражает богу, то бог — не более чем актер. Владение правилами, способность играть сообщают человеку неслыханную силу, уравнивают его с богом. Не случайно в основу проповеди Марино положен именно художнический, музыкальный образ!

Своеобразная гордыня, скрывающаяся в этом барочном эстетизме, определена парадоксальным мироощущением, присущим барокко. Человек и бог находятся в корреляции, и человек может стать «иным богом», инобытием бога⁵⁸. Остро фиксирует эту возможность Беме: по его словам, человек способен «быть собственным богом или собственным искушителем». У Беме не только человек не может существовать без бога, но и бог не может без человека. Мысль Беме повторяют многие поэты барокко, к примеру Ангелус Силезиус:

Господь, я знаю, без меня не может жить и мига:
Исчезну, дух отдаст и он тотчас от скорби ига.

Человеческое «я» наделено огромной активностью; в своем эгоцентризме, художественном и бытийственном, человек и антитетичен, и равнозначен божеству.

Распространенность представления о мире как о сцене повлияла и на развитие музыкальной культуры. Хорошо известно, что возникновение оперы обязано теориям гуманистического кружка, стремившегося воскресить греческую музыку. Возникновению оперы способствовало также открытие сольного начала в музыке⁵⁹. Но для развития оперной культуры, для широчайшего распространения «сценических» музыкальных стилей чрезвычайно важен был и всеобщий взгляд на мир как театр.

Аллегория вызывала своеобразный параллелизм в структуре музыкального сценического действия. Для барочного театра типично сочетание различных языковых

⁵⁷ Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. С. 183.

⁵⁸ См.: Михайлов А. В. Время и «безвремяе» в поэзии немецкого барокко // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVIII века: Материалы научной конференции. М., 1970. С. 198.

⁵⁹ См.: Конен В. Клаудио Монтеверди. М., 1971.

планов, в драматургии обычно создаются и взаимодействуют два действия — реальное и условное, аллегорическое⁶⁰. В музыкальном театре их взаимное влияние может быть достаточно поверхностным и условным, однако в лучших образцах оперы композиторы заботятся о том, чтобы соотнести их друг с другом. Например, в «Коронации Поппеи» параллельное развитие аллегорического и реального действия имеет несколько важных соприкосновений. Спор Фортуны и Добродетели в прологе посвящен вопросу, кто главенствует в жизни. В борьбу вступает Амур, и аллегории склоняются перед ним. Это решение спора предопределяет все развитие действия. В прологе музыкально-риторическое украшение окружает два мотива: эмблематическую мысль об искусстве жизненного странствия, ведущего к Олимпу: фигура «восхождения» подчеркивает это горделивое утверждение, папекающее на связь между земным и небесным, на возможность человека стать богом. Другое слово, вокруг которого сосредоточен комментарий, — Амур: здесь пазван не только персонаж, но и страсть, которую он олицетворяет и которая победит в действии, — любовь.

Спор Фортуны и Добродетели многократно дублируется в реальном действии: в соперничестве Поппеи и Оттавии, Поппеи и Друзиллы, Нерона и Оттона, Нерона и Сенеки.

Эпilog — коронация Поппеи — сводит воедино аллегорическое и реальное действие. Все важнейшие соприкосновения приводятся в конце к полному слиянию. Амур обращается к Венере: «Мать Киприда, позволь сравнение: на небе ты Поппея, эта ж среди смертных жеп уже прямо Венера». Идея земной и небесной любви, волновавшая гуманистическую мысль, находит зримое отражение в хоре амуров: ликованье охватывает землю и небо — антитетика земного и небесного передана в нем с предельной отчетливостью.

Действие «Коронации Поппеи» развивается по симметричной схеме: все разделы соотнесены по закону антитезы. Ключевая аллегорическая тема имеет воплощение в богах (Амур, Венера), реальных героях, понимается как страсть, божественное безумие, овладевшее человеком. А главная героиня становится уподобленной богине любви. Предельно концентрированно развита и подчиненная основному конфликту тема странствий: олицетворение

⁶⁰ См.: *Софронова Л. А.* Указ. соч., гл. 9.

любви — Поппея приходит к земному триумфу, олицетворение мудрости — Сенека также достигает Олимпа, по ценою жизни. Олицетворение добродетели — Друзилла уходит в изгнание вместе с Оттоном, изгнанию обречена и ошибочно положившаяся на Фортуна Оттавия. Драма имеет не только аллегорико-реальный, но и отчетливо аффективный характер: Поппея воплощает аффект радости, любви, Нерон репрезентирует также аффект гнева, Оттавия воплощает плач, скорбь, Оттон — ревность, мщенье.

В шедевре Монтеверди претворилась не только волнующая его современников тема страсти — смысл ее прочтения соединился с гуманистическими штудиями, а внимание к натуралистическим деталям, присущее театру его времени, утверждало также тему бренности. Поэтика антитезы нашла здесь высшее выражение: реальный плап имел свое соответствие в аллегорическом, обобщенном, он служил его изображением. Столкновение натурализма и аллегоризации, конкретности и абстрактности — одна из реализаций центрального в эстетике барокко принципа антитезы.

Аллегоричность искусства барокко способствовала развитию агонального принципа в культуре. Хотя игровое начало присутствует и в более ранних культурах, но, как продемонстрировал Й. Хейзинга, именно в эпоху барокко игра приобретает особенно ясный, отчетливый язык⁶¹. Кристаллизация этого языка в первую очередь связана с отождествлением мира и театра, сцены. Аллегоричность повлияла не только на игровое начало в барочной культуре, но и на многие ее свойства — среди них выделим иллюзорность, культивируемую и в сценографии, и в изобразительных искусствах, и в праздничных зрелищах, и в других видах искусства. Любование не просто искусством, но изощренной искусственностью достигает апогея примерно к 1665 г. Особенно ясно отчуждение от простого, естественного сказывается в одежде. Долгое время XVIII в. считался эпохой парика, однако парик — атрибут прежде всего XVII в.⁶²

Игра пронизывает многие явления музыкальной культуры барокко. Игровой принцип определяет основное содержание барочного концертирования. Принципы «сов-

⁶¹ См.: *Huizinga J. Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel.* Hamburg, 1956. S. 175.

⁶² *Ibid.* S. 175—176.

местного звучания», с которым вначале связывалась барочная многохорность, постепенно был вытеснен «спором», «борьбой». Впрочем, уже у М. Преториуса, обосновавшего принцип концертирования, была подчеркнута возможность единства и разделения состава. Характерно, что момент состязания и совместной игры, подчеркнутый Преториусом, запечатлен в самом слове «concertare»: «concertator» — это и соперник и соратник.

Игровое в культуре барокко предопределило сами названия сочинений: вспомним, например, сборник С. Шейдта «*Ludi musici*» (1621) («Игры музыкальные»). «Стили беспорядка» — прежде всего «фантазийный» — усиливали игровой элемент. Обязательной частью очень регламентированной музыкально-риторической диспозиции было «отступление» — *digressio*, включавшееся в повествование и вносившее в него тем самым элемент неожиданности. Расцвет орнаментики и элементы импровизационности, связанные с практикой генерал-баса, служили тому же началу. Барокко культивировало «обмапы», «двойные обмапы», «ловушки», «лабиринты» и «вольности».

«Мировой театр» призван изображать аффекты. Крупнейший трактат, определивший взгляды эпохи на театральное искусство, принадлежал Францу Лапгу и назывался «Театр человеческих аффектов» (1717). Театральная репрезентация аффектов возводилась в закон. «Где нет аффектов,— писал в 1708 г. Бартольд Файнд,— там нет и действия, а где нет действия, там все замерзает в театре»⁶³. Человеческие типы выражают себя через присутствующие им чувства. «...Философ, великодушный, влюбленный, пребывающий в отчаянии, неистовый, ревнивый, нерешительный etc. должны представлять свое лицо посредством душевных свойств»,— заканчивает он свою мысль⁶⁴. Строгая систематизация и типизация аффектов, о которых мы скажем дальше, основывались на этих принципах, повторяли многие схемы, выработанные теоретиками музыкального театра.

Театральный принцип распространялся на все сферы жизни: декорации и костюмерия, музыка и ритуал, слово и быт были пропизаны сходными идеями. Это позволило Д. Стефани говорить о «всеобщем театре барокко»⁶⁵. Декоративность особенно была присуща итальянской культуре. Многокрасочным, прихотливым представало

⁶³ Feind B. Deutsche Gedichte... Stade, 1708. Th. 1. S. 106.

⁶⁴ Ibid. S. 86.

⁶⁵ Stefani G. Musica barocca. Milano, 1974.

музыкальное пространство, украшенное многохорными эффектами. В чувственной яркости языческих венецианских звучаний выговаривала себя венецианская жизнь с присущим ей великолепием, праздничностью, нарядностью. Сама же Венеция была великолепным украшением мира, его жемчужиной — здесь неизбежно возникали чисто барочные ассоциации, а ее жизнь обладала особой зрелищностью, провоцировавшей на театрализацию, сценичность. Патетичная зрелищность, парадная жестовость царили в ее концертах. И здесь мы находим еще один спектр значений для представления «мир-театр».

Репрезентация служит «остроумному замыслу»

Одно из центральных понятий в барочных литературных поэтиках — «остроумие», «остроумный замысел» (*concetto*). Теории остроумия формулируют цели искусства: удивлять, возбуждать интерес, поражать аудиторию. Марино создает «эстетику чудесного». Многие художники повторяют его мысль: «Поэта цель — чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить (я говорю о превосходном, а не о падучем и глупом), пусть идет к скребнице»⁶⁶. Известно, что Марино «завел литературный альбом, в который выписывал в тематическом порядке все самое пикантное и удивительное, что он нашел у греческих, латинских, итальянских, а также испанских поэтов»⁶⁷. Варианты «эстетики чудесного» — теория Грасиана, эвфуизм, прециозность.

Поэт стремился добиться сильнейшего воздействия на аудиторию, создать напряжение. Этому служит *неожиданность* (*inopinatum*), определенная неясность, требующая интеллектуальных усилий, сотворчества. Художники барокко не довольствуются простой выразительностью. Их цель — обнаружить тайное, истолковать его. Средства самого искусства еще недостаточны — они намекают на систему, которую надо обнаружить. Для барокко «создать — это то же самое, что найти сокровенное, скрытое и неизвестное»⁶⁸. За материальным в искусстве стоит умозрительное, и материальное призвано его изображать, служить ему представительством.

⁶⁶ Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975. С. 251.

⁶⁷ Санктис Ф. де. История итальянской литературы. М., 1964. Т. 2. С. 267.

⁶⁸ Мастера искусства об искусстве: XVII—XVIII века. М., 1967. Т. 3. С. 153.

Принцип «остроумия» считался универсальным. «Не есть ли сам вседержитель — „остроумный оратор“, который смеется над людьми и ангелами, предлагая разные героические предприятия, символы фигур и высочайшие свои копчетто? — вопрошает Тезауро»⁶⁹. А Кеплер называет Галилея «хитроумным».

Барокко выше всего ценит сложный, темный смысл, провозглашает ценность истины, постигаемых с усилием. «...Ежели доставлять разуму приятность, — пишет Луис де Гонгора, — это давать поводы ему для совершенствования и наслаждения, когда он обнаруживает то, что скрыто в поэтических тропах, то, найдя истину, разум убедится в своей правоте, и это убеждение доставит ему удовольствие; к тому же, поскольку цель разума — это поиски истины и ничто не дает ему удовлетворения, кроме изначальной истины, согласно речению святого Августина: „Неспокойно сердце наше, доколь не опочит в тебе“, — тем большую приятность он испытывает, чем больше будет понуждаем к раздумьям темнотою произведения и чем больше пищи для своих мыслей сумеет найти под покровами этой темноты»⁷⁰.

Быстрый разум обладает «умением сводить несхожее». Связи «далековатых идей» (Ломоносов) высоко ценились художниками барокко⁷¹. Искусство острого разума требует необычайной многосторонности. Теоретики «остроумия» детальнейшим образом разрабатывают технику этих неожиданных связей. Основы «остроумия» — *контраст* и *несходство*. Им служат «*изящное разноречие*» («чем сильнее разноречие, тем остроумней контраст» — Грасиан), различные *аналогии*. «Остроумие» выбирает всяческие *противоречия* и *переосмысления* («соединить силою разума два противоречащих понятия — высшее искусство остроумия», — говорит Грасиан).

Одно из его свойств — *иносказание*: «Чтобы понять Остроумие, следует обозначать понятия не просто и прямо, а иносказательно, пользуясь силою вымысла, т. е. новым и неожиданным способом. Подобное выражение присуще поэтическим замыслам: они не истинны, но подражают истине» (Грасиан). «Остроумию» служат *преувеличения*. Преувеличения, переосмысления, контрасты, иносказания и прочие атрибуты «остроумия» служили иско-

⁶⁹ Цит. по: Голенищев-Кутузов И. Н. Указ. соч. С. 330.

⁷⁰ Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977. С. 167.

⁷¹ См.: Голенищев-Кутузов И. Н. Указ. соч. С. 336.

мой сложности выражения, «энергии умственного образа» (А. А. Морозов). По словам Граспана, чем глубже скрыто объяснение, чем труднее его отыскать, тем ценней острая мысль; сперва автор пробуждает внимание, возбуждает любопытство, затем в изысканной концовке искусно раскрывает тайну⁷².

Тяга к ребусной поэтике, аллюзиям, игре слов отмечается в различных национальных вариантах барокко⁷³. Принцип аллюзии определял многое в подходе к музыкальному стилю, а само слово «аллюзия» ввел в музыкальный обиход И. Маттезон. Излюбленной многими музыкантами была игра слов.

Теоретики барочного «остроумия» чуждаются ясности, однозначности. Изысканный вкус художников, владеющих «замысловатым стилем», по их мысли, вполне соответствует состоянию современной культуры, «ибо наша культура утончилась и мы уже забыли о тех временах, когда люди вместо конфет ели желуди»⁷⁴.

Высшая цель остроумия — *метафора*. Культ изысканной метафорики перешел в барокко от маньеризма, но самую художественную систему на основе метафоры создало именно барокко. Общеизвестна метафорика Гонгоры. А у Малербэ Ж. Руссэ нашел удвоенные, утроенные и учетверенные метафоры⁷⁵.

Теоретики «остроумия» разрабатывают канон символов, метафор, изобразительных мотивов и деталей. Среди них — времена года, знаки зодиака, цветы, листья, плоды и т. п.⁷⁶ Сюда же подключаются самые разные намеки, призванные выстроить систему соответствий между «кончетти». Э. Тезауро разрабатывает подробный план сценических представлений, фигурированных балов, маскарадов и пантомим, в которых обыгрываются эти элементы. И конечно, распространенность мотива «Времен года» (вспомним «Времена года» Вивальди, инструментальные фантазии Кристофера Симпсона «Месяцы и времена года»), олицетворяющих изменчивость и подвижность, объясняется действием этого репрезентативного канона.

⁷² Одна из глав трактата Граспана называется «Об остроумии в контрастах и несходстве».

⁷³ См.: *Липатов А. В.* Указ. соч. С. 51.

⁷⁴ *Голенищев-Кутузов И. П.* Указ. соч. С. 338.

⁷⁵ См.: *Roussel J.* L'intérieur et l'extérieure. Paris, 1968. P. 57.

⁷⁶ См.: *Berghoff L.* Emanuele Tesauro und seine Concetti. München, 1979.

Другой излюбленный мотив связан с Флорой. Описанные Тезауро гирлянды, цветы — популярнейшая идея итальянского музыкального барокко. Одна из опер Гальяно уже в заглавии обещает вариации на тему. «Флора» постоянно сближается то с «цветами» (*fiori*), то с именем героини — *Clori* (ее партию написал Я. Пери). А в конце очевиден намек на Флоренцию, в которой впервые в 1628 г. была исполнена эта «остроумная опера».

В лексиконах появляются упоминания «цветов» (*fiorretto, flores*). Это орнаментальные детали — отсюда понятие «флоритура». «Цветы» — олицетворение свободы, фантазии, импровизации, игры. «Гирлянды», «Цветы» и «Короны», «Венки» — популярные наименования самых разных сборников: назовем «Священные музыкальные цветы...» Дж. Калестани (1603), «Священную гирлянду...» (1632) К. Коки, «Корону из священных лилий» (1642) Банакелли — перечень далеко не полон⁷⁷. Лилия — ангельский символ. Флору, лилии, сад упоминает А. Банкьери в трактате «Гармонические письма»⁷⁸.

Принцип метафоры становится главенствующим, на наш взгляд, в позднем музыкальном барокко. Раннее барокко опирается на ряд аффектных слов, которые следует изображать в музыке. Основное соотношение музыки и риторики — однозначное соответствие (риторическая фигура переводится в музыкальную). Связи между аффектными словами не должны передаваться. Декларируемое на протяжении всей эпохи требование равновесия музыки и слова на первых порах осуществлялось механически: музыка делала слепки со слова. Потребовались усилия многих музыкантов, прежде чем родилось сознание того, что синтез музыки и слова может быть найден в их споре. Спор, противоборство, противоречия, преувеличения, противоположности, контрасты — орудия барочного «остроумия» — последовательно применяет в своих композициях И. С. Бах.

Баховская работа со словом может показаться не вполне последовательной (вспомним, что его упрекали в познании риторики!): глубоко выразительные, аффектные слова зачастую не получают у него никакого изображения, зато в других случаях он перегружает небольшой фрагмент текста музыкальными фигурами. Часто

⁷⁷ *Stefani G. Op. cit. P. 128—129.*

⁷⁸ *Banchieri A. Lettere armoniche (Bologna, 1628) // Bibliotheca musica bononiesis. Bologna, 1968. Sezione V, N 21. P. 34, 42.*

музыкальные фигуры в его композициях противоречат риторическим, образуются *музыкально-риторические диссонансы* — одно из проявлений барочного «остроумия». Столкновение контрастных образов, преувеличения, противоборство музыки и слова у Баха согласуются с правилами «остроумия», которое узаконило смещение радости и страдания, веселья и грусти. Соединение несоединимого, обнаружение скрытой связи между удаленными образами — именно сложный смысл творит Бах. Он основывается на напряжении между простым смыслом слов, их перестройкой и музыкальным звучанием, он основывается на неожиданности, поражает и захватывает слушателя.

В прихотливой музыкально-риторической работе есть строгая логика. Бах отбирает определенные слова, которые становятся опорами музыкально-риторической композиции. Эти слова несут основной аффект или вызывают аффекты, репрезентируемые в композиции. Бах закрепляет за этими ключевыми словами интонационно-родственные мотивы или фразы, руководствуясь логикой проповеди и экзегетики: к выделенному первичному смыслу, сосредоточенному в ключевых словах, подстраиваются остальные слова. Так, к лежащему в основе проповеди речению подсоединяются остальные разделы. Техника «ключевых слов» постепенно формировалась и оттачивалась в немецкой музыке эпохи барокко. Баховская метафорика и проповедническая логика прямо соотносились с практикой литературного барокко, для которого было характерно «сопряжение метафор», ведущее к образованию своеобразного «метафорического поля», подчиненного дидактическому речению⁷⁹. Известен интерес Баха к догматической, экзегетической и апологетической литературе — некоторые источники были обнаружены в его библиотеке⁸⁰. По Лютеру, музыка должна была «стоять на службе у экзегезы и оживления слова».

Логика проповеди, экзегетики, соединенная с принципами «остроумия», может считаться одним из выражений принципа интерпретирования, присущего искусству барокко. Великолепный музыкальный образец подобного

⁷⁹ См.: Морозов А. А. Метафора и аллегория у Стефана Яворского // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 36—37.

⁸⁰ См.: Stiller G. Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit. Berlin, 1970. S. 91. Пользуюсь случаем выразить свою признательность Ал. В. Михайлову, указавшему мне этот источник.

интерпретирования мы находим в «Страстях по Матфею» И. С. Баха. Речитатив (№ 50), повествующий о возвращенных сребрениках, о раскаянии Иуды и его смерти, сопровождается поразительным комментарием — подключается мотив блудного сына, не входящий в основное повествование. Иуда уподоблен блудному сыну в арии № 51. В этом сближении образов срабатывает закон барочного «остроумия».

На протяжении эпохи барокко осуществляется изменение типа изображения аффекта и взаимодействия музыки и риторики. Эта перестройка направлена в сторону сложного смысла, музыкальной метафоричности и «остроумия».

Репрезентация обладает эмблематическим смыслом

Эмблема — важнейший барочный жанр⁸¹. К эмблеме тяготеют многие искусства — живопись, скульптура, поэзия, театр, музыка. Эмблематическими образами насыщены многие стихотворения и словесные тексты драм, они также воспроизводят структуру эмблемы⁸². Эмблематика основывалась на многих правилах и установках риторики и принципах «остроумия». Стремясь к однозначности, понятности и узнаваемости, эмблема сближается с аллегорией. В то же время эмблема сохраняет многозначность — прежде всего в словесном искусстве⁸³.

Эмблема опиралась на структуру триады, в которую входили изображение (*pictura*, *icon*, *imago*), надпись, или девиз (*inscriptio*, *motto*), и подпись (*subscriptio*). Смысл эмблемы обретался в сложном взаимодействии изображения, надписи и подписи: «...в результате этого взаимодействия за видимым изображением возникал метафоризированный „умственный образ“». На эмблематическое изображение как бы набрасывалась сеть возможных значений. Возникал пучок нескольких значений, развивавшийся из первоначального метафорического переосмысления. В каждом случае между зримым изображением и умственным образом наличествовало два или несколько смысловых планов, соотнесенных друг с другом. Границы

⁸¹ См., например: Морозов А. «Маньеризм» и «барокко» как термины литературоведения // Рус. лит. 1966. № 3; Он же. Проблемы европейского барокко // Вопр. лит. 1968. № 12.

⁸² См.: Софронова Л. А. Указ. соч. С. 210—223.

⁸³ См.: Морозов А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени. С. 185.

„умственного образа“ зависели от богатства и характера ассоциативного плана и потому всегда были несколько расплывчаты. Эмблема была зримой, овеществленной метафорой, служила для обозначения не самой вещи, а того, что стоит за ней»⁸⁴. Смысл эмблемы зачастую основывался на парадоксальном сближении далеких представлений, на неожиданном сопоставлении.

Эмблемы проникали также в музыкальное искусство. Простейший путь внедрения эмблематики в музыку лежит через словесный текст. Композиторы, создавая музыкально-текстовые композиции, подбирая и «сочиняя» текст, невольно или сознательно обращались к эмблематическим мотивам. Так проникает в немецкое музыкальное барокко мотив бренности (*Vanitas*). В хорале из мотета «*Singet dem Herrn*» Бах озвучивает слова: «...мы — лишь прах, совсем как трава под граблями, цветок и опавший лист: ветерок лишь дует, как его уж нет, — так и человек угасает, его конец близок». Немецкое барокко пронизывают бесконечные ламентации о бренности человеческого существования: «...все, что имеет начало, безудержно бежит к своей цели, и цель эта есть смерть, уничтожение, гибель»; «иной младенец уже в утробе матери достаточно дряхл для смерти» (Я. Беме). Протекание времени — это ускользание его в каждое мгновение, барокко привлекает мистическая формула «бог как ничто»⁸⁵. Якоб Беме определяет бога как зеркало, в котором ничто не отражено, в «я» у него мерцает «ничто». Мотив бренности остро переживался барочной культурой, ее эмблемы: человек — мыльный пузырь (*homo bulla*), цветок, обреченный увясть, череп, догорающая свеча, исчезающий глас — встречаются в поэзии, живописи, литературе⁸⁶.

Проникновение эмблем в музыку осуществлялось отнюдь не механическим путем. Существовал сборник «*Sacra Emblemata*» (1624), его автор, проповедник Иоганн Манних, сгруппировал входящие в него эмблемы в соответствии с церковным календарем. Другой сборник

⁸⁴ Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 22.

⁸⁵ Михайлов А. В. Указ. соч. С. 214.

⁸⁶ См. например: Изергина А. Н. Немецкая живопись XVII века. Л.; М., 1960. С. 83—84; Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве. С. 192—193; Пуришев Б. Очерки немецкой литературы XV—XVII вв. М., 1955. С. 314—316.

эмблем, приуроченных к церковному году, — «Evangelia et Epistolae, quae per totum annum Dominicis et Festis Diebus legentur et explicantur» — принадлежал Якобу Крoфиусу и вышел в Аугсбурге в 1707 г. Изобразительные мотивы, представленные в нем, тесно связаны с библейским текстом, некоторые являются иллюстрацией евангельских сцен. Сравнение текстов баховских кантат и этих эмблематических чтений позволило установить четкую взаимосвязь между содержанием словесного текста и эмблематическим мотивом. В первую очередь это относится к кантатам, созданным на тексты Саломона Франка, Кристиана Фридриха Хенрици (Пикандера) и Марианны фон Циглер⁸⁷. Выстраивались строгие соответствия между днем церковного года, приуроченным к нему по службе чтением и эмблематическим изображением. Например, на вербное воскресенье читалось Евангелие от Матфея (гл. 21, 1–9), Послание к филиппийцам (2, 5–11) или Первое послание к коринфянам (11, 23–32). Евангельское чтение о въезде в Ерусалим содержит слова: «се, Царь твой грядет к тебе» и «осанна в вышних». Эмблема у Крoфиуса изображает Христа-владыку, вознесенного над землей в облаках. Текст С. Франка в кантате № 182 гласит: «гряди, царю небесный». Святой и великий понедельник сопровождался чтением Евангелия от Луки (гл. 24, 13–35) и Деяний святых Апостолов (гл. 10, 34–43). В эмблематическом сборнике Манниха этому соответствует изображение пылающего сердца, лежащего на книге. Этот мотив обыгрывают либреттисты Баха. В кантате № 66 звучат слова: «возрадуйтесь, сердца».

Итак, эмблемы проникали в тексты баховских кантат по строго установленным и зафиксированным теоретиками правилам соответствия. Но репрезентация эмблем происходила не только через словесный текст. *Структура эмблемы влияла на саму музыку*. Кроме того, *Бах создавал оригинальные композиции, соединяя различные эмблематические мотивы*. Связь между словесным текстом и музыкой могла быть и прямой и опосредованной.

Объектом передачи может стать «*изображение*». В рецитативе № 18 из «Страстей по Матфею» И. С. Баха палицо признаки риторического decoratio — музыкально-риторические фигуры saltus duriusculus, passus duriuscu-

⁸⁷ Исследованию этих связей посвящена работа: Gojowy W. Wort und Bild in Bachs Kantatentexten // Musikforschung. 1973. Jg. 25. II. 1.

lus, circulatio. Но почему, зачем Баху понадобились именно эти, а не другие фигуры? Почему он риторически осмысляет лишь одну часть текста, риторика действует у него лишь на одном участке формы? Почему Бах избирает именно такой состав? Почему непрерывно колыхнутся, словно струятся, плавные контрапункты, зачем ему пужны гобой д'амур, чем объяснить мелодический рисунок вокальной партии? Зачем ему понадобилось одинокое, покинутое звучание? Вглядимся в текст речитатива: «Хотя мое сердце утопает в слезах оттого, что со мной расстается Иисус, меня радует его Завет». Словесный текст содержит изображение эмблемы, и это изображение скрупулезно воспроизводится в музыке. Одинокое сердце, плывущее по волнам житейского моря, утопающее в слезах, истекающее кровью, — символ человеческой души в эмблематике. Сердце одиноко — одиноко и сопрано, а струение слез передается музыкальными кругами, непрерывными вращениями гобоев д'амур, фигурой круга — *circulatio*. Не случаен и подбор остальных фигур, изображающих скорбь, превратности житейской судьбы (*saltus duriusculus, passus duriusculus*). Таким образом, объектом изображения в речитативе становится не только зримая часть эмблемы, но и стоящий за ней объект (скорбь, печаль), соответствующий аффекту горя, печали, скорби, сострадания. Этот аффект связан с меланхолическим темпераментом: меланхоликам, согласно Кирхеру, особенно пристойна любовь к диссонансам, которыми столь насыщен этот речитатив. Кроме средств, передающих аффект скорби, в речитативе угадываются признаки аффекта любви: плавное движение, мягкие, «усталые» интервалы. И здесь становится понятным, почему выбраны «гобой любви». Но эмблематическая структура также находит лишнее подспорье: сердце, изображенное в речитативе, — символ любви.

Заметим, что в «Страстях по Матфею» многократно обыграна эта эмблема: в арии № 12 «Кровоточи, любящее сердце», в арии № 19 «Я хочу подарить тебе свое сердце» (она сохраняет состав речитатива № 18), в речитативе № 25 «О, скорбь, здесь трепещет измученное сердце», в арии № 58 «Из любви желает умереть Спаситель мой», в арии № 75 «Стань чистым, мое сердце». Возникает система внутренних связей, незаметная на первый взгляд, но объединяющая огромное здание «Страстей по Матфею». Многократно возвращается своеобразный, уникальный жанр — *музыкальная эмблема!*

Частый эмблематический образ, символизирующий ужасные удары судьбы,—молния. Вспышки молний и раскаты грома изображает музыка в хоре «Молния и гром скрылись в облаках» (№ 33) из «Страстей по Матфею». Изображение в музыке может опережать изображение, содержащееся в словесном тексте. Таков инструментальный рефрен в арии с хором № 70 из «Страстей по Матфею». Рисунок партии континуо — движение руки, запечатленное в последующем тексте: «Взгляните, Иисус простер руку, чтобы схватить нас». Рука, простертая с неба,— символ провидения в эмблематике.

Подчеркнутая зримость барочной музыки связана с идеей синтеза различных искусств, которую разделяла вся эпоха. Мыслители барокко были убеждены в том, что искусства нельзя разграничивать; распространеннейшие мысли: «поэзия есть говорящая живопись, живопись — немая поэзия», «поэт должен писать красками» — свидетельствовали о стремлении к соединению различных средств выразительности. В эпоху барокко разрабатывался «акустический стих», «изобразительный стих»⁸⁸. Связь музыки с изобразительными эмблематическими мотивами, думается, позволяет по-новому рассмотреть саму проблему этого синтеза.

Другой источник эмблематических воздействий на музыку — драматическое искусство. Крупнейший теоретик и практик баховской поры, известный проповедник — Эрдман Ноймайстер установил и рекомендовал для церковной кантаты определенные формы (в частности, форму *da saro* для арии) и размеры. Под воздействием «реформы Ноймайстера» развивалась вся немецкая кантата XVIII в. На тексты Ноймайстера писал И. С. Бах, лично знакомый и связанный с ним взаимной приязнью и высоким почтением. *Размышляя о соотношении арии и речитатива, Ноймайстер опирается на категории эмблематики. Он упоминает о том, как его предшественники «употребляли сентенции и правоучения по образцу арии. Такое,— замечает Ноймайстер,— теперь у всех на слуху, а поэты обдумывали перед тем, как изобрести удобный речитатив, то, когда и после чего должна быть введена сентенция, на месте которой будет помещаться ария»*⁸⁹. Это соотношение арии и речитатива соответствует в

⁸⁸ См., например: История немецкой литературы. М., 1962. Т. 1. С. 394—395.

⁸⁹ *Schöne A. Emblematic und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1974. S. 175.*

театральном искусстве эпохи разворачивающемуся действию и подытоживающей его «подписи»⁹⁰. Сентенции, найденной метафоре и аллегории уподобляет арию и другой оперный теоретик — Хунольд (к его текстам, кстати, тоже обращался Бах). Ария, по Поймайстеру, — «душа оперы» (это утверждение также своим происхождением обязано эмблематике), она «всегда — общая сентенция для того, что перед тем было сказано или еще будет сказано, она должна заключать в себе либо особенный аффект, либо мораль»⁹¹. Разъясняющую, морализующую роль арии выделяет и Бартольд Файнд: «...арии — в опере — почти что разъяснения речитатива, который есть изящнейшая и искуснейшая поэзия, дух и душа представления. Я говорил уже два года тому назад, что они должны отличаться от речитатива не только единственно размером или более грубым оттиском, но служить предшествовавшим обстоятельствам тем же, что и мораль, аллегория, изречение и сравнение, находить применение в последующем, давать поучение или совет либо тому, что сказано в речитативе, либо новым догматам»⁹².

Таким образом, важнейшие кантатные и оперные формы позднего барокко — ария и речитатив — строились по эмблематическому образцу. Эта традиция уже сложилась в практике XVII в.: в «Гармоническом духовном театре» (1619) Дж. Ф. Анерио повествование сопровождалось обязательной моралью, а в духовных историях различались повествование, диалог и мораль. Сентенции являлись неременной частью римской оперы XVII в.

Разъясняющая, морализирующая роль арии-подписи отчетливо видна в кантатно-ораториальных формах И. С. Баха. Не ставя перед собой задачи рассмотреть эту тему отдельно, остановимся на некоторых ее аспектах. В «Страстях» Баха содержание арий и стихотворных речитативов может показаться не связанным прямо с сюжетным развитием. Однако речитативы и арии берут на себя назидательную, морализирующую функцию. Как правило, речитатив прямо опирается на какое-либо речение или слова, предшествовавшие ему в евангельском повествовании, а ария играет роль обобщающего правоучения. Например, евангельские слова в «Страстях по Матфею»: «правитель сказал: какое зло сделал Он?» (№ 56) — продол-

⁹⁰ Ibid. S. 176.

⁹¹ *Schöne A. Op. cit.* S. 176.

⁹² Ibid. S. 176.

жаются комментарием (№ 57): «Он во всем нам творил добро. Слепым дал зрение, хромым научил ходить. Он открыл нам слово Отца. Он изгнал дьявола» и т. д., после следует вывод: «Из любви желает умереть Спаситель мой» (№ 58). В некоторых случаях Бах подчеркивает эти связи музыкальными средствами. Напряженная хроматика явственно изображает аффект скорби в эпизоде «Гефсимания» («Страсти по Матфею», № 24). Бах подчеркивает все слова, несущие этот аффект: «...начал скорбеть и тосковать... душа Моя скорбит смертельно». Ключевая музыкально-риторическая фигура — *salvus duriusculus*: ею завершается сцена и с нее же начинается речитатив (№ 25), проникнутый теми же чувствами (начальные слова: «О, скорбь!»).

Роль обобщения, подписи в кантатно-ораториальных формах также берет на себя хорал. Хорал часто вводится Бахом «в действие» как продолжение, подхватывая евангельское повествование. Слова учеников: «не я ли?» («Страсти по Матфею», № 19) — получают неожиданное освещение в хорале: «это я, я должен поплатиться, связанный по рукам и ногам в аду». Слова: «Тогда говорит им Иисус: все вы соблазнитесь обо Мне в эту ночь, ибо написано: „поражу пастыря и рассеются овцы стада“» — вызывают изобразительный комментарий и затем морализирующий призыв в хорале (№ 21): «Познай меня, мой хранитель, мой пастырь, прими меня». Взаимодействие основного евангельского повествования и его разъяснения могут вступать в неожиданную связь, основываться на намеренном столкновении образов, парадоксальном их сближении. В этом нагнетании напряжения, создании сложного семантического поля проявляется действие «остроумия».

Различие между морализирующими хоралами и ариями в кантатно-ораториальных формах Баха обычно сводится к тому, что в хорале высказывается более догматический вывод. Ария вызывает в большей степени к личному чувству, убежденности, переводит повествование в субъективно-благочестивый план. В подобном осмыслении арии явно сказывается влияние на Баха пиетизма, которого он не принимал в ортодоксальном плапе, но который отразил в своей музыке.

Эмблематическая связь изображения, подписи и подписи, одновременность нескольких сообщений определяют и строение таких форм, в которых соединены несколько словесных текстов, несколько музыкальных стилей, не-

сколько временных планов. Первый хор в «Страстях по Матфею» Баха — образец такой связи. Повествование о дочери Сиона, оплакивающей жениха, изображается в музыке. Роль подписи выполняет хорал «О, невинный агнец Божий». В музыке соединены сценический стиль, который теоретики баховской эпохи называли мадригальным, и «связанный церковный стиль» (содержащий *caput firmus*). Переход к «подписи» осуществляется через общее слово «Агнец» и музыкальный мотив.

Хорал-подпись может вводиться в сообщения без слов. Так, в кантате № 106 сложная композиция второго номера, соединяющая несколько стилей, темпов, словесных текстов, скрепляется в конце мелодией «Я вручаю себя Богу», звучащей у флейты. Обобщающую роль в таких соединениях обычно выполняет хорал. Как правило, «подпись» всячески выделяется: время хорала течет медленнее, хорал поручен более резким и светлым тембрам, регистрово обособлен. Синхронизация разных пластов музыкального времени подчинена логике исходного текста и комментария к нему, изображения, комментария и подписи. Эта логика подчеркнута также в проповеди, на которую в эпоху барокко колоссальное воздействие оказала эмблематика. Слияние принципов театрального действия, проповеди, эмблематики, риторики и музыкального искусства — еще один образец барочного синтеза.

Популярность эмблематики в музыке барокко позволяет говорить об универсальном проявлении этого слоя репрезентации в культуре эпохи. И не случайно трактат, символизирующий музыкальную культуру барокко, — «Универсальная гармония» Мерсенна — был предварен титульным листом, доносящим до нас эту идею в эмблематическом обличье.

Принцип репрезентации распространяет свое действие на различные уровни иерархии мира, связывает эти уровни между собой.

«Универсальный язык» барокко — язык всеобщей репрезентации — позволяет отразить в художественном тексте предельную однородность мира. Музыка приобретает ясность аллегории, многозначность метафоры, емкость символа, очищающую силу гармонии, меру и точность числа, покоряющее воздействие слова и аффекта, зримость и загадочность эмблемы.

ЧЕХОВ И «ЗАПИСКИ ОХОТНИКА»

А. Л. Гришунин

В обширном наследии И. С. Тургенева его первая книга — «Записки охотника», — несомненно, наиболее значительное произведение, повлиявшее на всю русскую и мировую литературу, наиболее ценимое современниками и самим Тургеневым, который считал «Записки охотника» своей *«лептой, внесенной в сокровищницу русской литературы»*¹. Помимо идейных и нравственных, книга Тургенева обладает, разумеется, неотделимыми от них художественными достоинствами, близкими к совершенству. Как хорошую музыку, испытываешь потребность много раз ее слушать; и чем больше слушаешь, тем большее в ней находишь. Волнующие пейзажные описания «Бежина луга», «Свидания», «Леса и степи», при восприятии которых, как говорилось в одной старой рецензии, «ухо становится глазом»², бывали предметом специальных ритмометрических исследований³.

Известно много прямых высказываний и автопризнаний Некрасова, Герцена, Огарева, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого, Чернышевского, Короленко, Горького и других русских писателей о неизгладимом впечатлении, произведенном на них книгой Тургенева. «Помню, что выйдя в 1854 году в Сибири из острога, — вспоминал Ф. М. Достоевский, — я начал перечитывать всю написанную без меня за пять лет литературу („Записки охотника“, едва при мне начавшиеся, и первые повести Тургенева я прочел тогда разом, залпом, и вынес упоительное впечатление...)»⁴. Н. С. Лесков — один из самых проникательных и тонких русских писателей-художников, прочитав «Записки охотника», по собственным его словам, «весь задрожал от правды представлений и сразу

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 2. С. 64.

² Отеч. зап. 1851. № 4, отд. VI. С. 104—105. Без подписи.

³ См., например: Бродский Н. Л. Проза «Записок охотника» // Тургенев и его время. М.; Пг., 1923. С. 193—199; Энгельгардт И. Мелодика тургеневской прозы: (Опыт анализа и обобщений) // Творческий путь Тургенева. Пг., 1923. С. 9—63.

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 66.

понял, что называется искусством»⁵. Писатели, обращавшиеся к сходным темам, не могли избежать тургеневских интонаций, слога, образов, как это было с Л. Толстым в «Рубке леса» или в «Казаках», преисполненных (в части, касающейся Еропки) образами и идеями «Касьяна с Красивой Мечи».

В литературно-биографических изысканиях мы старательно выясняем, с кем из выдающихся современников общался писатель, где бывал и какие внешние впечатления впитывал, но редко интересуемся кругом чтения знаменитых писателей, мало сопоставляем тексты. В результате создается неправильное впечатление, будто «два этих писателя» (Тургенев и Чехов) «имеют между собой мало общего», как думает один из героев Генриха Бёля, филолог-славист Шолсдорф⁶ (и не только он один).

Поэт Ф. И. Тютчев, казалось бы столь далекий от художественной манеры и интересов Тургенева, пишет жене, Э. Ф. Тютчевой, 13 сентября 1852 г. (подлинник по-французски): «Я только что прочитал два тома *Тургенева* „Записки охотника“, где встречаются чудесные страницы, отмеченные такой мощью таланта, которая благотворно действует на меня; понимание природы часто представляется вам как откровение»⁷.

Получив ответ из Овстуга, где его жена жила в непосредственной близости от тургеневского Спасского и ждала к себе писателя с визитом, Ф. И. Тютчев вновь пишет 10 декабря 1852 г.: «Кстати о Тургеневе, я так и думал, что ты сумеешь оценить его книгу. Полнота жизни и мощь таланта в ней поразительны. Редко можно встретить столь полное и столь великолепное равновесие двух трудно сочетаемых начал: чувства человечности и чувства художественного; с другой стороны, не менее поразительно сочетание реальности в изображении человеческой жизни со всем, что в ней есть сокровенного, и сокровенного в природе со всей ее поэзией»⁸. Характерно, что Тютчев отмечает в «Записках охотника» ощущение природы, человечности и художественности, — качества, столь характерные и для Чехова.

В точности неизвестно, когда впервые Чехов ознако-

⁵ Лесков Н. С. Автобиографическая заметка // Собр. соч. М., 1958. Т. 14. С. 12.

⁶ Бёль Г. Грушиной портрет с дамой // Новый мир. 1973. № 3. С. 168.

⁷ Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 189.

⁸ Там же. С. 192.

мился с тургеневским циклом. По воспоминаниям брата Михаила, в Бабкине, около Воскресенска, где Чеховы жили летом в 1885 и 1886 гг., «развилась» в Антоне Чехове любовь к музыке, «много говорилось о литературе, искусстве, смаковали Тургенева, Писемского. Много читали...»⁹. К марту 1886 г. относится письмо, в котором Чехов советует брату Николаю читать Тургенева.

Но значительно ранее, в рассказе Чехова «В ландо» (1883), содержится защита Тургенева и «Записок охотника» от невежественной и пошлой «критики» барона Дронкеля.

На «Записки охотника» указал Чехову и Григорович (в письме от 2 апреля 1886 г.), призывая молодого писателя создавать тщательнее отделанные рассказы: «Тургенев одними записками охотника сделал бы себе громкое имя!»¹⁰

Но даже и не имея этих свидетельств, можно с уверенностью сказать, что Чехов вновь прочитал «Записки охотника» в начале 1886 г. и был впечатлен ими. Многие его произведения 1886, 1887 и отчасти последующих годов несут на себе печать «Записок охотника».

У Чехова сплошь и рядом — тургеневская интонация и фраза, тургеневские «отношения» с читателем. Это можно наблюдать на примере произведений в форме исповеди эксцентричного человека. Все они заставляют вспомнить тургеневского «Гамлета Щигровского уезда». Общая тональность «Скудной истории» (1889) весьма созвучна рассказу Василия Васильевича о своей жизни из «Гамлета Щигровского уезда». То же — в рассказе «Пассажир I класса» (1886). По общей тональности и ряду совпадений, почти текстуальных, этот рассказ можно было бы считать стилизацией, фантазией на темы тургеневского рассказа, но — со своим идейно-художественным заданием.

Внешне по той же схеме, что и «Гамлет Щигровского уезда», построен рассказ Чехова «Перекасти-поле» (1887), а также написанный в том же году рассказ «На пути».

«Агафья» (1886) — рассказ целиком «тургеневский» по характеру, он вобрал в себя ситуации, настроения и элементы стиля «Ермолая и мальничихи» и других произведений «Записок охотника». Герой этого рассказа, Савка, в значительной степени напоминает одаренных

⁹ Чехов М. П. Вокруг Чехова. М., 1964. С. 152.

¹⁰ Слово. Сб. 2. М., 1914. С. 202.

персонажей тургеневских «Певцов». Эти «Певцы» упоминались Чеховым в вариантах написанного почти одновременно с «Агафьей» рассказа «Весной» (1886), где речь идет о мещанке: «Раз он, не называя Тургенева, прочитал ей „Певцов“ из „Записок охотника“».

Она покрывала носом и сказала:

— Какая чепуха! И неужели за это платят деньги?»¹¹

В «Нахлебниках», а также отчасти в «Тине» (1886) ощущаются настроения и стилистические фигуры «Конца Чертопханова». Идеи, образы, стиль тургеневского «Свидания» своеобразно преломились в рассказах «Талант» (особенно в его первопечатной редакции) и «Тяжелые люди» (оба 1886 г.).

В «Пустом случае» (1886) — целый букет из тургеневских ассоциаций: здесь и рассказы о Чертопханове (причем в барском конторщике Гронтовском сочетаются два таких разных тургеневских типа, как Чертопханов и Недопюскин), и «Гамлет Щигровского уезда», и мотивы «Касьяна с Красивой Мечи». Рассказ имеет своим сюжетом эпизод из жизни охотника и ведется от первого лица, и, как кажется, мог бы вполне органично, без слишком заметных «швов», включиться в цикл «Записок охотника».

Мотивы «Записок охотника» звучат в чеховской «Степи» (1887). И это не случайно, если принять во внимание лирическую настроенность и сходную общественно-политическую направленность обоих произведений: поэтизацию простых людей из народа, сочувствие им и неприязнь к социальным силам, прижимающим их. Кроме ряда соответствий в пейзажах, тут фигурируют рассказы о «страшном» у ночного костра. Чехов об этом рассказал так, что иногда кажется, будто читаешь «Бежин луг», — настолько разительно сходство. Здесь, как в пародии, сосредоточились темы, образы и средства выражения, характерные для тургеневского рассказа: бродячие покойники, которых «не принимает земля», приближение таинственных незнакомцев, наостренные уши впечатлительных слушателей. Ремарки типа: «Все молчали и думали», «Прошла минута в молчании» — и вслед за тем — новый эпизод с очередной дозой «страшного», вводимый со слова: «Вдруг...»

Рассказы Чехова «Детвора» (1886) и «Счастье» (1887) от начала до конца пронизаны образами, духом,

¹¹ Петербургская газ. 1886. № 81. 24 марта.

ремиписценциями тургеневского педевра. Герои «Детворы» (настоящий сколок с «Бежина луга»!) не выезжают в «ночное», а ведут свои разговоры во время игры в лото, а в «Счастье» вместо детей о «страшном» говорят взрослые, но столь же непосредственные, как дети, пастухи — дети природы.

В рассказах «Счастье», «Свирель», «Степь», «Княгиня», «Дама с собачкой» Чехов пользуется приемом аккомпанирующего кульминационного пейзажа, подобно тому как Тургенев прибегал к этому в «Бежине луге», «Певцах», «Свидании».

В первоначальном тексте рассказа «Княгиня» (1889) сходство с Тургеневым было еще более явным: после заключающего разговор двух героев предразвязочного пейзажа настроение усугублялось не относящимся к развитию действия, доносящимся откуда-то возгласом: «— Гара-а-асим! — протяжно крикнул кто-то далеко внизу, где пасли почное.— Гара-а-асим! Кувшин захвати!» — совершенно так же, как в конце рассказа «Певцы» у Тургенева голос какого-то мальчика отчаянно выкрикивал имя Антропки. Тургеневское использование этого приема настолько уникально и настолько у всех на памяти¹², что Чехов, вероятно, и устранил это место из своего произведения ввиду его очевидного сходства с соответствующим тургеневским.

Одним из самых ярких впечатлений, вынесенных Чеховым из «Записок охотника», можно считать образ Касьяна, небезразличный также и для Тургенева.

«Касьян с Красивой Мечи». В самом этом заглавии содержится указание на то, что Касьян, несмотря на свою внешнюю невзрачность, странность и имя неудачника, празднующего свои именины лишь раз в четыре года (касьянов день — 29 февраля), — красивый человек. Тургенев нашел это заглавие не сразу: первоначальное заглавие «Касьян Блоха», передающее непосредственность

¹² Заключительный эпизод «Певцов» с Антропкой и перекличкой детских голосов Достоевский назвал «поистине гениальным», «бессильным надрывом», безнадежно звучащим среди опустившейся ночи. Он пространно его процитировал в «Дневнике писателя». См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. 1980. Т. 21. С. 65—66. Ср. впечатление А. А. Фадеева: «Конец „Певцов“ — этот вечер и голос: „Антропка, тебя тятка высечь хочет“, — это, знаете ли, надо уметь увидеть и услышать, и — если Вы не забыли „Певцов“, поверьте — это глубоко социально» (Фадеев А. А. За тридцать лет. М., 1957. С. 919).

главного героя, не было приято автором в печатном тексте.

Тип Касьяна отразился во многих произведениях Чехова: «Свирель», «Пустой случай», «Встреча»... В очерке «День за городом» (1886) Чехов писал о таких героях: «Учились эти люди не по книгам, а в поле, в лесу, на берегу реки. Учили их сами птицы, когда пели им песни, солнце, когда, заходя, оставляло после себя багровую зарю, сами деревья и травы»¹³.

Другая примечательная фигура тургеневского рассказа — кучер Ерофей — своеобразная художественная антитеза к образу Касьяна, который характеризуется не только словами рассказчика и собственными высказываниями, но и тем еще, как понимает его Ерофей. (Вернее, как он его вовсе не понимает.)

И здесь следует отметить общую для Тургенева и Чехова приверженность к нравственным конфликтам (и к соответственно построенному сюжету), доходящим до полного расхождения, противопоставление двух натур, неспособных понимать друг друга. Таковы у Тургенева Ерофей и Касьян, рассказчик и Пеночкин, герои «Свидания», у Чехова — персонажи рассказов «Печенег», «В родном углу», «Дом с мезонином».

Тургенев на охоте не обходился без Ерофея или Ермолая. Чехову в жизни также встречались люди этого типа. Как и Тургенев, он вступал с ними в своеобразную дружбу.

В усадьбе Н. А. Лейкина Иваповском, на Неве, был работник Тимофей. Чехов, который в отличие от Лейкина охотником не был, но любил рыбную ловлю, побывав там, сдружился с Тимофеем и постоянно в письмах спрашивался о нем и просил Лейкина давать Тимофею возможность удить. Тимофей тоже помнил о Чехове. В письме Н. А. Лейкина от 21 мая 1886 г. читаем: «Сейчас даже кучер Тимофей об Вас у меня спрашивал: „А что это тот самый барин Антон Павлыч, где он теперь?“ Спрашивал он меня в то время, когда мы с ним вынимали вершу из Тосны. Он теперь изловчился ловить и ловит по 20—30 штук в день»¹⁴.

«Передайте Тимофею,— отвечал Чехов 27 мая,— что

¹³ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. М.: Наука, 1977. Т. 5. С. 148.

¹⁴ Письма Н. А. Лейкина к Чехову — в Отд. рук. Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина (ф. 331, к. 50, ед. хр. 1).

я ему завидую. В этом году у меня рыба ловится неважно. Разная хреновинка ловится, а что покрупней, то упорно избегает знакомства со мной. Ловятся щуки, но от щук такая же корысть, как от ледащих собак. Одна только сырость»¹⁵.

Рачительный Лейкин отвечал Чехову: «Тимофею отпослительно рыбы пока ничего передавать не буду. Он уже и так с ума спятил от рыболовства, а между тем его руки пужны по хозяйству — возить щепенку для утрамбовки нижнего сада, землю для куртин».

«Разрешили Вы Тимофею ловить рыбу, — спрашивал Чехов 24 июня 1886 г., — или он все еще щепень таскаст? Уж Вы дайте ему побаловаться. Он хоть и глуп у Вас, но симпатичен и немножко поэт»¹⁶.

Лейкин отвечал 5 июля: «Вы спрашиваете — разрешил ли я Тимофею ловить рыбу. Тимофею всегда разрешается ловить рыбу после 8 ч. вечера, если ни мне, ни жене никуда не пужно ехать с ним. Днем же Тимофей должен работать по огороду, по саду, прибирать лошадей и корову. Теперь у нас сенокос, и он сушит сено, возит его с луга, укладывает в сеновалы <...> Вы пишете, что Тимофей немного поэт. Пожалуй, что и так, но ведь он напят для работы, а не для рыбной ловли удочкой. Да и не ловится у нас теперь рыба».

Тут сразу припоминается спутник Тургенева Ерофей, поэтическая душа Калиныча, Ермолай и другие лица «Записок охотника», а в лице Лейкина ощущается новый эксплуататор, подобный зловецким помещикам тургеневских рассказов.

Заслуживает быть отмеченным, наконец, также и то, что к некоторым рассказам этой поры Чехов делал подстрочно этнографические и т. п. примечания — совершенно в духе «Записок охотника». Например, к рассказу «Казак» (1887): «На юге кулич называют „паской“ или „паской“».

Отголоски этого *тургеневского*, из «Записок охотника», ощущаются у Чехова еще очень долго, и в 90-е годы (ср., например, начало рассказа «В родном углу» (1897) и очерк Тургенева «Лес и степь»; рассказ «Ариадна» (1895), в котором повествование строится и ведется по типу «Гамлета Щигровского уезда»).

Творческую близость Чехова Тургеневу много раз подмечали критики, исследователи, читатели: Л. Е. Обо-

¹⁵ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. 1974. Т. 1. С. 245.

¹⁶ Там же. С. 250.

лесский¹⁷, В. Л. Кипп (Дедлов)¹⁸, В. А. Гольцев¹⁹, Е. Вогюэ²⁰, Ф. Е. Пактовский²¹, Г. А. Бялый²², М. Л. Семанова²³. В передаче Н. В. Дризена известны слова А. Н. Плещеева о том впечатлении, которое произвел на него сборник Чехова «В сумерках». «Когда я читал эту книжку,— сказал Плещеев,— передо мной незримо витала тень И. С. Тургенева. Та же упротворяющая поэзия слова, то же чудесное описание природы...»²⁴ Плещеев и сам писал Чехову о своем впечатлении от «Степи» 21 января 1888 г.: «А описания природы — такие, какие у вас да у Тургенева встречаются, разве могут быть скучными...»²⁵.

Объясняется сходство непосредственным влиянием или оно обусловлено типологически?

Параллелей так много и так «кучно» располагаются они по времени около 1886—1889 гг., что говорить о случайности совпадений вряд ли приходится. По-видимому, у Чехова был целый период (продолжительностью в два или три года) прямого воздействия и творческого усвоения «Записок охотника». В этот период следы влияния обнаруживаются в виде не вполне «переваренных» вкраплений, что нередко бывает на начальных этапах литературной учебы писателей у признанных мастеров. Впоследствии этого уж не наблюдается в прежних масштабах и с тою же очевидностью, что свидетельствует об органическом усвоении зрелым Чеховым творческого опыта Тургенева. Следует подчеркнуть, что речь идет только о «Записках охотника»; более поздние произведения Тургенева в жанре романа и повести (так называемая его «новая манера»), по-видимому, не оказали на автора «Степи» такого воздействия.

¹⁷ См.: Наблюдатель. 1887. № 12. 25 септ. С. 69.

¹⁸ Книжки недели. 1891. № 5. С. 206.

¹⁹ Русская мысль. 1894. № 5. С. 51 (2-й пагинации). Ср.: Гольцев В. А. Литературные очерки. М., 1895. С. 43.

²⁰ Вогюэ Е. Антон Чехов. М., 1903. С. 10—11.

²¹ Пактовский Ф. Е. Современное общество в произведениях А. П. Чехова // Чтения в Обществе любителей русской словесности в память А. С. Пушкина... Казань, 1901. С. 27—28.

²² См. его работы: Чехов и «Записки охотника» // Учен. зап. Лeningr. гос. пед. ин-та им. Герцена. 1948. Т. 67; «Записки охотника» и русская литература // «Записки охотника» И. С. Тургенева. Орел, 1955.

²³ Семанова М. Л. Тургенев и Чехов // Учен. зап. Лeningr. гос. пед. ин-та им. Герцена. 1957. Т. 134. С. 177—223.

²⁴ Лют. наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 68. С. 294.

²⁵ Слово. Сб. 2. М., 1914. С. 236.

Искусство развивается преимущенно, прямо или опосредствованно учитывая предшествующий творческий опыт. Очень верно говорится у В. Б. Шкловского относительно «Казиков» Л. Толстого: «Ерошка описан человеком, который его видел, но читал про Ермолая-охотника...»²⁶ Художественные открытия, как и открытия в науке, несомненно изглаживаются из памяти и так или иначе усваиваются последующим опытом. «Я глубоко убежден,— пишет Чехов Д. В. Григоровичу 12 января 1888 г.,— что пока на Руси существуют леса, овраги, летние ночи, пока еще кричат кулики и плачут чибисы, не забудут ни Вас, ни Тургенева, ни Толстого, как не забудут Гоголя»²⁷.

Чехов, несомненно, должен был иметь предрасположенность к такому влиянию, которую обеспечивали: соответствие тематические, сходство выводимых характеров и ситуаций и общность взгляда, писательской оценки изображаемого.

Чехова, вероятно, привлекала ненавязчивая «объективная» манера тургеневского письма. Будучи по существу произведением антикрепостническим, «Записки охотника» лишены обнаженной тенденции; язвы крепостничества они выявляют как бы неумышленно, правдиво рисуя только обыденную действительность. В этом показе жизни, без всяких авторских возгласов и сентенций, без нагромождения «ужасов» и т. п., и заключается секрет действенности и силы «Записок охотника». Антикрепостнический пафос «обнаженного» демократа-шестидесятника вылился бы, вероятно, в совершенно ином «ключе». «Кто не читал „Записок охотника“, кто не был очарован этим тонким описанием красоты природы и тем гуманным чувством, которым проникнуты его рассказы? — спрашивал К. М. Стацюкович.— Разумеется, между мужиками Тургенева и, например, „Подлиповцами“ Решетникова целая пропасть, но не надо забывать времени, когда писал Тургенев, и задачу, которую он имел. Тургеневские мужики несколько идеализированы; в отношении автора к ним чувствуется все-таки барин, хоть и очень гуманный барин, а не друг, как, например, Решетников; но, повторяю, художественная цель Тургенева была — возбудить сочувствие к угнетенным, показать безнравственность рабства, что и выполнил он

²⁶ Шкловский В. Лев Толстой. М., 1963. С. 51.

²⁷ Чехов А. И. Полн. собр. соч. и писем. Письма. 1975. Т. 2. С. 175.

блистательно. У продолжателя начатого им дела, естественно, явились другие задачи»²⁸.

Произведение Тургенева не было прямым публицистическим выступлением против крепостного права. Но это характеризует только форму протеста, а не его силу: «мягкость» тургеньевского критицизма, эпическая невозмутимость повествования усугубляли антикрепостнический заряд «Записок охотника». Это свойство тургеньевской книги отмечал еще Герцен, по отзыву которого обвинительная речь Тургенева против крепостничества была «поэтической», без сгущения красок и «энергических выражений»²⁹. Не только цензурные условия, но и особенности творческого склада и поэтической манеры Тургенева не позволяли ему писать с обнаженной тенденциозностью. Но было бы неправильно считать это слабой стороной произведения.

В. Г. Короленко, имея в виду Стегунова из рассказа «Два помещика», отмечал, что «человек с меньшим чувством правды, чем Тургенев, непременно изобразил бы его чудовищем. И это была бы ложь... Чудовищность <...> в том, что такие дела творятся зауряд, заурядными людьми, над другими, тоже заурядными людьми»³⁰. Короленко писал, как тургеньевские «простые» слова дают «настоящую, неприкрашенную „правду“ и все-таки сразу поднимают над серенькой жизнью, открывая ее шири и дали. И в этих ширях и далях вдруг встают и толпятся, и движутся знакомые фигуры, обыденные эпизоды, будничные сцены, озаренные особенным светом»³¹. Правдивость и простота рассказа, по мысли Короленко, не мешают Тургеневу, исходя из высшего представления о человеке и правде, не сгущая излишне красок, вызывать в душе читателя «суд над всем порядком, суд безапелляционный и бесповоротный»³².

Все это также можно сказать и о Чехове, который в своем творчестве «неопределенен» и, по видимости, объективен, как сама жизнь; но за этой видимой объективностью скрываются настоящие драмы жизни, благодаря чему его творчество, казалось бы лишенное сколько-

²⁸ Станюкович К. М. Полн. собр. соч. СПб., 1906. Т. VII. С. 475.

²⁹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 13. С. 177 (подлинник по-французски). Эту же мысль высказал потом М. И. Калинин. См.: Калинин М. И. О литературе. Л., 1949. С. 78.

³⁰ «Записки охотника» И. С. Тургенева. С. 10—11.

³¹ Короленко В. Г. Собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 266.

³² «Записки охотника» И. С. Тургенева. С. 11.

нибудь заметных «гражданских» мотивов и призывов («без воплей и грозы», как выразился о нем поэт К. Фофанов³³), подводит нас к пониманию корней и основ русской революции, ее исторической неизбежности.

Разумеется, сходства и общность двух сколько-нибудь значительных, а тем более великих писателей могут затрагивать отдельные стороны их творческой манеры. И это закономерно, так как перед ними возникают разные ситуации, иные характеры и иные идейно-художественные задачи. Различно и их мироощущение, что не может не сказываться на сюжетных построениях, на отборе деталей и стилистическом строе произведений. Давно подмечено, что чеховские рассказы не только сходны с тургеневскими, но и в некоторых отношениях противоположны и даже полемичны с ними. То же можно сказать об отношении чеховского творчества к творчеству Л. Н. Толстого³⁴. Чехов прямо осознавал это и писал о Тургеневе: «Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое»³⁵. А. С. Долинин усмотрел несомненные идейно-тематические соответствия при полном несхождении и даже противоположности стиливых примет между рассказом Тургенева «Свидание» и Чехова «Егерь»³⁶. «И меня допекали „тургеневскими нотами“», — жаловался Чехов Бунину, находя это допекаание «глупым»³⁷. Однако Бунин на закате жизни выписал из книги П. Бицилли о Чехове: «..., Факт тот, что мало кому из русских классиков Чехов был обязан столь многим, как Тургеневу, что в известном отношении Чехов всю жизнь находился в зависимости от Тургенева“?! (И. Б.) (Подчеркнуто мною. Ив. Б.)»³⁸.

³³ В ярком стихотворении, напечатанном в периодических изданиях, но странным образом забытом составителями всех собраний сочинений К. М. Фофанова. См.: Новое время. 1904. № 10193. 18 июля.

³⁴ См.: Мелкова А. С. Литературная полемика середины 1880-х годов и «толстовские» рассказы Чехова // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 301—321.

³⁵ А. С. Суворину, 24 февраля 1893 г. // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 5. С. 175.

³⁶ Долинин А. С. Тургенев и Чехов: Параллельный анализ «Свидания» Тургенева и «Егеря» Чехова // Творческий путь Тургенева: Сборник статей. Пг., 1923. С. 277—318.

³⁷ Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 490.

³⁸ Цит. по: Бунин И. А. О Чехове: Незаконченная рукопись. Нью-Йорк, 1955. С. 366.

Бунин сопровождал выписку вопросительным и восклицательным знаками, как бы усомнившись и удивившись и, может быть, припомнив сказанное ему самим Чеховым, но, видимо, в какой-то мере и согласившись с прочитанным. То и другое имеет смысл: как и положено классику, Чехов развивался с учетом литературной традиции и достижений предшественников; но великий писатель тем и отличается от подражателя и эпигона, что, опираясь на опыт предшественников, на той высоте, которой достигла к его времени художественная традиция, он совершает свои собственные художественные открытия.

Из изложенных наблюдений следуют выводы, касающиеся природы реминисценций и художественной традиции, особенностей становления и творческого развития Чехова. Художественный опыт и художественные открытия прошлого питают художественную литературу, продвигают ее вперед. Но не переплавленная творческим сознанием реминисценция, представляющая собой непроизвольное заимствование или влияние по сохранившемуся впечатлению, составляет «преемство низшего рода»³⁹. Литература развивается преемственно, но не прямым отражением и заимствованием, а возбуждением собственного творчества в области содержания и форм, органически перерабатывающего и усваивающего опыт предшественников, когда влияние, даже если оно имело место, становится неразличимым. Показательно, что творчеству Чехова в последующие периоды подобные вкрапления уже не были свойственны.

О Тургеневе же уместно сказать, что в «Записках охотника» он создал столь органичную, художественно оправданную и убедительную литературную форму, что и полвека спустя, в пределах реализма XIX в. (т. е., при определенной общности взгляда на вещи, сходстве мировоззрения и метода), к ней трудно не обратиться тогда, когда возникает потребность отразить сколько-нибудь сходные жизненные обстоятельства.

Эта литература — мирового звучания. Для подтверждения мы найдем множество высказываний Г. Флобера, Гончуров и других современных Тургеневу зарубежных писателей; о высоком «нравственном смысле» и общезначимости тургеневского цикла писал Генри Джеймс⁴⁰.

³⁹ Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л.: Наука, 1975. С. 136.

⁴⁰ Джеймс Г. Женский портрет. М.: Наука, 1981. С. 498. (Лит. памятники).

Даже такой несхожий по творческой манере писатель, как Джеймс Джойс, отмечал в своих литературных беседах: «Великие писатели прежде всего национальны. Именно сила их национальных пристрастий обусловила мировое значение их творчества. Так было, например, с Тургеневым. Вспомните его „Записки охотника“, сугубо национальный колорит этой книги. Так вот, именно из этого национального ядра прослеживается путь Тургенева к мировой славе» ⁴¹.

⁴¹ Вopr. лит. 1984. № 4. С. 205.

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ ЭРАЗМА РОТТЕРДАМСКОГО И СТАНОВЛЕНИЕ НОВОЕВРОПЕЙСКОГО САМОСОЗНАНИЯ

Ю. А. Шичалин

Когда родился великий Эразм, точно неизвестно¹. Вероятнее всего, в 1466 г., может быть, в 1469 г. Но мы точно знаем не только год и день, но даже час его смерти: Эразм умер в ночь с 11 на 12 июля 1536 г.

Его жизнь — начиная с рождения (Эразм был незаконнорожденным сыном священника и служанки), включая годы ученичества и написания первых работ (в Девентере, в школе св. Лебуина; в монастыре Стейп; в Париже, где Эразм в 1498 г. получил степень бакалавра теологии) вплоть до выхода в свет в 1500 г. «Адагий», сделавших Эразма знаменитым, — носила все приметы непредставительности и неопределенности и была отмечена доводившей до отчаяния монашеской несвободой, несамостоятельностью и нищетой. Умер Эразм признанным главой гуманизма, мыслителем, к слову которого прислушивались европейские государи и папа. Надпись на его гробнице в кафедральном соборе Базеля свидетельствует, что «его несравненная ученость во всевозможных науках сочеталась с такою же мудростью». Помимо библиотеки, золотых вещей и другого имущества, Эразм оставил по завещанию почти 5000 флоринов на пособие студентам Базельского университета, где до сих пор существует Эразмовская стипендия.

Все, чем располагал Эразм к концу жизни, было благоприобретенным. Благоприобретенной, причем великими и сознательно направляемыми трудами, была и его великодушная латынь. Никак нельзя сказать, что в пору формирования Эразма не было традиции, к которой он мог бы примкнуть и в русле которой совершенствоваться. Но Эразм так упорно стремился к свободному владению латинским языком, что и образцы классической латыни, и стихия как схоластической, так и гуманистической ла-

¹ О биографии Эразма см.: *Allen P. St. Erasmus*. Oxford, 1934; *Huizinga J. Erasmus and the age of Reformation*. N. Y., 1957; *Нума А. The life of Desiderius Erasmus*. Assen, 1972.

тыни были для него скорее тем, с чем он состязался и от чего отталкивался, формируя свой — неподражательно живой — латинский стиль. Латынь не могла быть и не была его родным языком, но именно она была тем единственным языком, которым Эразм владел в совершенстве: немецкого он не знал, по-французски и по-английски изъяснялся с трудом. Языком, объединявшим Европу, была латынь. Эразм слыл лучшим латинистом своего времени, но, расставаясь с жизнью, последние слова он произносит на родном языке своих родителей, по-голландски: «Lieve God!» («Боже мой!»)

В течение всей жизни Эразм стремился к независимости и покою, и отнюдь не природной склонностью к путешествиям объясняется то, что вплоть до приобретения благоустроенного жилища в Базеле — а Эразму тогда было за пятьдесят — им, болезненным и слабым, владеет постоянное и почти навязчивое желание уехать, перебраться в другое место, город, страну. Конечно, часть своих путешествий Эразм совершил по воле своих покровителей. Среди причин, срывавших Эразма с места, был также его страх перед эпидемиями вспыхивающей там и сям чумы, страх почти болезненный, но более чем понятный: у него на глазах от чумы умерла мать. Но помимо внешних причин была постоянная внутренняя потребность уехать. Из монастыря Стейн Эразм стремится в Париж. Обучаясь в Париже, он страстно хочет поехать в Италию, но, когда поездка расстроилась, Эразм с радостью едет в Англию, в Оксфорд. Потом он снова в Париже, потом в Орлеане, Лувене, Амстердаме и опять в Англии, на сей раз в Лондоне и Кембридже. Поездка в Италию удастся только в 1506 г. В Турине Эразм получает степень доктора теологии. Оказавшись ненадолго во Флоренции, он при первой же возможности бежит в Болонью; появляется в Риме, но стремится в Венецию, где знаменитый Альд Мануций (тогда уже знаменитый, хотя его типография была основана всего двенадцать лет назад) переиздает его «Адагии». Здесь Эразм остается надолго — до декабря 1508 г. и помимо «Адагий» выпускает Пиндара, Платона, Плутарха, Павсания, Плавта, Теренция, Сенеку и других греческих и латинских авторов. Альд Мануций приглашает его остаться для продолжения издательской деятельности, но Эразм едет в Англию. Затем — Базель, Антверпен, Брюссель, Гент... В 1517 г. Эразм обосновался в Лувене, но в 1521 г., в день своего рождения, он уезжает оттуда, гонимый католическими

богословами, в Базель. Из Базеля после семи лет относительно спокойной жизни ему приходится — на сей раз из-за бесчинств реформаторов — перебраться во Фрейбург, из Фрейбурга — вновь в Базель. Но до последних дней своей жизни он все надеется уехать из Базеля в Брабант, впервые испытывая тоску по родине. «Конечно, я здесь среди искреннейших друзей, каких у меня не было во Фрейбурге, но из-за наших догматических разногласий я предпочел бы умереть где-нибудь в другом месте... Ах, если бы Брабант был ближе!..» — так писал Эразм за две недели до смерти.

Нет ничего, к чему следует стремиться более горячо, нежели к дружбе, — Эразм часто говорил об этом, и в юности ему, кажется, даже довелось, впрочем безответно, испытать всю сладость желаемого чувства. Преклонение перед дружбой у гуманистов, с каким бы риторическим блеском и литературной искусностью оно ни высказывалось, трудно заподозрить в неискренности хотя бы потому, что дружеские отношения, дружеские кружки, дружеские пиры и беседы — словом, все это дружество было в течение первых полутора веков гуманизма одним из основных и надежнейших гуманистических институтов. Лепясь вокруг богатых покровителей, духовных и светских, и находясь от них в зависимости, гуманисты тем более ценили и прославляли родство и единение дружественных душ. Если бы нельзя было вместе с немногими близкими и понимающими друзьями восхищаться образцами возлюбленной античности, кто стал бы с таким рвением отыскивать рукописи в библиотеках и подвалах монастырей, раскапывать пустыри, расчищать завалы и сносить безобразные застройки, скрывающие античные здания и скульптуры, гробницы, мозаики, монеты; кто стал бы — чтобы отбросить соображения сугубо материальной выгоды — приобретать пайденнос, если бы не было людей, умеющих оценить приобретение и восхвалить вкус приобретателя? Невозможно представить одинокого гуманиста, за исключением разве что самого первого — Петрарки и самого великого — Эразма. Собранные и изданные в наше время двенадцать томов переписки Эразма многословно протестуют против мысли о том, что он был одинок. Но в последний год своей жизни, проведенный в доме друзей, Эразм пережил свое одиночество с такой остротой и с таким смирением, какие были бы невозможны у человека, столкнувшегося с одиночеством впервые.

Подлинной дружбы Эразм, лелеявший в себе готовность к этому чувству, вкусил поздно: ему было за тридцать, когда в Оксфорде он познакомился с Джоном Колетом, своим ровесником, рядом с которым, однако, Эразм чувствовал себя младшим и меньшим. Эразм рано ощутил свою призванность к высокому, но до тех пор он еще не ощутил своего призвания; и только теперь и здесь, в Англии, когда судьба столкнула его с людьми его уровня и размаха, он впервые загорелся мыслью, подчинившей себе все его существо и окончательно сформировавшей его. Одно признание из письма того времени весьма характерно для этого беспокойного охотника к перемене мест: «С двумя такими друзьями, как Колет и Черпок, я не отказался бы жить даже в Скифии». Тогда же Эразм впервые встретился с Томасом Мором. Прочная дружба с ним завязалась несколько лет спустя и осветила своим непривычным и возжеланным светом всю жизнь Эразма. А смерть Мора возвестила о том, что пришла пора и Эразму завершать свои земные дела. 18 июня 1535 г. Эразм писал одному из своих корреспондентов: «Меня посетил Рафаэль Марруф, который здесь по пути на родину, в Геную, из Англии, где он прожил много лет. Он мне много порассказал об Англии, да хорошего — ничего. Епископ Рочестерский в тюрьме потерял зрение. А за Мора следует бояться, как бы ему не вынесли смертный приговор. Что король определенно разгневан на него, свидетельствует хотя бы конфискация всего его имущества. Боюсь предположить, чем может обернуться королевская свирепость»².

Из письма Конрада Гокления Эразм узнал, что его опасения оправдались: «Девятого дня Июньских Неп в Британии был обезглавлен Томас Мор, проявивший на суде и во время казни не меньшую выдержку, нежели некогда Сократ, осужденный по несправедливейшему решению афинского сената. За несколько дней до него был убит епископ Рочестерский, против которого гнев короля пылал столь яростно только из-за того, что папой тот был введен в коллегия кардиналов. Но я слышал о том, чем побеждается все это зверство. Голова епископа, надетая на кол, в течение многих дней была выставлена на всеобщее обозрение, и она, по рассказам, не только не начала разлагаться, но стала благообразнее. Слух этот крепнет

² Письма Эразма и к Эразму здесь и далее переведены по изданию: *Opus epistolarum*, rec. P. St. Allen, Oxonii, 1906—1958. Т. 1—12.

и распространяется все далее. А чтобы голова Мора не вызвала религиозной смуты в народе, было совершено, как я слышал, преступление невероятнейшее. Повторилась фиестова история: его голова тоже была насажена на древко, но предварительно ее долго варили, чтобы тем быстрее она стала оплывать...»

Что должен был испытать кроткий и истерзанный жизнью Эразм, получив это известие? Только одно: конец терзаниям близок.

Пересылая фрагмент этого письма Петеру Томицкому, 31 августа он пишет: «О бессмертии имени своего я не тужу, хотя порядочный человек и не должен пренебрегать славой. Но все судят по-разному; и потом, есть ли что-нибудь более сумасшедшее, чем наш век? В едином хоре — и какое несогласие! Сколько бессмысленных порывов!.. Знал бы я прежде, что значит иметь славное имя, — я бы все силы приложил, чтобы никто, кроме домочадцев, не знал Эразма; а теперь вотще меня привлекает эпикурово слово „проживи незаметно“. Но поскольку мудрость моя — эпиметеева мудрость, я, запоздалый мудрец, всем сердцем стремлюсь к тому одному, что мне осталось: по милости Христовой уйти отсюда... Что случилось с епископом Рочестерским и Томасом Мором — а в Англии не было святее и лучше этих двух людей, — ты узнаешь из отрывка письма, который тебе посылаю. Мне кажется, вместе с Мором угас и я, — настолько „одна душа“ была в нас, по слову Пифагора...»³

Однако в чем состояло то призвание, которое осознал Эразм во время первого своего пребывания в Англии после встречи с Джоном Колетом? Первое, что ощутил Эразм, впервые побывав в Англии, — необходимость изучить греческий. Отменный латинский стиль к тридцати годам — великое достоинство, но под влиянием Колета, который привез с собой из Италии сочинения Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, с новым воодушевлением читал Новый завет (так, словно его только что из многовековой безвестности извлекли на свет) и толковал Послание к римлянам, Эразм ощущает острую нехватку греческого и древнееврейского. Последнего Эразм не освоил, но с греческого он уже через три года переводит на латынь Либания и Еврипида. А уже в 1506 г. Эразм подготовил латинский перевод

³ Об Эразме и английских гуманистах см. подробнее в кн.: *Seebohm E. The Oxford reformers Colet, Erasmus and More. L.; N. Y., 1938; Reynolds E. E. Thomas More and Erasmus. N. Y., 1965.*

Нового завета. Эразм был достаточно умен, чтобы избежать чрезмерного увлечения вывезенной Колетом философией флорентийского неоплатонизма. Всплеск живого интереса к учению позднеантичных толкователей Платона, прекрасный, но бесперспективный в рамках католического вероучения, был возможен в созданной Козимо Медичи домашней Академии — небольшом кружке воодушевленных почитателей античной премудрости, но он не мог захватить Эразма, жившего мерками другого времени. Он сам, одинокий и бегущий из одного европейского города в другой, открывал это другое время и, в течение всей жизни оставаясь католиком, прокладывал дорогу реформе католицизма.

Обретенный Эразмом в Англии пафос первооткрывателя Нового завета был подкреплен заразившим его критическим духом Валлы, но исходным смыслом Эразмова подхода к традиции стала не ее критика и не стремление ее ниспровергнуть, а именно чувство открытия подлинной источной реальности, все ушедшей и вот совсем ушедшей из христианской традиции латинского Запада, однако существующей и доступной узрению. Это было то же чувство, какое испытывали первые гуманисты, обнаружившие, что живая, исправно объединявшая Западную Европу латынь — увы! — совсем растеряла совершенство и блеск классической латыни, утратила ее богатства и исказила ее дух.

В 1516 г. Эразм подготовил греческий текст Нового завета со своим переводом и примечаниями, выдержавший пять изданий (последнее в 1535 г.), в каждом из которых примечания становились все более пространными. Помимо этого, Эразм готовил и издавал парафразы отдельных новозаветных книг, заново знакомя Европу с самым знакомым из всех знакомых ей текстов. В каком-то смысле это было дерзостью.

Реакция, вызванная Эразмовыми изданиями, переводами и толкованиями Нового завета, была двойственной, но не неожиданной. Эразма — издателя Нового завета теперь превозносили и проклинали, по существу, так же (но только более решительно и ревностно), как совсем недавно проклинали и превозносили Эразма — составителя «Адагий», с появлением которых всякий мог украсить свою латынь античными сентенциями, пословицами, поговорками. Всякий, а не только член дружеского кружка любителей древнего красноречия; всякий, а не только ученики прославленного преподавателя гуманистических

дисциплин; всякий, потому что «Адагии» переиздавались и в год смерти Эразма вышли одиннадцатым изданием.

Эразм был первым из гуманистов, который так сознательно и широко использовал сравнительно недавнее изобретение: печатный станок. Он впервые писал для «широкого читателя» и впервые предлагал непосредственно «широкому читателю» тексты, до сих пор бывшие в ведении церкви и церковного богословия. Кстати сказать, именно парижские теологи, в свое время присудившие Эразму степень бакалавра теологии, пытались закрыть типографии и под влиянием Сорбонны Франциск I, в 1517 г. приглашавший Эразма стать во главе высшей школы древних языков, которую он решил основать, издал в 1534 г. соответствующий эдикт. Однако отменять книгопечатание было уже слишком поздно: Европа пережила эпоху рукописной книги и печатные тексты прочно вошли в обиход и сознание европейцев. И Эразм, всю жизнь издававший греческие и латинские тексты, и самые последние дни своей жизни посвящал все тем же издательским заботам: он готовил Оригена. Может быть, последнее, что он написал, — обращение к будущим читателям Оригена, вышедшего в Базеле у Фробена уже после смерти Эразма в сентябре 1536 г.

Любая замкнувшаяся традиция, если она живет достаточно долго, рано или поздно начинает сходить с ума и изживать себя. Даже если до поры ей ничто не мешает извне, в подошедшую пору внешние беды всегда находятся и так или иначе сокрушают то, что еще вчера казалось пезыблемым. Целое и его части, некогда имевшие прямое и ясное назначение, утрачивают его, и бессмысленный каркас начинает разламываться по суставам. Традиция лишается души, но тем больше разбухает плоть традиционных институтов: их ревностно охраняют те, кто не знает совестливой оглядки даже не на свои достоинства, а на соответствие достоинств чину, должности, месту, к которым приросло то или иное лицо. Обесмысленная система традиционных институтов продолжает быть предметом почтительных и небескорыстных домогательств со стороны бесстыжих выскочек, которые в первую очередь и вызывают недоверие к системе традиционных ценностей и стремление исправить сложившееся положение. Одни хотят очистить традицию, понять ее истинный смысл и вернуться к нему; другие стремятся сокрушить приверженцев лжетрадиции и создать новую систему институтов. Однако есть и третьи, предпочитаю-

щие негромогласную положительную работу в той области, которая доступна им по их дарованию и предназначению.

Уже с конца XIV в. эта тревожная пора сумасшествия началась для католицизма. Папству, всецело занятому мирскими заботами, было не до надзора за духовными движениями эпохи. Человеческий ум, высвобождаясь от внешней опеки, сам начинает выбирать в мире духовных и нравственных ценностей, и свободомыслие приобретает размах почти сокрушительный. Нравственность падает, и вкусы буйствуют. Немногим искренне кажется, что заново открытая античность — противодействие традиционному обскурантизму, но для большинства античность — не духовный ориентир, а мода или сфера «престижного» помещения денег. Ни тому, ни другому, ни тем более третьему апостольский престол отнюдь не препятствовал. Поэтому создавалось впечатление, что и сама католическая церковь разлагается только потому, что ее заразило всеобщее преклопение перед языческой древностью. Это вызывало протест. Во Флоренции, крикливой и буйной, в монастыре Сан-Марко в 1490 г. проповедовал обновление церкви Савонарола, который через четыре года стал свирепым правителем Флоренции, стремившимся задавить светское начало городской жизни, уничтожить светские науки, причем не в последнюю очередь науки о классической древности; но еще через четыре года Савонарола был казнен по решению специально назначенной папской комиссии. Казнив Савонаролу, апостольский престол продолжал поддерживать светскую культуру. Великолепная фигура Льва X, последнего папы (1513—1521) предреформационной Европы, замечательно демонстрирует сумасшествие католической традиции на рубеже XV—XVI вв. Сын Лоренцо Великолепного, Джованни Медичи, принявший по вступлении на папский престол имя Льва X, уже 13 лет был кардиналом. Воспитанник лучших итальянских гуманистов, человек тонкого вкуса и изрядной образованности, Лев X был лишен всякого интереса к религиозным вопросам, и вся огромная церковная машина, веками создаваемая папским Римом, использовалась им преимущественно для добывания денег; впрочем, значительной части этих денег, кажется, и трудно было найти лучшее применение: Лев X восстановил университет в Риме, учредил коллегии для издания греческих классиков, способствовал созданию многочисленных библиотек, покровительствовал Браман-

те, Рафаэлю, Микеланджело. Еще будучи кардиналом, он выказал свое расположение Эразму, когда тот в 1509 г. был в Риме. В 1517 г. Лев X освободил Эразма от обязанности носить монашеское облачение его ордена, позволил ему жить в миру, принял посвященное ему издание Нового завета и высоко отзывался о деятельности Эразма в целом.

Эразм никогда не порывал с католицизмом, Рим всегда благоволил ему. Почти одновременно с известием о казни Мора (18 августа 1535 г.) Эразм получил послание от папы Павла III, менее года назад воссевшего на апостольском престоле: «Памятуя о твоей безупречной добродетельности и выдающихся успехах в разного рода науках, а также о заслугах перед апостольским престолом, — ибо ты решительно сражался с вероотступниками, — мы милостиво поручаем тебе место настоятеля в Девентере». Помимо этого, Павел III предлагал Эразму кардинальскую шапку. И от той и от другой чести Эразм отказался. Как в течение всей жизни, так и в преддверии смерти чувство независимости и здравый смысл хранили Эразма от безумных соблазнов ложного честолюбия.

Говоря о решительной борьбе Эразма с вероотступниками, т. е. с Лютером и его единомышленниками, Павел III как будто не погрешал против истины. Действительно, Эразм никогда не вставал на сторону Лютера. И Лютер очень скоро понял, что Эразм не будет его союзником. И все же назвать Эразма решительным борцом против Реформации никак нельзя, хотя начиная с 1517 г. Лютер и реформа были постоянным тревожным фоном всей деятельности Эразма⁴. Тогда, в 1517 г., папа Лев X еще раз проявил себя как человек широкой натуры; он готов был принять и вместить Лютера. При этом папа был так либерален, настолько просвещен и, наконец, попросту умен, что он поначалу не считал возможным сделать даже намек на склоку с напористым виттенбергским монахом. До того ли? У папы не было денег, и эта досадная, удручающе постоянная их нехватка заставляла думать о том, как их доставать. С подозрительным успехом раскрытый в 1517 г. заговор против папы, конфискация имущества заговорщиков и продажа 39 освобожденных кардинальских мест поправили дело, но ненадолго. О какой борьбе с Лютером могла идти речь, когда для

⁴ См.: *Jones R. D. Erasmus and Luther. L., 1968.*

материального укрепления церкви и тех, кто занимал высокие ступени церковной иерархии, гораздо важнее было расширить продажу индульгенций: верующим, например, позволили выкупать из чистилища души умерших, причем помимо Рима право продажи индульгенций получали и местные церкви в других городах. В частности, это право получил архиепископ Майнцский Альберт, чьи финансы были сильно расстроены, и в Виттенберге действовал один из разосланных им продавцов индульгенций — Тецель. За день до праздника Всех Святых (1 ноября) Лютер вывесил на северных дверях кафедрального собора в Виттенберге отпечатанные им 95 тезисов, для публичного обсуждения которых он вызывал Тецеля. Это стало началом Реформации. Но Лев X был готов признать ученость Лютера и самого Лютера — лишь бы затихла эта вредная склока вокруг продажи индульгенций. Однако Лютер — не Савонарола, Германии — не Италия, и время пришло другое.

Это «другое время» в значительной степени подготовил Эразм. Но Лютер считал, что Эразм подготовил время для него, а сам Эразм думал иначе. Лютер опирался на греческий текст Эразмова издания, переводя Новый завет на немецкий. Лютер мог опереться на Эразма в своем независимом отношении к церковной традиции. Лютер хотел бы использовать европейский авторитет Эразма-гуманиста и ревностно домогался от Эразма действительной и решительной поддержки. Вот как он обращался к Эразму еще до их личного знакомства: «Есть ли кто, чье нутро до глубин его не занимает Эразм, кого не учит Эразм, кем не правит Эразм? — Разумеется, я говорю о тех, кто поистине любит науки...» Но для Эразма была невыносима в Лютере неприкрытая дикость натуры, дикость, не смягчаемая несомненной природной одаренностью и известной образованностью. Отталкивала фанатическая и просто наглая уверенность в своей богоизбранности, бесцеремонная эксплуатация яркости и увлекающего темперамента, в высокой степени свойственных Лютеру. И самое главное, вызывала отвращение эта цепкая воля к самоутверждению в сочетании с неразборчивостью и жестокостью при достижении своих целей, а также какое-то поразительное отсутствие чувства меры и вкуса во всем, а также прямая подлость и равная готовность подстрекать к бунту и мятежу и призывать к бесчеловечному уничтожению бунтовщиков и мятежников и вообще всех тех, кого ему, Лютеру, будет угодно

объявить врагом Христа. Эразм, которого начали обвинять в сочувствии Лютеру, долгое время удерживался от прямого выступления против него. Но в конце концов Эразм не выдержал.

В сентябре 1524 г. появляется трактат Эразма «О свободе воли». Для полемики с Лютером Эразм выбирает самое существенное. Как часто в истории варварство, набирающее силу и рвущееся к власти, твердило о мистической необходимости и предопределенности всего свершаемого им, объясняло и оправдывало себя сверхъестественными причинами, своей исключительностью и предызбранностью, потому что в таком случае ничего не нужно разумно объяснять, в таком случае можно самый разум объявить «блудницей дьявола, которая позорит и оскверняет то, что говорит и делает Бог». Эразм же защищал свободу человека и пытался разумно обратиться к авторитету Священного Писания, отцов церкви, древних философов и просто к здравому смыслу, которые равно убеждают, что свобода человеческой воли, ее способность самостоятельно избрать добро и отвергнуть зло,— это единственное, на что следует уповать стремящемуся исправить человека и обратить его к лучшей доле. И менее всего допустимо внушать, что существуют в мире причины, позволяющие человеку дать волю своим худшим инстинктам. «Представим,— писал Эразм,— что в каком-то смысле справедливо то, чему учит Викилиф и утверждает Лютер, а именно: все, что нами совершается, происходит не по свободному выбору, а в силу чистой необходимости.— Но менее всего этот парадокс пужно разглашать всему свету. Опять-таки предположим, что в некотором смысле справедливо написанное где-то у Августина: Бог вершит в нас и благое, и злое, и свои благие свершения в нас засчитывает, и свои злые свершения в нас наказывает.— Но обнародуй это,— и какой доступ к несправедливости откроется для бесчисленных смертных, в особенности при такой их косности, нерадивости, порочности и неудержимой склонности смертных ко всякого рода несправедливости? Какой нестойкий станет выдерживать бесконечную и тяжкую борьбу со своей плотью? Кто сможет склонить дух к тому, чтобы всем сердцем любить Бога?»⁵.

В Эразме говорит гуманист и педагог, который понимает, что человека нельзя воспитывать без твердой уве-

⁵ Цит. по: Desiderii Erasmi Opera omnia. Lugduni Batavorum, 1706. Vol. 10. P. 1217.

ренности в существовании добра и зла, что служить добру — это труд, возвышающий душу, но труд, требующий великих и к тому же сознательно направляемых усилий, а потакать разнузданным порывам одних, избранных, освящать их разнузданность сверхъестественным авторитетом и оправдывать их жестокость по отношению к другим тем, что эти другие и так силою сверхличной необходимости осуждены на гибель, — значит дать зарости сорной травой из века в век культивируемому полю человеческой природы. Проследить сквозь века этот непрерывный, но узкий путь человеческого совершенствования и продолжить его — так же трудно, как и следовать добру, сохранять в самом себе неизменную доброжелательность и добрую волю и не утомляться разнообразно прущими и неутомимо досаждающими варварством, злобой и злом. У Эразма до конца жизни хватило и доброжелательности и доброй воли, но варварство, злоба и зло истерзали его нежную душу, сделали его мнительным и отравили конец его насыщенной геракловыми трудами жизни.

В ответ на трактат Эразма Лютер написал «О рабстве воли». Эразм пришел в ужас и написал «Заступника, или Против зловреднейшего письма Мартина Лютера» — сочинение необычайно многословное, взволнованное, полное возмущения и часто отчаяния. Эразм не мог понять, до какой степени Лютер с его брутальной духовностью был недоступен такого рода волнению, хотя об этом он мог бы судить еще по написанному в апреле 1524 г. письму, в котором Лютер, никогда не расстававшийся с самоуверенностью и чувством превосходства перед любым совестливым собеседником, позволяет себе жалеть того, кто уже не союзник, но еще, кажется, и не противник: «Я безболезненно снес то, что в изданных тобою книжках ты покусал и поцарапал меня. Раз я вижу, что тебе не дано силы и понимания, чтобы добровольно и смело нападать вместе с нами на этих наших чудовищ, я не буду тем, кто станет вынуждать тебя к тому, что превосходит твои силы и пределы... Впрочем, я ведь никогда и не желал, чтоб ты, позабыв и презрев свою природу, влился в наши ряды. Нашему делу ты, конечно, своим дарованием и красноречием мог бы сильно помочь, да раз нет духа, спокойней было заниматься тем, что дано... Хочешь верь, хочешь нет, а я — Христос свидетель — от души тебе сочувствую, что против тебя возбудился такой и со стороны стольких гнев и раздражение. Что тебя это не тро-

гает,— ибо твоей человеческой силе с такими тяготами не сладить,— я не могу верить... Что же мне теперь делать? Повсюду — крайнее ожесточение. А я хотел бы, если б мог стать посредником, чтобы они перестали тебя допытывать с такой яростью и оставили твою старость почитать в Господе...»

Итак, Лютер милостиво позволяет Эразму сойти со сцены. Но он недооценил презируемую им человеческую природу Эразма. Эразм не идет ни на какие компромиссы ради того, чтобы его оставили в покое, и, несмотря на травлю со стороны и католических теологов и лютеран, не делает ни единой уступки ни тем, ни другим. Мало того. Своим трактатом «Цицеронианец», вышедшим в 1528 г., Эразм наживает себе врагов и в лице гуманистов — тех, кто в своем преклонении перед античностью, и в частности перед нормами классической, цicerоновской, латыни, терял всякое чувство меры. В одном из поздних писем Эразм вместе с Горацием восклицает: «О подражатели, скот раболепный!»; разве не таких же точно осмеивал еще Квинтилиан? И у Эразма ничего, кроме насмешки, не мог вызвать текст на совершенной цicerоновской латыни, в котором Пресвятая Дева именовалась Диана, а Христос — Юпитер Совершеннейший. Ненавидя рабский дух в любых его проявлениях, Эразм не мог принять его и у гуманистов, даже таких, как Скалигер и Бембо. Никогда не склонный к сектантству и тем более не склонный ставить интересы какой-либо секты выше соображений здравого смысла и в ущерб ясному и трезвому пониманию действительности, Эразм — несмотря на всю свою природную робость — так и не научился бояться сектантского фанатизма; но проявления вражды болезненно разъедали душу, и к концу жизни Эразм ждет ударов отовсюду и видит выпад против него даже там, где их, может быть, и не было.

С октября 1535 г. больной Эразм перестал выходить из дому. «Уже больше месяца я постоянно прикован к постели и страдаю невероятно, поистине невыносимо. И из-за зимы нет надежды, что здоровье восстановится. Смерти я не боюсь, скорее желаю ее, если будет угодно Господу...» В феврале Эразм составляет завещание. Он продолжает работать, но в письмах всякий раз жалуется на нездоровье. Его допытывает борьба с цicerонианцами. В Милане выходит книжка под названием «Гражданская война между цicerонианцами и эразмовцами». По Европе ходят какие-то написанные от имени Эразма письма.

Эразм в постоянной тревоге. Он получает новое издание «Общедоступных богословских положений» Меланхтона — сторонника реформы, но подлинного гуманиста, издавна и неизменно чтущего Эразма. Эразму кажется, что новый раздел введения, где Меланхтон рассуждает о различии между философским методом и христианским вероучением, направлен против него. Эразм обижается и пишет Меланхтону письмо. Меланхтон отвечает почтительным посланием.

«Хотя ты в последнем письме и упрекаешь меня, мне все же приятно, что ты сам указал на возникшее у тебя подозрение, в чем я усматриваю знак исключительного расположения, тем более что и в самом письме есть явные знаки твоего наилучшего ко мне отношения. Хотя я стремлюсь успокоить тебя, я все же не стану оправдываться слишком долго, поскольку ты с твоим редким умом сам разглядишь в письме мою душу; и я твердо знаю, что твоя доброта позволит мне успокоить тебя без чрезмерного труда.

...Что же касается скептиков, ты сам видишь, что я имею в виду. В догматах веры, в посулах и остережениях я стремлюсь к несомненной согласованности. А если речь идет о спорах, не касающихся Священного Писания, то и я рад „воздержаться от суждения“ по образцу Академиков. Что здесь противоречит твоему мнению, я и до сих пор не вижу...»

Эразм отвечает:

«Мужа совершеннейшего и вместе ученого Филиппа Меланхтона приветствую.

Я рад, что твое письмо развеяло набежавшую тень подозрения и вернуло нашей дружбе безоблачность; впрочем, я и не держал в душе враждебного чувства против тебя и скорее удивлялся, нежели негодовал. Право, я не из тех, кто, обидевшись, может из друга сделаться врагом. Теперь я, пожалуй, должен просить, чтобы ты простил меня за это подозрение.— Но Лютер постоянно бросает мне подобные упреки, что, мол, собирая частности, я не создаю целого и что в догматах веры я скептик. К тому же в прошлом письме к тебе я задел Амсдорфия, потому что хотел, чтобы ты не столь тесно был связан с Лютером. Я и подумал, что это раздражило тебя, и не приходил в голову никто другой, к кому бы это место в твоём вступлении подходило больше, чем ко мне... А в твоих сочинениях, в которых мне многое весьма по вкусу, на мой взгляд, иной раз недостает большей осмотри-

тельности, поскольку ты часто легкомысленно задеваешь существеннейшие вопросы и, по-видимому, не хочешь считаться с тем, что может прийти в голову проницательному читателю.

Может быть, тут и выходили какие-то книжки, но это — за исключением письма Лютера и диалога Корвина — без моего ведома. О диалоге, который иные приписывают Долету (чуть было не сказал Олету), судите сами. Мне же кажется, что для такого рода пустозвонов нет лучшего рода осуждения, чем молчание.

Некий итальянец, очень ученый, но исключительно нечестивый и разнузданный, многих вооружает против меня; от этого никакого вреда быть не может: особенных ни обвинений, ни похвал в его нападках нет. Но из Италии он наслал Скалигера и Долета, в Милане у него Мерула (этот, однако, не дерзнул назвать своего имени), в Риме у него Петр Курсиус — один из числа тех священников, чьей глупостью наслаждаются римляне. Уже и Катаринус в Лютеции издал против меня книжку, в заглавии которой он нападает на кардинала Кайетануса, но косвенно-то уязвляет меня. Это — новая секта, которая с каждым днем распространяется все шире. Несомненно, что на сих инструментах играет Сатана, предпочитающий, чтобы все были цистеронианцами, а не христианами. И поскольку многие благодарят меня за то, что находят в книгах моих (какими бы они ни были) малую искорку благочестия, Сатана — из-за этой малой их прибыли! — завидует Христу и подстрекает тех. Но я отвечаю словами Давида, когда его побивали камнями и упреками, камней тяжелейшими: „Господь приказал им, чтобы злословили меня; кто знает, не смилуется ли он надо мной?“ Все это изливаю на грудь твою, ибо знаю, что ты не склонен к опрометчивой откровенности...»

«Это письмо тебе передаст юноша исключительной скромности... Он хотел увидеть тебя и приветствовать. Прости его благороднейший порыв, ничем другим он тебя не обременит. Пожалуйста, передай ему для меня несколько строк, из которых я мог бы понять, что ты не сердит на меня.

Мая 12 дня. Будь здоров и благополучен.

Филипп Меланхтон».

«Эверарда, юношу благородного нрава, видел с удовольствием.

Прощай. Базель. Июня шестого дня в лето 1536.

Эразм Рот.»

«Генри Штромер приветствует Джона Коклея.

Господин Эразм июля 11 дня на 72 году жизни скончался от дизентерии. Свое состояние он отчасти определил в пользу бедных студентов, отчасти завещал на достойное устройство пуждающихся пезамужних девиц. Некоторые утверждают, что он оставил семь тысяч золотом (если не больше). Я вспоминаю, как покойник говорил, что человек разумный и осмотрительный должен в счастливые дни собирать и придерживать деньги, чтобы, значит, он мог легче переносить несправедливость и тяготы судьбы. Поэтому неудивительно, что и сам он, кому щедро помогали столько высокопоставленных особ, скопил состояние, которое и оставил после себя, предназначив его к такому святейшему употреблению. Сокровищницу всех книг своих, видеть которые мне дважды представилась возможность, он завещал одному очень важному духовному лицу, кому он их обещал еще несколько лет назад, как мне сказал Фробен. Он оставил едва ли не царский набор золотых и серебряных кубков, а помимо этого груды золотых монет достоинством в двадцать, десять и три дуката.

Муж из всех учений, он целиком был занят подготовкой к изданию грека Оригина; несмотря даже на то, что его очень дожимала болезнь, оному Оригину он так был предан, что не скорее от него оторвался, нежели смерть исторгла перо из рук пишущего. Последние его слова, которые он снова и снова повторял с великими вздыханиями, — в чем видна душа поистине христианская, — и с которыми оставил землю: „Иисусе, Сыне Божий, помилуй меня, буду славить милость Господа и суд“. С этими словами его и застала смерть.

Был он удостоен почетного погребения и великолепных похорон в главном храме по обряду Христианской церкви. На похороны пришли отдельные чины сенатского сословия и всея республики Базельской высшие правители. Вся, наконец, какая есть в Базеле ученейшая и ревностнейшая просвещенность и добродетель, вся она, убитая величайшим горем, воздала телу умершего оный последний долг».

25 июля 1536 г. войска императора Карла V вторглись во Францию. Письма и вести нескоро, иногда месяцами, шли по Европе, погруженной в сумятицу очередной войны. Ей было не до смерти Эразма. Но его почитатели и ученики все писали ему, спрашивали о здоровье и просили его книг. В начале августа из Вюрцбурга Эразму писал Даниил Стибарус.

«Хотя у меня нет повода писать тебе, все же хочу сохранить мой обычай посылать тебе время от времени письмо. Я часто тревожусь о тебе и твоих делах. Что же касается этого твоего последнего переселения, то очень хочу, чтобы оно прошло счастливо и чтобы ты отнюдь не жалел, что переселился. Дело в том, что многие удивлены; а мне кажется, что тут нет ничего необычного, потому что я знаю, что ты всегда жил в Базеле охотно и с удовольствием.

Из Англии приходят такие страшные вести, что они могут вызвать сострадание даже у врагов. А что Цезарь попал на галла,— зачем об этом буду писать тебе я, когда ты находишься там, где, можно сказать, слышны звуки бомбард из войска? Я себя в этой сумятице чувствую крайне растерянным; думаю, что ты,— тем более,— и по возрасту, и из-за того, что ты любишь покой,— и так заслуживаешь его. Но даже сохранись среди всего этого покой, все же его непременно осквернят отвратительными пересудами.

Сообщаю тебе, что я с каждым днем все более угоден принцу. Лыщу себя мыслью, что тебе будет приятно об этом узнать. Но вместе с тем на меня возлагается новое бремя. Оно, может быть, возрасту моему и полезно, но хорошо бы это было совместимо с достоинством. А тобою он восхищается и хранит и чтит тебя в своем сердце.

Будь здоров, и если представится случай, пошли мне что-нибудь из твоих сочинений; жду их с нетерпением».

Бегущий от битв, которые он старался замирать, страшавшийся союза с напиравшей Реформацией, избегающий зависимости от милостивого к нему апостольского престола, более всего на свете дороживший своей суверенностью; многоученый, но открытый вождедеющему знания миру, бесконечно трудолюбивый, но хранящий в себе любовь не только к трудам своим, но и к тем, ради кого они вершатся, кроткий и одинокий, тонкий ум и нежная душа — великий Эразм оказался адамантовой скрепой той традиции, которая сохранила для Европы единство ее античных истоков с христианством, традиции, которую мы по праву называем гуманистической и в русле которой мы до сих пор, не противореча себе, можем говорить о хранящей тождество с самою собой и узнающей себя в бурях и водоворотах почти трехтысячелетней истории европейской духовности. И поэтому еще и сегодня — и даже в особенности сегодня,— когда Европа потеряла свою исключительность и стала такой маленькой,

когда греко-римская античность тоже стала всего лишь одной из множества древних культур, когда все меньше людей на земле верит в Христа (в то время как даже самые прогрессивные историки признают его историчность), итак, сегодня Эразм отнюдь не забыт: гуманистический пафос его деятельности близок нам и опыт его судьбы остается одним из драгоценнейших общечеловеческих опытов *.

* Статья написана в 1986 г. как *pia meditatio* на 450-летие со дня смерти Эразма.

ПУБЛИКАЦИИ



ИЗ МАТЕРИАЛОВ К ТРЕТЬЕМУ ТОМУ «ФИЛОСОФИИ ОБЩЕГО ДЕЛА» Н. Ф. ФЕДОРОВА

В настоящем выпуске «Контекста» продолжается публикация материалов¹ наследия русского мыслителя Николая Федоровича Федорова (1829–1903), автора «Философии общего дела», основоположника активно-эволюционной, космической мысли XX в. (К. Э. Циолковский, В. И. Вернадский, А. Л. Чижевский).

Однако сферу действия и влияния идей Федорова нельзя ограничивать «космической философией». Его наследие — знаменательный факт русской культуры, в котором проявились духовные, нравственные традиции, живые и для настоящего времени. Недаром многие смелые идеи его учения, глубина этических требований, своеобразие эстетики привлекли к нему не только его великих современников — Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, но и целый ряд советских писателей — от поэтов «Кузницы», В. Брюсова, В. Маяковского, Н. Заболоцкого до А. Платонова и М. Припвина. Их заинтересовала новая постановка у Федорова таких вопросов, как «регуляция природы», преодоление смерти, человечество и космос, нравственная ценность личности, долг перед прошедшими поколениями.

М. Горький называл Федорова «замечательным», «своеобразным мыслителем». О его идеях писатель был наслышан еще при жизни философа и даже однажды видел этого легендарного библиотекаря Румянцевского музея, «великого учителя жизни, необузданного старца», как называл его В. Брюсов. И личность и учение Федорова не могли не поразить тогда еще молодого Горького. Вспомним его тягу к ярким, фантастически-неожиданным характеристам русского человека, полного странных противоречий, но влекомого глубоким душевным порывом к правде. А тут он столкнулся с исключительным случаем, когда сердечная мечта, детски-сказочное, народное чувство дерзнули на целостное, проективно-действенное выражение. В учении Федорова, когда Горький с ним познакомился подробнее, читая посмертно изданную «Философию общего дела», он нашел непримлемые для себя взгляды (прежде всего на женщину). Но главное в федоровских идеях — призыв ко «всеобщему делу» активного управления при-

¹ См.: *Федоров Н. Ф. «Фауст» Гете и народная легенда о Фаусте // Контекст. 1975. М.: Наука, 1977. С. 311—343.*

родной эволюцией, к победе над стихийными силами вне и внутри человека, над смертью — было созвучно собственным исканиям писателя. В письме к М. Пришвину от 17 октября 1926 г. Горький писал о Федорове: «Интереснейший старик. Мне у него ценна и близка проповедь „активного“ отношения к жизни». (В публикуемых нами материалах отражено, кстати, не только внимание писателя к наследию Федорова, но и интерес последнего к творчеству Горького.)

Еще в середине прошлого века Федоров стал провозвестником в отечественной мысли целого ряда глобальных практических проблем, которые остро встали именно в наши дни: экология, выход в космос, нравственная ответственность науки, медико-биологический поиск путей радикального продления жизни. Федоров предсказал нынешнее опасное направление во взаимоотношения человека и природы, когда утверждал, что цивилизация, хищнически «эксплуатирующая, но не восстанавливающая, не может иметь иного результата, кроме ускорения конца»². Наиболее значительной в «Философии общего дела» является мысль о необходимости сознательного управления стихийными природными процессами. Еще в конце прошлого века Федорову удалось найти космический подход к деятельности человечества, он ставил задачу достичь такого уровня науки, который в наше время определяется как непосредственная производительная сила. Он предвосхитил и идею «космизации» науки. Федоров писал, что «труд человека не должен ограничиваться пределами Земли, тем более, что таких пределов, границ не существует; Земля, можно сказать, открыта со всех сторон, средства же перемещения и способы жизни в различных средах не только могут, но и должны изменяться»³. Для русского философа овладение космосом — это «великий подвиг, который предстоит совершить человеку», более того, он твердо верил, что впервые он будет совершен на его родине. Рассматривая «регуляцию природы» как ее «правлящий разум», как сознательную ступень эволюции, Федоров предвосхищает учение Вернадского о ноосфере, о превращении человечества в мощную геологическую силу, активно преобразующую собственную природу и космос.

Положительное философское значение имеет у Федорова выступление против созерцательного понимания знания, выдвижение творчески-преобразовательного его характера. Идеологии «отживающих сословий», распространенным в его время идеям неокантианства, учениям Шопенгауэра и Ницше Федоров противопоставлял, по его убеждению, народный подход к задачам филосо-

² Федоров Н. Ф. Соч. С. 301.

³ Там же. С. 360.

фии: мышление должно быть мышлением о деле, т. е. реально практическим, должно быть проникнуто оптимизмом, верой в преобразовательные возможности коллективного поиска и труда.

Правда, оптимизм самого Федорова не знает границ; коллективный поиск и труд объединенного, братского человечества, по его мнению, способны достичь понятия «невозможного»: бессмертия и возвращения в преображенном виде всех умерших («имманентное воскрешение»). В «Философии общего дела» мы сталкиваемся с крайне парадоксальным случаем соединения идеи «воскрешения», бывшей до этого исключительной привилегией религии и мистики, с позитивным, «научным», как это представлялось Федорову, подходом.

Сама постановка вопроса о бессмертии и даже восстановлении бывшей жизни не может отбрасываться как темноокультурная или реакционная. Вспомним вековую мечту о господстве над стихиями, о преодолении смерти, которую народ воплотил в фольклорных образах овладения воздушным пространством, метаморфозы вещества, живой и мертвой воды. Существует и вполне почетная историко-философская традиция подхода к вопросу о физическом бессмертии человека (Р. Бекон, Кондорсе, Гердер, Радищев, Герцен и др.). В частности, Герцен, один из любимых философов Федорова, в своей работе «Концы и начала» писал: «Смерть вовсе не лежит в понятии живого организма, она вне его, за его пределом. Старчество и смерть протестуют своими страданиями против смерти, а не зовут ее, и найди они в себе силы или вне себя средства, они победили бы смерть»⁴. А, к примеру, у английского материалиста Д. Пристли мы находим даже такие высказывания: «Я верю в учение о *воскресении мертвых*... Смерть с сопутствующим ей гниением и рассеянием частиц представляется *разложением*. Но что разложено, то может быть *соединено снова*»⁵.

Существенной особенностью учения Федорова является его демократизм. Выступая от имени «неученых», мыслитель стремится выразить основные представления народа о жизненных ценностях, морали, достоинстве человека. И здесь важнейшую роль играет идеал любви к своим предкам, к прошлому народа, идея преемственности поколений, памяти как основы культуры. Народ для Федорова — творец не только исторического процесса, но и истинного искусства.

Когда в публикуемой ниже статье о «Мертвых душах» Федоров пишет, что во всех произведениях мировой литературы есть один автор, то под этим автором философ имеет в виду народ.

⁴ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 16. С. 175.

⁵ Английские материалисты XVIII века. М., 1968. Т. 3. С. 283.

Автор «Философии общего дела» был глубоко проникнут чувством общности духовного достояния всего человечества, пониманием того, насколько каждый автор обязан в своем творчестве эпохе, окружению, предшественникам и в конечном итоге всем когда-либо жившим людям на земле. Отсюда неприятие всякого выпячивания личности, индивидуального авторства. Он словно так и видел анонимные массы, ушедшие в жертвенное подножие «культурно» возвысившейся личности и тем стяжавшей себе — по существу за их счет — историческое бессмертие. Собственнический подход (в целом отвергаемый Федоровым) в творениях интеллекта и духа казался ему особенно кощунственно-оскорбительным. Характерно в этом смысле выдвигание им значения науки о литературе, которая, занимаясь исследованием источников произведения, влияний, заимствований и т. д., тем самымвольно или невольно обнаруживает общий, коллективный характер произведений отдельного гения, «доказывает» тезис самого Федорова: «у нас нет ничего своего, все даровое».

В трудах Федорова представлен ряд чрезвычайно интересных статей эстетического содержания, которые, несмотря на свой лаконизм, представляют целую философию искусства мыслителя от теории его происхождения из погребальных обрядов до грандиозной космоургической программы, заданной будущему творчеству человечества. Искусство возникает, по Федорову, из потребности вернуть к жизни умершего, в чем, по его мнению, смысл отпевания, живописных портретных изображений умершего, созидания ему памятников, первых образцов художественного творчества древности. Эпическое искусство всех народов — это тоже созидание поэмы памяти о предках, их героических делах. Высшим достижением художественного творчества земли для Федорова является архитектура, точнее, храм, представляющий живой синтез искусств, одушевленный идеей спасения и преобразования жизни. Идею жизнеутверждающего синтеза всех искусств в архитектуре, понимая под последней в конечном итоге все мироздание, «движущийся храм миров», гармонизировать который призвано бессмертное человечество, Федоров противопоставляет трагическому мировоззрению, выразившемуся в вагнеровско-пиццевской утопии синтеза искусств в музыкальной драме.

Публикуемые ниже материалы взяты из третьего тома «Философии общего дела», который был подготовлен к печати перед первой мировой войной учениками Федорова и издателями первых двух томов его сочинений Н. П. Петерсоном и В. А. Кожевниковым. Вплоть до последнего времени том этот считался утерянным. Небольшие отрывки из него появились в сборнике «Вселенское дело» (Одесса, 1914) и за рубежом в 30-х годах.

В настоящее время материалы к третьему тому хранятся в

рукописном отделе Библиотеки имени В. И. Ленина в составе архива Н. П. Петерсона. Статьи и отдельные фрагменты (более 800 листов) представлены рукописями самого Федорова и копиями с них, сделанными в основном рукой Петерсона. Почти все письма Федорова в машинописной копии без рукописного оригинала собраны отдельно (более 200 страниц). Все материалы (кроме писем) не датированы. Отсутствует и комментарий издателей. Точное определение времени и обстоятельств написания статей и отрывков требует особого исследования. Предварительный анализ обнаруживает, что они относятся, как правило, к последнему десятилетию творческой деятельности Федорова (конец 90-х — начало 1900-х годов).

В сравнении с работами, вошедшими в первые два тома сочинений Федорова, материалы третьего тома отличаются большей общественной актуальностью. Основной объем тома составляют статьи и письма, связанные с именами писателей и философов, современников Федорова, и прежде всего с Ф. М. Достоевским, Л. Н. Толстым и В. С. Соловьевым.

Раздел, посвященный Ф. М. Достоевскому, состоит из материалов, появившихся в № 80 воронежской газеты «Дон» за 1897 г.: письма Достоевского к Петерсону, в котором он выражает согласие как с главной идеей Федорова, так и с его более частными проектами преобразования школьного дела в России, а также предисловия к этому письму, написанного Федоровым. Это предисловие — первая попытка изложить в сжатом виде учение «общего дела», причем это учение представлено как логическое следствие мыслей самого Достоевского.

В одном из писем Петерсона к Кожевникову приводятся слова Федорова, в которых дано своеобразное объяснение его стремлению остаться в тени и обнародовать свое учение под каким-нибудь влиятельным именем: «...прежде, когда из слова не делали еще продажного товара, когда словами стремились служить общему благу, тогда большею частью автор какого-либо произведения, которое казалось общепригодным, приписывал его какому-нибудь древнему известному мудрецу, писателю, чтобы обратить тем большее внимание на произведение»⁶. Так свое странно-юридическое для индивидуалистического сознания отношение к авторству Федоров сознательно помещает в целую традицию, кстати характерную и для древнерусской литературы (вспомним хотя бы анонимных, как бы всенародных или легендарных авторов

⁶ Тексты из третьего тома «Философии общего дела» цитируются без ссылок, остальные — по двухтомному изданию этого труда (Т. 1. Верный, 1906; Т. 2. М., 1913) с указанием тома и страницы, а также по кн.: *Федоров Н. Ф. Соч.* М., 1982.

летописей, житий). Но в таком «приеме», как вскоре убедился Федоров по реакции читателей на публикацию в «Доне», существовали и отрицательные стороны. Так, та доля мистицизма, вера в возможность прикосновения к «мирам иным», которая была свойственна мысли Достоевского, переносилась и в учение «общего дела», в котором, как пишет Федоров, не только «нет ничего мистического», но которое отличается «скорее чем-то совершенно противоположным мистицизму».

Значительное место среди материалов третьего тома занимают статьи и письма, посвященные критике того периода деятельности Толстого, когда он, по словам Федорова, стал «превращаться из великого писателя в плохого философа». Толстого и Федорова связывали сложные отношения: близость и интенсивный обмен идеями в 1880-е годы, репидительное неприятие Федоровым толстовского учения в последующие годы и, наконец, резкий разрыв, инициатором которого был Федоров. Однако до конца своей жизни Толстой сохранил не только чувство глубокого уважения к личности и деятельности Федорова, но и интерес к его учению, след которого мы встречаем в художественных произведениях, дневниках, письмах Толстого. Резкость федоровской критики также исходит из далеко не равнодушного, даже страстно-заинтересованного отношения к личности и творчеству Толстого. Материалы третьего тома могут послужить важным источником для понимания идейного спора Федорова с Толстым.

В третьем томе собраны также статьи, письма Федорова, освещающие историю его взаимоотношений с В. С. Соловьевым — от первого восторженного приятия Соловьевым учения Федорова, объявления его своим «учителем и отцом духовным» до тех «обстоятельств публичного свойства», которые помешали Соловьеву, как тот сам предполагал, прямо выступить с обнародованием федоровских идей и, в частности, с рядом его конкретных проектов. Особенно пристрастное критическое внимание Федорова вызвали некоторые статьи Соловьева 90-х годов, в которых явственно обнаруживается влияние философа «общего дела», замутненное, однако, отвлеченным идеализмом и эффектным «шумом и треском», неприемлемыми для Федорова.

Материалы третьего тома дают новое представление о широте общественных интересов Федорова. Он был преподавателем, проводившим в жизнь особую систему обучения, основанную на изучении родного края, его географии, истории, на непосредственных наблюдениях и опытах в самой природе. Федоров стремился осуществлять принцип активного участия всех учеников в познании, которое должно было стать одновременно их нравственным воспитанием. Письма к Петерсону 1870—1880-х годов полны сведений о собирании краеведческих материалов, исторических

документов, народных сказаний и легенд, которыми занимался Федоров в эти годы. Часть этих материалов была опубликована в «Русском архиве» (1915. № 11—12). Особый интерес представляют сочинения Федорова, их можно объединить общим названием — «отечествоведение»: тут статьи и письма о Кремле, о русских обветренных храмах, о Туркестане, о Памире, об изучении местной истории. В этих работах Федоров последовательно проводил принцип равноценности великого и малого — по существу, личностный принцип. Поскольку в утвердившейся логике культуры, против крайностей которой всегда выступал мыслитель, прославляются и духовно увековечиваются только великие и значительные люди, а остальные вливаются в анонимную массу их современников, жителей какой-то эпохи, века, страны, то Федоров каждый раз занимает сторону последних, становится их голосом и ходатаем. Оппозиция столица—провинция стоит в этом же ряду: всё — столице, всё — о столице, она — голова, а провинция как бы подсобные, призванные к самоотвержению и темной доле члены. Редко что так увлекало Николая Федоровича, как идея внесения света самосознания и самоисследования в существование именно провинции, окраин, каждого буквально ее городка и поселения, самого забвенного медвежьего угла. Каждый из них — историческая личность, призванная осознать свою долю участия в жизни своего отечества и пире — общемировой. Сбирать, сохранять, изучать все следы родного прошлого, историю своих отцов и дедов, своего края надо так, чтобы вставляли вначале в памяти их живые единственные образы. Где бы сам Федоров пусть недолго ни жил, с каким бы местом ни был связан, он тут же разворачивал конкретную деятельность такого рода. В Керенске (ныне г. Вадинск.— *Ред.*) создал уникальный центр (метеорологическую станцию при школе, общественную библиотеку и небольшую больницу), в Воронеже стал инициатором организации ежегодных тематических выставок в местном музее, в Ашхабаде (ныне столица Туркменской ССР Ашхабад) он тщательно изучал Туркестанский край, составил специальную записку об этом крае, о необходимости проведения здесь археологических съездов, выступал в печати с призывом к исследованию местной географии и истории, небесных явлений.

Статьи, отрывки, письма, представленные в данной публикации, носят по преимуществу литературно-эстетический характер. Они дают возможность глубже познакомиться с очень своеобразным явлением русской критики конца прошлого века. В статьях Федорова мы сталкиваемся с особым случаем философско-социологического анализа, разработанного в русской демократической эстетике. Была введена новая точка зрения на искусство — народный интерес, интерес трудящегося и униженного большинст-

на. Литература начинает рассматриваться не сама по себе, не в кругу самодовлеющих эстетических ценностей, а как непосредственное орудие в борьбе за изменение жизни. Федоров в своих статьях продолжает пример критики не столько самого произведения, сколько тех реальных явлений, которые за ним встают, пример, не раз встречавшийся, скажем, и у Добролюбова и у Писарева. Конечно, у Федорова эти черты получают особое наполнение, оно связано с характером его учения, системой мышления, выражающейся в своеобразном «неученом» языке.

Глубоко вживаясь в голос простого «крестьянского» русского народа, которым Федоров обращался к «ученым» с самыми жгучими и главными вопросами, голос того народа, для которого храм, икона, лубок долго оставались главной книгой бытия, он оказался проникнутым их духом и заговорил на их языке. Отсюда особый аллегорический архаизм стиля Федорова. Он не раз прямо пытался изложить, «показать» свое учение через описание росписей и картин будущих храмов-музеев, которые должны стать зримым воспитательным средством для народа. Каждая роспись, каждая картина при этом представляла в форме символической эмблемы одну из проективных идей Федорова, причем наряду с многоярусными, многофигурными «словесными иконами» просвещения всех народов, преображения космоса и т. д. много и «негативных» аллегорических картин, обличающих современное состояние человечества, где царят производство мануфактурных игрушек, всеобщая рознь, милитаризм и т. д.

Так, в статье о «Мертвых душах» идея активного раскаяния дворянства перед народом выражается у Федорова в этой характерной для него художественной манере. Он создает символический образ, воспитательную наглядную эмблему: дворянство, читающее перед народом «Мертвые души», как самое страшное обличение всех мерзостей своего класса. Этот образ так и просится в поучительный народный лубок, вернее, являет его, только в словесной форме. Основная точка отсчета федоровского учения — долженствующее быть, а не данное. Отказаться от пассивного созерцания мира, отвлеченной метафизики и перейти к определению ценностей «должного» порядка вещей, к выработке плана преобразовательной деятельности человечества — в этом смысл, по Федорову, нового радикального поворота в философии. «Философия, понимаемая лишь как мышление, есть произведение еще младенствующего человечества... Но философия, понимаемая не как чистое только мышление, а как проект дела, есть уже переход к совершенноте» (II, 178). Недаром философская идея, рациональное понятие в системе Федорова заменяются проектом.

Проективный характер мышления Федорова выразительно проявился в его подходе к литературным произведениям. Критика их

частично превращается в «проекты» того, какими они должны были бы быть, если бы выражали «истинные» идеи и высшие цели. Такое необычное сотворчество дает интересные результаты: оно раскрывает незамеченные слабости идеала автора, умеет представить произведение как открытую творческую возможность, приглашающую к размышлению и активному сотрудничеству читателя.

В творческом наследии мыслителя немало страниц посвящено различным именам и явлениям русской и западной литературы — Лермонтову и Толстому, Байрону и поэтам «мировой скорби», Гёте и Золя и многим другим. Всюду Федоров выступает проницательным критиком даже самых скрытых форм индивидуалистического эгоизма, неверия в человека. Надо заметить, что ему вообще была чужда сатира, поскольку она предполагает внешнее отношение к другому как чуждому предмету, достойному лишь осмеяния. С сочувствием повторил за Гоголем, что «добродетельного человека заездили», Федоров не раз горько сетовал на чрезмерное развитие в литературе жестокого припирания человека. Недаром он так подчеркивал эпическое начало в «Мертвых душах». Философу была ближе всего пушкинская, светло-пророческая, укрепляющая сокровенные источники надежды и добра линия в искусстве, в которой человек «не убывает», а «прибывает», говоря словами Андрея Платонова.

Наконец, материалы к третьему тому, особенно письма, углубляют представление о личности Федорова, проясняют отдельные обстоятельства его жизни. Несколько условный контур отвлеченно-идеальной, «житийной» фигуры подвижника и аскета, так часто наносимый в воспоминаниях о нем, наполняется живым, противоречивым, часто трагическим содержанием. Раскрывается характер сильный, страстный, убежденный, но вместе чрезвычайно ранимый, подверженный приступам мнительности, находящийся в постоянной борьбе, по его собственному выражению, «со слепыми природными силами», живущими в каждом. Всецелая преданность своему учению, вера в то, что оно выражает чаяния веков и поколений, нередко оборачивались у него нетерпимостью, резкостью в споре, несправедливо строгим судом других — и прежде всего близких ему людей, последователей.

Особенно омрачаются последние годы его жизни. Федоров чувствует полное духовное одиночество. Все чаще в письмах повторяет он, что даже его ученик, философ В. А. Кожевников, никогда по-настоящему не понимал его учения. И действительно, как признается сам Кожевников, его убеждения все более приближались к церковному православию и он не мог принять основной посылки Федорова осуществить «общее дело» только научными, «естественными средствами». Недовольство Федорова другим своим учеником, Н. П. Петерсоном, на деле наиболее ему преданным,

приводит к полному разрыву с ним. За год до смерти Федоров сжигает часть своих рукописей, и только на смертном одре, за несколько часов до кончины, передает свои бумаги Кожевникову.

Попытки выходить в свет с учением «общего дела» по различным актуальным конкретным поводам неизбежно приводили к недоразумениям и непониманию. Так случилось и с серией статей, опубликованных в 1899—1902 гг. в газете «Асхабад», вокруг которых развернулась довольно острая полемика. К концу жизни Федоров окончательно убеждается в ошибочности такого фрагментарного печатания, дающего обратный результат. Сам он так оценивал создавшееся к концу его жизни общественное мнение в отношении идей «общего дела»: «Положение, созданное отчасти печатанием отдельных статей, отчасти или большею частью недобросовестностью не критики (критики не было), а брани. Если с одной стороны новоявленное учение (даже не явленное еще) казалось диатрибою из времени невежества, т. е. суеверием, то с другой оно обвинялось в неверии; одни видят в нем мистицизм, а другие материализм». Эти взаимоисключающие выводы порождались необычным соединением в писаниях Федорова самых дерзновенных, глядящих в будущее времена идей с «еретическим» перетолкованием христианской «задачи», с особой архаичной самобытностью стиля. Недаром не сложились у него и отношения с тогдашней цензурой. Единственная при жизни попытка опубликовать отдельной брошюрой свою работу «В защиту знания и дела» (1894) окончилась провалом. (В третьем томе находится черновик прошения Федорова в цензурный комитет с просьбой вернуть ему хотя бы текст его запрещенной к печати работы.)

Дальнейшая работа над материалами третьего тома представляет интерес как для исследователей творчества Федорова, так и для историков русской мысли и культуры.

Проективное определение литературы. О «Мертвых душах»

С «Мертвыми душами» русская литература начинает делаться самостоятельной, т. е. Россия начинает узнавать дорогу, путь, по которому она должна идти, начинает понимать, что ей или ему (русскому народу) нужно делать. Говорим «начинает», потому что «Мертвые души» — произведение неоконченное. Открытие пути, познание того, что нужно делать, и есть точное определение литературы. Подражательная литература тоже указывает путь, только не свой, а чужой. Самостоятельная же литература есть не истина лишь, но и путь к благу, не просто слово всего народа, а слово об общем отеческом деле...

В этом случае разумею объединение устной и письменной, народной и интеллигентной литературы.

Всякая литература *проективна*. В Дон-Кихоте заключается переход не Испании, а Европы от рыцарского к меркантильному. <...> Если в каждом единичном произведении участвуют *многие*, хотя оно кажется сочинением одного автора, так и во многих произведениях, хотя они кажутся сочинениями враждебных авторов, — есть общее, т. е. один автор. Литература направляет, ведет народ или интеллигенцию, но ведет путем борьбы. *Критика* же открывает, приводит к сознанию план пути, проект общего движения. Сервантес вел от села к городу. Гоголь привел горожан, или должен был привести, к сознанию своей вины перед селом, перед живыми и мертвыми душами, которыми торговал город.

Понимая под самостоятельной литературой открытие истинного пути, по которому должен следовать народ*, мы видим в истории литературы — со времени выступления ее на самостоятельный путь — одно произведение: различные же направления в литературе суть только отклонение при искании этого пути. Это единственное, еще не оконченное произведение, состоящее из трех частей, суть «Мертвые души»¹.

В первой части дворянство и все интеллигентное сословие, как сообщники дворян, предстают как *торгующие живыми и мертвыми душами*. Этот торг сынов одного сословия отцами или душами отцов другого сословия и есть *высшая степень небратства*. Торг душами как вещами есть высшее преступление. Продажа заменила убийство, но была ли эта замена улучшением?!

Мертвые души, души отцов, был самый живой, глубокий, захватывающий душу предмет для России, для народа и совершенно ничтожный или мертвый для дворянства, ставшего чуждым народом.

Екатерина II была действительною матерью дворянства, т. е. матерью маниловых, собакевичей, плюшкиных — порождений грамоты вольностей дворянских. Если просвещение имеет целью освобождение от предрассудков, то и Чичиков, и Собакевич, Ноздревы и Коробочки — люди высокопросвещенные, которые не боялись торговать мертвыми душами. Очевидно, труды великих Петра и Екатерины не были бесплодны, если они создали таких

* Пассивное определение литературы как зеркала, в коем отражаются мысли, делает и из интеллигенции и из народа только созерцателей (здесь и далее сноски автора. — *Ред.*).

людей, лишенных предрассудков. Дети же этих «просвещенных» отцов — Базаровы, Кирсановы, Рахметовы.

Является сословие, искусственно созданное, освобожденное от всякого рода тягостей, наделенное всяческими вольностями, в котором мог происходить торг мертвыми душами, не вызывая ни малейшего угрызения совести. Осуществилась новая порода людей, о которой мечтала Екатерина II. Зло заключалось в том, что Екатерина не ограничивалась внешними реформами, а хотела дать нам *новую душу*. По словам тогдашних поэтов, она и дала нам новую душу, т. е. вынула настоящую.

Какое же могло быть поминовение у торговавших мертвыми душами! Да и как говорить о поминовении в том сословии, среди которого возможен был такой торг и без малейшего при этом угрызения совести. Это угрызение не чувствовали ни читатели, ни критика, может быть, и сам автор «Мертвых душ» не сознавал всей глубины падения изображенных им лиц, потому что все они, читатели и критика, были свободны от предрассудков. И только при свете долга воскрешения, возникающего из *глубокой скорби об отошедших*², можно понять все нечестие этого святокупства и святопродавства, как самое полное отрицание религии, нравственности, всего человеческого, не говоря уже о сыновнем. Это — одиноживотность и иночеловечность.

Евгении Онегины, Печорины, Бельтовы — порождение грамоты о вольности дворянства, притом с *большим наделом* крестьянскими душами, — грамоты, освобождавшей дворян (т. е. Онегинных, Печориных, Бельтовых) не только от службы всемирно-историческому делу России, но вместе с *философиею XVIII века и от всяких обязанностей* к отцам и к Самому Богу отцов³.

Печорин не вполне воспользовался вольностями дворянства. Он является представителем не всеобщей воинской повинности, а представителем военного сословия. Изображая пороки военного сословия, он отрицает войну, не замещая ее ничем.

Я думал: жалкий человек!
Чего он хочет?.. Небо ясно,
Под небом места много всем, (!)
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он... Зачем?⁴

Подобно тому как XVIII век отрицал наследственность, хотя и знал, что корова никогда не производила

на свет жеребенка, и Руссо, хотя и видел детей, тем не менее верил, что люди рождаются свободными, так и Лермонтов хотя знал и волков, и шакалов, и гиен, однако говорил, что враждует *один человек*⁵. Да, человек жалок, потому что должен довольствоваться лишь снами и только лишь в душе...

Чичиков же, Собакевич и им подобные также произведшие грамоты «разоружения», грамоты вольностей, *но с небольшим наделом живыми душами* и зато с полным освобождением от всяких мифических и метафизических предрассудков, умственных и нравственных, и притом позитивизм Чичикова (о котором, как об особой философской системе, он и не слышал) не допускал противоречия теории от практики, как Кант и Конт⁶. Альтруизма на практике Чичиков не знал, потому что для него не было оснований в его теоретических воззрениях, вполне отрицательных. Произведением такого последовательного позитивизма и был проект скупки мертвых душ.

Поражая пошлость, Гоголь не указывает выхода из этой пошлости, т. е. не указывает общего, великого дела, и это тем удивительнее, что стоило бы только понять, почему преступно торговать мертвыми душами, душами отцов,— в этом полное отрицание всякой религии и нравственности,— чтобы понять, что общее великое дело должно состоять в полном выражении любви к своим отцам, как к одному, т. е. во всеобщем Воскрешении.

Могла ли поэма Гоголя — «Похождения Чичикова» — иметь другую цель, а не скупку мертвых душ? Когда Чичиков называет мертвую душу *мечтою*, он отвергает *воскрешение, как великое общее дело сынов человеческих*, сам того, конечно, не сознавая. Сам Гоголь не знал всей отрицательной силы, которая заключалась в этом слове, а между тем в незнании, в отсутствии этого дела и заключается вся пустота и пошлость, безделие и Манилова, и Собакевича, и Плюшкина, и Ноздрева, этого гения лжи, так же как и сына Собакевича — Базарова, и сына Манилова — Кирсанова. У Гоголя есть еще смутное представление чего-то греховного в торге мертвыми душами, т. е. остаток религии, хотя и дворянской*.

* Дворянская религия — религия всемогущих и поздних обеден, в которой устранено все, напоминающее смерть. Подобно императору Петру I и императрице Елизавете, помещики запрещали носить мертвых перед своими окнами.

Если бы первая часть «Мертвых душ» имела не искусственный, а естественный конец, т. е. кончалась бы 19 февраля 1861 года⁷, оставившим скупщика мертвых душ, с синодиком⁸ вместо богатств, о которых он мечтал, так что не души оказались бы «мечтою» и «фу-фу», а богатство, деньги, которые надеялся получить он, заложив души,—если бы такую развязку имела поэма «Мертвые души», она приводила бы все интеллигентное сословие к сознанию преступности торга, как отрицания религии (как культа мертвых)⁹ и нравственности, т. е. отечества и братства. И вторая часть была бы не хождением в народ, а *паломничеством*, раскаянием в святокупстве и святопродавстве, т. е. чтением пред народом преступных или несчастных похождений Чичикова, или первой части «Мертвых душ».

Третья часть была бы искуплением или восстановлением братства и отечества (воскрешением)¹⁰.

Частные попытки хождения в народ потому и должны считаться донкихотством, что должно быть общее нисхождение в село интеллигентно-ученого сословия с целью объединения всего народа в деле изучения и регуляции той слепой силы, которая производит голод, язву и смерть¹¹. «Если бы с такою энергиею да пошел он (Чичиков) по доброму пути»,—со вздохом говорит Муразов¹², и очень ошибается, потому что одиночные действия бесплодны. Вторая часть должна быть не изображением идеальных лиц разных званий, а сатирою на одиночные или *кружковые* попытки. Все попытки идеализирования бесплодны. Генерал-губернатор, на коленях умоляющий чиновников сделаться честными,—смешнее губернатора, вышивающего по тюлю¹³. Точно такое требование «ума» несравненного Александра Петровича превращается из «не рассуждай» в умничанье¹⁴. Создавая добродетельного откупщика-помещика, Гоголь создает идеал, под которым *виден смех*,—как ни старается автор скрыть его, обманывая сам себя. Недовольство Гоголя второй частью показывает, что в нем не все исчезло русского. Если же вторая часть идеал, то третью часть нужно было покрыть непроницаемым мраком мистицизма, т. е. признать ее несуществующею.

Гоголь, по собственному его признанию, описывал лишь *предместье, лачужки*, а описание города было делом будущего, так же как и хождение в народ, которое он предначертывал, заставляя Муразова отправлять Хлобуева в народ¹⁵. Таким образом, предместьем *оказалась*

интеллигенция, а городом — село, но не столько в отдельных личностях, сколько в коллективном их отстаивании своих заветных святынь, — которое, кажется, никто еще не изобразил и которое (т. е. отстаивание) сделается или должно сделаться в будущем постоянным, а не будет проявляться лишь редкими моментами.

Содержание второй части поэмы «Мертвых душ» могло дать время после Крымской войны или с 19 февраля 1861 года, когда появились несравненные Александры Петровичи, требовавшие ума, и старое «не рассуждай» превратилось в умничание. Появились Муразовы, готовые содействовать Хлобуевым, идущим в народ (только после уроков чудесного Александра Петровича) собирать не на церковь, а на школы. Л. Толстой может считаться учителем этого времени; но второй части, т. е. сатиры или сарказма на созидателей интеллигентной деревни, еще не появилось. Недосмотр, по которому можно было закладывать мертвые души, был уничтожен Положением 19 февраля 1861 года; закладывать, продавать мертвые души стало невозможно, когда был запрещен торг живыми. Самым естественным наказанием для покупателя мертвых душ был бы именно Манифест 19 февраля 1861 года, который оставил бы его обладателем мнимого богатства и лишил бы его двух живых душ: Селифана и Петрушки. Конечно, не по вине Гоголя вторая часть его поэмы не получила естественного конца, когда жить и наживаться закладом живых или мертвых душ стало невозможно. Время второй части можно определить годами 1861—1891, т. е. временем от освобождения крестьян до голода 1891 года. Этот период требует не сатиры, а бичевания, когда не только злые, но и добрые намерения ничего, кроме зла, не производили; это время, когда не только одиночные, но и усилия многих ничего не могли сделать и только общие усилия могли бы спасти. Страшно богатый, но живущий «как мужик», Муразов и Иван Потапыч «усаживаются в рогоженную кибитку, спеша на помощь голодающим крестьянам». Что могут они сделать при тех размерах, какие принимает голод? Очевидно, что Гоголь в сороковых уже годах как бы «видел» происшедшее в 80-х годах, провидел Толстого¹⁶.

Между тем у Гоголя во второй части начинается возвращение к романтизму. Очищающим началом должна явиться любовь; это не культ только женщины, но и стремление всего себя отдать на служение людям-братьям; это значит дать участие всем в комфорте, а не объ-

единение в труде обращения голодопосной, умерщвляющей силы в силу живоносную, воскрешающую. Тентетников и Уленька половой порыв принимают за желание всем делать добро...¹⁷ Хлобуев, Чичиков, Костанжогл также принимают минутный порыв за что-то прочное.

Под влиянием того же романтизма сам Гоголь совершает паломничество в Иерусалим, а поэму свою силится превратить в Божественную Комедию. В Иерусалиме нашел он мерзость запустения, а в России не нашел расположения к покаянию в торге живыми душами, хотя в сороковых годах едва не совершилось запрещение торговать не только мертвыми, но и живыми душами.

Во второй части — «хождение в народ» — открывались два пути: первый путь — хождение с целью изучения народа, записывания народных сказаний и просвещения; второй путь — хождение с целью возбуждения сынов против отцов, возмущения как мщения за лишение права торговать живыми и мертвыми душами, прикрываемое желанием дать всем равное участие в комфорте, — промышленная вера¹⁸.

По первому пути Чичикову достаточно было рассказать народу свои похождения у помещиков для купли мертвых душ, т. е. прочитать первую часть поэмы Гоголя, чтобы вызвать в самом народе суждение об этой первой части, что и было бы созданием второй части, потому что надругательство над их умершими отцами вызвало бы великий гнев народа и дало бы место в аду и покупщику, и продавцам крестьянских душ. Чтение первой части «Мертвых душ» можно отождествить с просвещением потому именно, что такое чтение не может не пробудить народной мысли в свойственной ему (народу) форме загробной казни антисоциальных, противородственных и противорелигиозных пороков. Следовательно, чтение наилучшего произведения интеллигентного сословия, в котором оно выставлено в самом наихудшем свете, есть необходимое дополнение к школе. Для изучения же народа записывание созидающейся воочию поэмы гораздо важнее записывания старинных, хотя бы всегда живых, *былин*. Для интеллигенции, идущей в народ, это чтение будет *раскаянием*, отречением от вольностей дворянства, принятием на себя податей и повинностей, как священного права, что и превращает ад в чистилище, лишает его вечности, ведет к большему и большему примирению¹⁹.

Третья часть «Мертвых душ» начинается обращением науки в орудие спасения от голода и соединением народа

и интеллигенции для этого вѣликого дѣла, а оканчивается возвращением жизни мертвым душам, как искупление за грехи торго ими.

¹ «Мертвые души» понимаются Федоровым расширительно в духе своего учения — как вопрос о всех умерших, долге живых перед ними, как вопрос о жизни и смерти, самый глубокий натуральный вопрос, бессознательно направляющий художественное творчество и с романа Гоголя начинающий пробиваться к такому осознанию, которое Федоров пытается представить.

² Важное место в мирозерцании Федорова занимает понятие *скорби по умершим* как нравственного, сыновнего чувства, которое не должно оставаться пассивным, а вести к действию. *Поминовение умерших* — это сохранение живой памяти о них, постоянная сосредоточенность на долге по отношению к отцам.

³ Федоров отмечает *историю как факт*, которая есть «ограбление или расхищение чрез эксплуатацию и утилизацию всей внешней природы... взаимное истребление, будет ли оно открытым, как во времена варварства, или же скрытым, как при цивилизации» (Соч., 202), *историю как проект* регуляции и воскрешения, которая должна перейти в историю *как акт*, т. е. всемирное дело осуществления этого проекта. России, по Федорову, принадлежит заслуга раскрытия истории как проекта. Выступая на протяжении столетий собирательницей земель, умиротворившей кочевой Восток, приняв форму «служилого, сторожевого» государства, Россия должна выступить инициатором регуляции слепых стихий материального мира. В этом и заключается «служба всемирно-историческому делу России» и выполнение «обязанностей» перед отцами («всеобщая воинская повинность»).

⁴ См. стихотворение М. Ю. Лермонтова, впервые опубликованное в 1843 г. под названием «Валерик».

⁵ Слепой природный закон — постоянно подчеркивает Федоров, — стоящий на взаимном вытеснении и смерти, охватывает всю природу, более того, «небратство», «неродственность» уходят в самый корень бытия, формируют самую его структуру.

⁶ Федоров отмечает у Чичикова тот тип буржуазного сознания (в его практически-беззастенчивом выражении), которое позднее дало позитивизм. *Альтруизм* — понятие и слово, введенное Ог. Контом (1798—1857), одним из основоположников философии позитивизма. Федоров был критиком позитивистской морали, в том числе альтруизма.

⁷ Имеется в виду «Положение 19 февраля», освобождавшее крестьян от крепостной зависимости.

⁸ Синодик — зд. поминальный список умерших.

⁹ Для Федорова: «Истинная религия одна, это культ предков и при этом всемирный культ всех отцов, как одного отца» (Соч., 101). Когда речь идет о христианском Боге, Федоров называет его не иначе, как Бог Отцов. Культ предков воспитывает то чувство всеобщей родственности человечества, без которого «общее дело» невозможно.

¹⁰ Федоров создает идеальный проект будущего развития вопроса о «мертвых душах». Вторая и третья части «Мертвых душ» — две стадии одного проекта для осуществления в реальность. Вторая часть как необходимость раскаяния дворянством перед народом за все свои грехи и преступления; а третья как начало всеобщего братского дела.

¹¹ Федоров выдвигает требование «сельского знания», «сельской воинской повинности». Эти понятия имеют в общей «просто-народной» стилистике федоровского учения скорее метафорическое, чем буквальное значение. Тут нет речи об идиллии опрощения на лоне природы. Недаром для Федорова утопическая слабость толстовского призыва перейти всем в села, обратиться к простому земледельческому труду заключалась прежде всего в отрицании науки и умственного труда, в восхвалении такого естественного животного-природного существования, которое автор «Философии общего дела» считал бессмысленным. Противопоставление города селу, городской цивилизации грядущей «сельской», «небесной-земледельческой» культуре носит у него антикапиталистический, антипотребительский характер. Разрыв между городом и деревней должен, по Федорову, разрешиться в пользу последней в том смысле, что объединенные наука и промышленность уходят с «городского» пути служения искусственным потребностям комфорта и эфемерного наслаждения, обращаются лицом к «селу», которое выражает простые, глубинные нужды жизни, возведенные проективным сознанием мыслителя в задачу «регуляции природы» и «воскрешения умерших». «Сельское знание» воплощает идеал объединения всех наук вокруг астрономии, лежащей, по мнению философа, «в основе сельской жизни», — идеал всеобщего участия в познании, опыте, производящемся в самой природе, в космосе.

¹² Купец-откупщик Муразов — один из трех положительных героев-миллионеров, представителей «праведного богатства» во второй части «Мертвых душ» Гоголя, помогает «выпрямиться» ряду героев, в том числе Чичикову.

¹³ Федоров имеет в виду речь идеального генерал-губернатора в финале второго тома, обращенную ко всем чиновникам округа, погрязшим в обмане и взяточничестве, с призывом к нравственному совершенствованию и «спасению отечества» от гибели. Губернатор, вышивающий по тюлю, — персонаж первого тома «Мертвых душ».

¹⁴ Александр Петрович — «диво воспитателей» (с его «Я требую ума, а не чего-либо другого»), «идол юношей» (в том числе Тентетникова, будущего «байбака» и «копителя неба» во второй части романа). Федоров указывает не только на утопичность, но и на ущербность воспитательного идеала, пестующего «высший ум», оторванный от жизни, от дела, а потому легко превращающийся в выспренное, кастовое умничанье.

¹⁵ Хлобуев — представитель «древнего рода», «умный человек», но разорившийся и опустившийся дворянин, которого Муразов посылает по губерниям к народу собирать деньги на храм. Вместе с задачей нравственного возрождения еще одной «мертвой души» преследуется цель глубокого познания жизни народа для последующего совершения «добрых дел» на его пользу.

¹⁶ «В одной части губернии сказался голод» (заключительная глава второго тома). Муразов собирается бесплатно кормить голодающих крестьян. Как известно, в 1880-х годах, во время голода, Л. Н. Толстой организовал бесплатные общественные столовые. Для Федорова подобные мероприятия — филантропическая капля добра в море народного несчастья. Радикальное решение «продовольственного вопроса» он видел в метеорологической регуляции.

¹⁷ Имеется в виду то развитие событий романа Гоголя, которое известно по пересказам слышавших его чтение до сожжения

второй части. Тентетников участвует в освободительном, революционном движении, ссылается в Сибирь, куда его сопровождает его возлюбленная Уленька, дочь генерала Бетрищева, образ которой, созданный в условно-романтическом духе, возникает в сохранившихся главах романа Гоголя.

¹⁸ Под «промышленной верой» Федоров имеет в виду идеал потребительского общества, который утвердился на Западе в XX в., но контуры которого уже были ясны мыслителю.

¹⁹ Федоров в отличие от других проповедников социального примирения понимает всю непростительную глубину вины дворян-крепостников и вообще всего эксплуататорского класса перед народом. Отсюда и возникает образ адского мщения. Однако в случае искреннего и активного покаяния («чистилище») он верит в возможность «все большего и большего примирения» с народом до составления с ним одного целого.

Предисловие к изданию письма Ф. М. Достоевского

Нам случайно попало письмо Федора Михайловича Достоевского¹, очень важное для характеристики его религиозных убеждений. И мы решились напечатать это письмо в издаваемой Вами газете с незначительными сокращениями в том, что не относится до выражения поразившей нас мысли Федора Михайловича.

В письме идет речь о каком-то неизвестном мыслителе, каких ныне так много на Руси и до которого нам нет дела²; нам важна мысль самого Федора Михайловича — мысль изумительного величия — эта мысль дает смысл и цель жизни человеческой, в чем именно и нуждается наше время, когда благодаря утрате цели и смысла жизнь потеряла всякую цену³. Достоевский говорит в своем письме, что «самое существенное, без сомнения, есть долг воскрешения прежде живших предков»; т. е. наш долг, наша обязанность, наше дело заключаются, следовательно, в том, чтобы воскресить все умершее, утраченное нами, как сынами, как потомками наших отцов, предков. Конечно, этот долг есть и заповедь Божья, требующая от человеческого рода, как существ разумных, не размножения лишь и наполнения мира, но и управления им, т. е. заповедь Божья требует от рода человеческого обращения этой необъятной, слепой, бездушной силы вселенной в одушевленную духом, разумом и волею всех воскрешенных поколений. Так мы понимаем мысль о долге, лежащем, по его мнению, на всех людях, и сколько мы ни думали об этой мысли, ни к какому другому заключению прийти не могли. Нельзя понять эту мысль иначе и потому еще, что, по словам Достоевского, выполнение этого долга остановило бы деторождение: это значит, что тогда

не будет уже ничего рождающегося само собою, бессознательно делающегося, и все тогда будет произведением разума, воли, сознательного труда, ничего тогда не будет дарового, а все трудовое. Мысль Достоевского тем более заслуживает внимания и скорейшего приступа к делу, к осуществлению, что рост человечества оканчивается, население переполняет землю, и еще столетие, много два, и мы вынуждены будем или молить Юпитера, Аллаха (христианского Бога просить об этом нельзя) о ниспослании истребительных войн, моров и других бедствий, способных уменьшить население; или же, действуя по-христиански, путем полного воспроизведения из разложившегося праха умерших, мы должны будем сделаться способными жить и вне Земли, во всей вселенной.

Как ничтожны пред этою задачею все цели, которые до сих пор ставили человеку: комфорт (хотя бы и для всех) и роскошь, по существу своему ничего необходимого в себе не заключающие; или же наибольшая свобода людей друг от друга, а не объединение в труде для достижения определенной цели, задачи, т. е. свобода это нечто отрицательное, положительного содержания не имеющее; и наконец прогресс ⁴, который к свободе, разобщению присоединяет еще превозношение младшего над старшим, сынов над отцами, живущих над умершими, над этими отвратительными предками, как выразился Рише ⁵; словом, прогресс, будучи сознанием превосходства наибольшего над отцами и предками, наименьшего (относительно) над животными, есть в то же время признание своего полного ничтожества пред слепую бесчувственную силою, а такое преклонение пред этою силою исключает всякий смысл и цель существования, ни о каком долге при этом и речи быть не может. Достоевский же, считая самым важным долг воскрешения прежде живших предков, отправлялся, очевидно, от мысли, диаметрально противоположной свободе и прогрессу, ибо для осуществления указанного им долга требуется не преклонение пред слепой, неразумной силою и не свобода друг от друга, а объединение в труде познания слепой силы, посящей в себе голод, язвы и смерть, в труде обращения этой силы из смертоносной в живоносную, т. е. требуется всех сделать познающими, все — предметом знания, и знания не пустого, а выражающегося в деле.

В наше время, когда так много говорят о всеобщем обязательном образовании, мысль сделать всех познающими не должна казаться чересчур смелой; и нельзя не

заметить, что требование всеобщего обязательного образования возможно только во имя всеобщего же долга, во имя обязанности, о которой говорит Достоевский, во имя долга, который, требуя жить не для себя и не для других, а со всеми и для всех, требует объединения всех живущих для воскрепления всех умерших, объединения всех сынов для возвращения жизни всем отцам. Что же может быть выше этого?! Это не эгоизм и не альтруизм, а бесконечно выше того и другого!

Требовать же всеобщего обязательного образования в надежде лишь на то, что оно изгонит суеверия, в надежде, что при всеобщем обязательном образовании не будет скопцов, как это полагает Вахтеров⁶, значит забыть, что Ориген⁷ был не безграмотный, столочерчение и тому подобные суеверия распространены между не безграмотными, а в среде не только грамотных, но и хорошо грамотных.

Мысль о том, чтобы всех сделать познающими и все обратить в предмет знания, даже не нова, мы встретим ее в эпиграфе статьи «К вопросу о памятнике В. Н. Каразину» («Наука и жизнь», 1894, № 15—16)⁸. В этом эпиграфе говорится, что «современная наука есть вывод из наблюдений, сделанных кое-кем, кое-где и кое-когда, тогда как наука должна быть выводом из наблюдений, производимых всегда, везде и всеми». Но наблюдения — это еще только знания, а не дело, — наука же станет делом, когда она будет опытом, производимым всеми, во всем мире, по одному плану. В статье «К вопросу о памятнике В. Н. Каразину» делается ссылка на 166-й том «Чтений общества истории и древностей России» (1893 г.)⁹, на предисловие к сказанию о построении обывденного храма в Вологде. В предисловии же этом предлагается целый план построения школ-храмов, посвященных пресвятой Троице¹⁰, как образцу единодушия и согласия; и, ссылаясь на это предисловие, автор статьи полагает, вероятно, что в этих священных храмах-школах возможно ввести то просвещение, с которым соединено расширение самого знания, возможно, следовательно, осуществление мысли, выраженной еще Каразиным, предлагавшим наглядное преподавание, соединенное с метеорологическими и другими всякого рода наблюдениями.

Вместе с письмом Достоевского нам досталась и небольшая тетрадка, — к сожалению, неполная, под заглавием «Чем должна быть народная школа?»¹¹, — вероятно, копия или черновик статейки, о которой говорит Достоевский и выражает полное с ней согласие. А эта статейка

начинается вопросом, чем должна быть народная школа, должна ли она требовать вечного подчинения закону слепой природы, по которому последующее поглощает предыдущее, чтобы быть поглощенным в свою очередь, вечного подчинения слепой силе, которая не может созидать не разрушая, рождать не умерщвляя, или же народная школа должна требовать подчинения закону божьему, божьей заповеди, по которой последующее должно восстанавливать предыдущее, достигая тем самым и собственного бессмертия, т. е. исполнять тот долг воскрешения, о котором говорит Достоевский. И, конечно, вопрос этот решается в пользу закона божия, а не закона природного, который требует постоянной борьбы и на основании которого еще очень недавно генерал Драгомиров¹² защищал безусловную необходимость, вечность для человечества войны.

Собственно «Военная заметка» в «Новом времени», в котором приводится мнение М. И. Драгомирова о неизбежности и безусловной необходимости войны, и побудила нас ускорить печатанием письмо Ф. М. Достоевского, которое ставит долгом человеческому роду именно то, что согласно с мнением самого Достоевского: сделав ненужной войну, должно сделать в высшей степени необходимым войско, т. е. действительно всеобщую, для всех, на всю жизнь обязательную воинскую повинность. Важнее же всего в этом то, что сам генерал Драгомиров, если согласится с вытекающими из мысли Достоевского последствиями, может содействовать установлению *драгого* всему роду человеческому *мира*, содействовав возвышению войска и подготовки великого ему будущего. Генерал Драгомиров, вероятно, очень удивится, что, защищая безусловную, вечную необходимость войны, он тем самым лишает войско истинно великого будущего; отрицая же, согласно с мыслью Достоевского, вечность войны, можно или, вернее, неизбежно будет признать вечность войска, неизбежно будет признать необходимость его существования до тех пор, пока оно победит ту силу, которую можно назвать врагом временным и другом вечным (природа). Победив же эту силу, войско, которым будет весь род людской, станет сознанием и волею, т. е. разумом природы, и таким образом заменит собою так называемый закон, а в сущности слепоту природы, пред которой ныне все преклоняются.

Признание со стороны генерала Драгомирова необходимости войны, ведущее к непризнанию великого буду-

щего войска, происходит, надо думать, от того, что генерал Драгомиров — как это ни странно — не признает полного определения войска, такого определения, которое обнимало бы все, для чего употребляется войско. Войско назначено, как говорится обыкновенно, защищать отечество от внешнего врага и от врага внутреннего. Но куда отнести следующий случай? В большом губернском городе начался пожар. Огонь приблизился к пороховому погребу. Народ в ужасе бежал из города. Только та часть народа, которая обязана стоять и там, где все другие имеют право бежать, по собственному почину прикрыла своими телами кровлю порохового погреба. Поступив так самоотверженно, солдаты знали, что за такие подвиги или дела Георгия не дадут и не только подвигом не признают, но даже и делом не назовут... Этот случай не единственный, конечно; известен недавний подвиг самоотвержения русских воинов на Суй-Фуке во время наводнения, которое свидетельствует, что хотя войны и нет, но в продолжение совершенного подвига, подвига мирного, спасали не своих только, но и корейцев, спасали чужих с потерей своих, и это потому, конечно, что для русских воинов пред бедствиями общими, естественными нет иноземцев, нет чужих. Известны также действия войск по истреблению саранчи и множество других подобных. Очевидно, что войска и *de facto*, и по военному праву обязаны бороться не с себе только подобным, но и со слепыми силами природы, пред которыми защитники войны не по неволе только преклоняются, но и хотят служить им вечно, вопреки второй заповеди¹³, божественности которой могут и не признавать, но выраженного в ней сознания человеческой, т. е. разумной, природы отвергнуть не могут. В статье С. Ч-г-ва, помещенной в № 91-м «Русского инвалида» за прошлый 1896 год, выражено убеждение, что расходы на содержание нашей армии окупаются не только при защите ее престола и отечества от врагов внешних и внутренних, но также и самоотверженностью ее в дни народных бедствий в мирное время, почему и делается приглашение к изучению этой стороны деятельности нашей армии.

Но не в таких действиях, не в таких победах, хотя бы и многочисленных, все же, однако, случайных, заключается великая будущность войска; великая будущность его заключается в торжестве над теми именно законами, в неизменность которых верят признающие вечность войны, признающие только слепую природу и не признающие

никакого значения за природою разумною. Разве человек не создание той же природы? — говорит генерал Драгомиров... Но если бы и признать человека созданием природы, неизбежно все-таки будет признать его таким созданием, в котором природа стала именно сознавать свое несовершенство, несовершенство коренное, состоящее в том, что все последующее поглощает, вытесняет предыдущее, чтобы быть поглощенным, вытесненным в свою очередь, несовершенство, обусловленное разъединенностью миров, благодаря которой жизнь на земле могла проявляться лишь в смене поколений, т. е. поглощением и вытеснением. В этом несовершенстве усмотрели закон, по которому природа, созидая, разрушает; под этот закон подвели и войну, как его разновидность. Но человек не только всегда чувствовал и признавал это несовершенство природы, не признавал его законом, но явился нарушителем этих законов природы даже прежде, чем сделал первый шаг свой, ибо самое вертикальное положение человека есть уже явное противодействие падению, всеобщему тяготению, самому универсальному закону природы. А вертикальное положение человека, конечно, не природное, не естественное его состояние, а состояние выше-природное, которого он достиг трудом, искусством (пеленания и тому подобного приспособления). О человеке и нельзя сказать, что он создание природы, напротив, он есть результат именно недосоздания, результат лишения, естественного пауперизма, пауперизма общего богатым и бедным, всем людям; человек — пролетарий, он — пария в царстве живых существ. Но в этом-то и был залог будущего величия человека, потому человек, лишенный естественных покровов, орудий защиты и т. п., должен был сам все это создать себе, он должен был создать все это собственным трудом. Человек и ценит только трудовое, постоянно расширяет область трудового, и не трудно догадаться, что завершением этого движения должно быть обращение всего, от чего зависит жизнь человека, в трудовое, так что в конце концов человек будет в зависимости от собственного лишь труда; и следовательно, весь мир, метеорические, теллурические, космические процессы будут его действиями, и вся природа будет его трудом. К этой именно цели человек направляется и голодом, и язвами, и всеми другими бедствиями, так что как только человек приостанавливается, медлит в расширении области труда — расширяется область бедствий, т. е. природа казнит человека смертью за незнание, за

бездействие и тем вынуждает его все к дальнейшему и дальнейшему расширению деятельности, области труда.

Бедственный 1891 год, которому, очевидно, будет подобен и нынешний 1897 год, не повел к расширению царства труда, хотя поводы к тому были¹⁴. В этом году «Русские ведомости» сообщили об опыте вызывания дождя посредством взрывчатых веществ, веществ, употребляемых преимущественно на войне для взаимного истребления. Опыт этот сделан был в Америке, хотя скорее можно было бы ожидать, что подобные опыты будут произведены именно в России, как стране, страдающей очень часто неурожаем от бездождия, а также и от многодождия, как стране, требующей, вопиющей о регуляции метеорическим процессом и вместе располагающей большими военными силами, как бы созданными для защиты от метеорических погромов. «Русский архив»¹⁵ весьма кстати напомнил, что еще 80 почти лет назад знаменитый Каразин предлагал опыт вызывания дождя посредством громоотвода, поднятого на аэростате, который стал ныне также военным орудием. «Русский архив» не ограничился сообщением факта, но, ревнуя о славе России и сочувствуя ее нуждам, как и нуждам всего мира, предлагает не вызывание только дождя, а регуляцию всего метеорического процесса; хотя должно сказать, что для современного поколения, напуганного бесконечностью пространства и времени, раскрываемую астрономиею и геологиею, привыкшего в течение четырехвекового преклонения пред слепой силой природы чувствовать перед нею только свое ничтожество, для современного поколения страшно даже подумать о таком деле, как регуляция метеорического процесса; и тем не менее в «Русском архиве» предлагается в видах регуляции обратить армию в естествоиспытательную силу, что никоим образом не может лишить ее боевой мощи, предлагается ввести метеорические наблюдения при мирном обучении войск (особенно при стрельбе) и этим способом открыть степень пригодности американского, каразинского и вообще всех возможных способов воздействия на природу, которые не замедлят открыться, как только на это будет обращено исключительное внимание («Русский архив», 1892, № 5, «Каразин и господство над природой», стр. 76-я, а также «Пензенские губернские ведомости», 1892, № 30 и № 32 в статье «Об управлении силами природы») ¹⁶. Должно заметить, что Каразин со своими предложениями об опыте вызывания дождя обратился чрез Аракчеева, когда он

был в Париже с императором Александром I, по Аракчев насмехался над Каразиным, обозвав его колдуном, а между тем и сам Метерних не обозвал бы Священный союз словом *verbiage*¹⁷, если бы монархи, заключившие его, обязались ввести сказанные выше наблюдения и опыты, подобные каразинскому, в свои армии, чем и было бы положено начало обращению орудий истребления в средство спасения от голода и язв, болезней в их коренных причинах. Но не только в те годы после наполеоновских войн, даже и в настоящее время, когда орудия истребления достигли удивительного совершенства, наши новые мнимые христиане, забывая, что полчеловечества постиг голод, слышать не хотят, что острие меча, копья, пики, поднятое на азростате по проекту Каразина, а также взрывчатые вещества (Примечание Менделеева к статье «Взрывчатые вещества» в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона, т. 6), вероятно, и многое другое, употребляемое на войне, могут оказаться средством, влияющим на атмосферные явления, а следовательно, и спасающим всех без различия от голода и язв.

Во всяком случае обращение орудий истребления в орудие спасения от общих всем бедствий заслуживает внимания, должно бы сделаться предметом мысли и дела, а между тем наши пророки проповедуют недумание и неделание. Путем обращения орудий истребления в орудие спасения от голода и язв, в этом общеобязательном для всех сынов человеческих деле и может объединиться род человеческий, чтобы не только свое существование сделать независимым от слепой силы природы, но и эту бездушную, смертоносную силу сделать орудием своей воли, подчиненной воле Бога всех отцов человеческих. В этом-то и заключается великая будущность войска или народов всей земли, обращенных в войска, т. е. как массы, действующей на одну планету, потому что такая масса, как сказано в вышецитированной статье «Русского архива», «действующая по одному плану, вполне удовлетворяет основному условию великой общей работы — повсеместности и всеобщности».

Вместе с переходом гражданского на военное положение, на такое военное, в котором с обязательной службою соединено всеобщеобязательное знание и образование, вступит в мир высшее нравственное начало, основанное на сознании действительного общего всем сынам человеческим несовершенства (смертность), основанного на признании себя сынами умерших отцов, повелительно

требующем воскрешения и бессмертия на место постоянной заботы об охранении каждым своего достоинства от других, чего требует нынешняя фарисейская нравственность...

¹ Речь идет об ответе Ф. М. Достоевского от 24 марта 1878 г. на письмо Н. П. Петерсона с изложением основных положений учения Федорова. Это письмо Достоевского было напечатано в воронежской газете «Дон» (1897, № 80) вместе с предисловием Федорова, поданным в форме разъясняющего письма Петерсона к редактору. В 90-х годах Петерсон служил в Воронеже и с 1896 по 1899 г. при его содействии в «Доне» появилось значительное количество анонимных федоровских публикаций. Несмотря на сугубо конкретный и, казалось бы, незначительный предмет этих статей (об авторском долге перед библиотеками, музеями-библиотеками, библиотечной карточке, каменных бабах, воронежском музее и т. д.), за всеми рассуждениями явно прослеживались какие-то грандиозные конечные перспективы. Но то, что для немногих посвященных представало как еще один ценный фрагмент единой системы, для тогдашнего читателя газеты могло казаться лишь плохо внятным чудачеством или странностью. В публикуемом предисловии впервые прозвучало прямое обнаружение главной идеи.

² Достоевский проявил особый интерес к личности автора изложенного ему учения: «Первым делом вопрос: кто этот мыслитель, мысли которого Вы передали? Если можете, то сообщите его настоящее имя. Он слишком заинтересовал меня... По крайней мере, сообщите хоть что-нибудь о нем как о лице: все это, если можно. Затем скажу, что в сущности совершенно согласен с этими мыслями. Их я прочел как бы за свои». Далее в письме Достоевский ставил ряд вопросов мыслителю, касающихся реальности телесного и личностного восстановления умерших, необходимости преображения воскресших. Эти вопросы свидетельствовали о тонком проникновении писателя в логику идеи бессмертия. Письмо заканчивалось просьбой дать ему более точное и полное изложение столь взволновавших его мыслей. Ответ знаменитому писателю, вылившийся в целое большое сочинение, оказался готов только к 1881 г., когда Достоевского уже не стало. Позднее это «письмо» Федорова вошло в посмертное издание его трудов. Писатель так и не дождался развернутого изложения федоровского учения, но то, что прислал Петерсон, оказалось достаточным, чтобы отразиться в творчестве последних его лет, в романе «Братья Карамазовы».

³ Письмо Достоевского должно было произвести на Федорова сильное впечатление: его учением пройдена первая, как бы историческая веха, оно вошло в сознание человека, которого история выделила в своих немногих «бессмертных», гарантированных памятью, изучением на будущие времена. Таких искал скромный библиотекарь, в них надеялся он посеять семена своей идеи. Однако надежде убедить великого человека и через него впервые явить миру учение о воскрешении не суждено было осуществиться. Почти через двадцать лет после получения письма от Достоевского Федоров (вместе с Петерсоном) в июле 1897 г. предпринимает эту попытку привлечь внимание к своим идеям.

⁴ Федоров имеет в виду буржуазно-позитивистские теории «прогресса», которые он резко критиковал с позиции родственнотической нравственности.

⁵ Шарль Рише (1850—1935) — французский психолог, позво-

лявший себе пренебрежительные интонации в отношении прошедших поколений (см.: *Рише III*. Куда мы идем?: Приложение к переводу романа Беллами «Через сто лет». СПб., 1893. С. 238).

⁶ Имеется в виду мнение, высказанное в статье В. П. Вахтерова «Всеобщее обучение в малонаселенных местностях и школьная сеть» (Русская мысль. 1897. Кн. 1—2).

⁷ Орпген (185—253), античный философ и богослов, по преданию сам себя осконил.

⁸ Федоров ссылается на собственную работу, изданную анонимно. В. И. Каразин (1773—1842), ученый и общественный деятель, предложил первый в России проект метеорологической регуляции.

⁹ И публикация и предисловие принадлежат самому Федорову. По его настоянию эта работа была подписана именем его друга и последователя историка С. А. Белокурова.

¹⁰ В 1892 г. в России отмечалось 500-летие кончины Сергия Радонежского, крупнейшего церковного и общественного деятеля XIV в., основателя Троице-Сергиева монастыря. Особый чтец Троицы как «зеркала», образца для всех, преподобный Сергий был первым святым в пантеоне учения «общего дела». Для Федорова троичное божество — символический регулятивный идеал, «цель для рода человеческого», призванного устроиться не по типу организма, а по типу Троицы, осуществив тем самым нераздельное и неслиянное всеединство человеческих личностей в полном составе всего рода, в котором все рожденное трансформируется в воссозданное и преображенное, в непрерывное материально-духовное творчество, питаемое любовью.

В этот год Федоров выступил с проектом воссоздать при Румянцевском музее точную копию первого на Руси деревянного троичного храма, построенного Сергием со своим братом. Более того, осуществить это строительство всем миром, добровольно, по старинному «обыденному» обычаю (см. примеч. 3 к 1-му отрывку). Идея получила сочувственный отклик в печати, начали поступать пожертвования, но дирекция музея из противопожарных соображений воспротивилась ее осуществлению. В следующем, 1893 г. в упоминаемом предисловии Федоров выдвинул новый проект повсеместного построения при школах храмов, посвященных Троице, но уже к 500-летию открытия мощей Сергия Радонежского (т. е. к 1922 г.! Здесь Федоров, потерявший надежду на немедленное исполнение своих проектов, изменяет себе и начинает уповать на будущее, которое, как всегда кажется, будет «светлее и прекраснее»). Такая школа-храм-музей должна была стать, по мысли Федорова, воспитательным и образовательным учреждением, осуществляющим деятельный синтез веры, науки и исследования.

¹¹ К изложению идей Федорова, посланных Петерсоном Достоевскому в декабре 1877 г., была приложена и эта статья.

¹² Драгомиров Михаил Иванович (1830—1905) — генерал-адъютант, известный военный журналист и писатель.

¹³ Вторая из десяти ветхозаветных заповедей гласит: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исход, 20, 4).

¹⁴ 1891 год — год повсеместного голода в России. Тогда же в США были произведены первые опыты искусственного вызывания дождя методом взрывов в облаках. Это явилось непосредственным толчком для разработки Федоровым проекта превращения орудий истребления в орудие спасения, а самого войска — в есте-

ствоиспытательную силу. Федоров внимательно изучал как все существовавшие в истории научной мысли проекты по метеорологической регуляции, так и сообщения прессы о новых исследованиях и опытах.

¹⁵ Речь идет об анонимной статье Федорова «Каразин и господство над природой» (Русский архив. № 5. 1892).

¹⁶ Автор обеих статей — Федоров.

¹⁷ Болтовня (*фр.*). Меттерних (1779—1859) — канцлер Австрийской империи, один из организаторов Священного союза Австрии, Пруссии и России (1815).

*Отечествоведение. Об изучении местной истории*¹

Нет ни одного города, нет общества, которое не состояло бы из разумных существ, и даже очень даровитых, жизнь которых, притом, не представляла бы интереса для знаний и художественного изображения. Но есть очень много городов, которые не имеют ни науки, ни искусства, и нет ни одного города, которого жизнь была бы основана на знании, а наружность была бы художественным выражением такого разумного научного общества; а между тем несомненно, что наука стремится все обратить в предмет знания и сделать всех деятелями науки. Только при такой универсальности наука может получить священное значение, может быть канонизована, религиозизована... Но универсальности она не может достигнуть, если, оставаясь чистою, будет служить для забавы немногих или, оставаясь прикладною, будет удовлетворением лишь чувственности, хотя бы и эстетической.

Принимая за образец природу, можно, конечно, желать, чтобы все даровитое было сосредоточено в центре, в столице, провинция же в таком случае осталась бы неразумным телом. Но естественное в природе не естественно для человека, высшее в слепой природе есть низшее в разумном существе. Согласно заповеди Божественной, которая есть закон человеческой природы в настоящем и закон всего мира в будущем, вопрос должен быть поставлен таким образом: как обратить каждый город в разумное существо, иначе сказать — как объединить его обитателей в знании, т. е. создать местную науку и искусство. Создание же такой науки и искусства и есть необходимое условие для исполнения миссионерского подвига, дела каждого города относительно села или сельского его округа.

Что такое город в настоящее время для уезда? Лавка, базар, торговый центр, острог, судья, надзиратель уезда, что и выражается в понятии интеллигенции. Стать забот-

ливым сыном своего уезда — это и значит быть нравственным, ибо не только недостаточно, но и нельзя быть нравственным врозь, в отдельности.

Как устроить местное изучение человека и природы, т. е. истории и статистики, точнее, как создать летопись или всестороннее изучение прошедшего и настоящего и местное естествознание во всех видах? История — восстановление прошлого в проекте примирения и воскрешения; статистика — устранение причин, препятствующих совокупной деятельности; естествознание — знание природы как орудие воскрешения.

Нет места, которое не принимало бы прямо и косвенно участия в общей народной, а также и во всеобщей, человеческой истории, но зато есть много мест, которые совсем не знают о своем участии в истории, в общей жизни, т. е. не имеют своей местной истории. А для всей массы населения история ограничивается только поминовением (поименным) в приходских храмах, т. е. поминовением устами, а не сердцем и умом. Знание истории выдающихся личностей человек присваивает себе, а приходские истории представляют ведению Бога, потому, конечно, что последнее труднее.

Нельзя винить людей, пока они не имеют местной истории, назначающей место для всеобщей, за равнодушие к общему благу, нельзя винить даже за эгоизм, предпочитающий семейные, личные интересы сколько-нибудь общему, когда они не знают о том зле, которое производит эгоизм в общей жизни всего человеческого рода или одного народа, и еще менее знают о том благе, которое могло бы быть при участии всех в общем деле. Тем более нельзя винить, что ум, привыкший думать только о ближайших предметах, становится неспособным даже представлять что-либо выходящее из этого круга. Поэтому даже самый сухой рассказ местной истории, отвлекающий от мелочных интересов, уже имеет значение. С другой стороны, как всеобщая, так и русская история без местной, указывающей участие данной местности в истории общей, не может иметь интереса, не может быть даже понята местными жителями. Сейчас общая история не представляет участия данной местности в том деле, о котором повествует, и местный житель останется к ней равнодушен, безучастен, она представляется ему чем-то чужим. Всеобщая история и даже русская без местной отчуждает от местной жизни.

Но как приступить к восстановлению местной истории,

фактов, не сохранившихся в общих источниках русской истории и в иностранных историях и не записанных никем на месте, хотя бы в виде самого сухого перечня, и оставивших след только в памятниках юридикоэкономического свойства? Местная история необходима не как занимательное чтение, а как образовательный предмет, как введение в общенародное и даже всемирное дело, сознание о котором почти утрачено, потому что и самого этого дела почти нет, ибо нельзя же считать таким делом подати и военную повинность, которые представляют себе неизбежным злом, от которого, если возможно, откупаются.

Не так было в прежние времена. Если мы возьмем даже не старейший город, а один из самых незначительных степных городов, образовавшихся из сторож, если мы возьмем даже один из таких городов, которым самим законом дозволено крыться соломой и который воспользовался этим разрешением в самых широких размерах, тем не менее и этот городок имеет свою историю. Он участвовал в общем движении, ибо эти сторожи, одна из которых послужила основанием города, несли тяжелую службу. К ним можно применить «Слово о полку Игореве»: «Под трубами повиты, под шеломами взлелеяны, концом копия вскормлены». От их бдительности и стойкости зависело самое существование государства. Трудно сказать, насколько жители этих сторож чувствовали и понимали свое значение, значение своей службы, но эта служба имела значение не только всенародное, но и всемирное, ибо они защищали государство, за которым, пользуясь миром, благодаря самоотверженной службе на «сторожках» развивалась новая жизнь и открывался новый свет... И кроме того, в тылу сторож совершалось обращение воинственных кочевников в мирных земледельцев, — сторожи участвовали в этом умиротворении, подвигавшемся все далее и далее в глубь Азии.

¹ «Любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам» (Пушкин) было тем чувством, которое русский мыслитель более всего стремился пробудить. Отсюда его приглашение «ввести в историю каждый городок и село, как бы незначительны они ни были» (Соч., 387), связанное с требованием, чтобы все стали познающими и всё — предметом познания. В том числе родная история как исследование уходящего в глубь веков родства по предкам, восстановление их жизни и деяний, для начала в мысли, летописи, историческом труде. По Федорову, все призваны стать историками, так чтобы наимельчайшее поселение, его жители, их дела вошли во «всемирно-священную историю». Это не прежняя, профессиональная, «ученая» история, выносящая из забвения лишь

немногие, по преимуществу грозные, события, убоицы, войны, бунты, отдельных личностей, представляющих за народ, эпоху, свершение. Должна выстроиться история как синодик, поминальный список всех умерших, по возможности обрастающий конкретными чертами бывших личностей (дело музея). Такое глубочайшее знание предков, генеалогического древа человечества во всех его ответвлениях, побегах, связях частей (генеалогическая опись человечества) готовит, по мысли Федорова, условно говоря, наследственно-генетический путь воскрешения.

По поводу полемики о «Блаженной жизни»¹

E non piu sangue allaga
La dolorosa terra...
Ma tutto il mondo e patria e tutti un santo.
Entusiasmo arriva,
Et di pace solenne et unite un canto
Alia di riva in riva.

Ada Negri²

Заинтересовавшись полемикой, видимо, назревающего вопроса, честь открытия и постановки которого принадлежит нашей отдаленной среднеазиатской окраине³, нельзя было не вспомнить, что эта же окраина была, может быть, родиной истинного Заратустры⁴. *Единый возврат жизни* уже бессмертной — воскрешение (вместо бесконечного ряда возвратов жизни, осужденных от рождения на смерть, как полагает проповедник учения мнимого Заратустры — Ницше)⁵, здесь, в сердце Азии, у подножия «кровли мира», Памира, получил некогда наименование «фрашо керете»⁶ — «благого дела», к совершению которого призывались все люди, а не одни «сверхчеловеки», как полагал В. Соловьев, а потому такое дело и было предтечею христианства*. К сожалению, великая заслуга открытия этого вопроса, пока еще не оцененная, омрачена полемическим задором, совершенно беспричинною враждою.

Автор «Блаженной жизни» мог бы под статью своего оппонента «По поводу статей о Народном доме»⁷ поставить эпиграф: «Мне нужен или тесный гроб или вся вселенная!», эпиграф из любимой его поэтессы Анни Виванти⁸, и для вопроса о воскресении, как общем деле, требующем обращения всех в познающих, чтобы слепую силу вселенной обратить в управляемую разумом воскре-

* Желательно было бы, чтобы в нашей среднеазиатской окраине, близ родины истинного Заратустры, был обличен Заратустра мнимый, Заратустра-Ницше.

шенных,— для этого вопроса лучшего эпитафия и придумать нельзя.

Г. Pensoso⁹, по-видимому, не отвергает великой задачи разумных существ в их совокупности и даже признает самое существенное в этой задаче. К сожалению, полемика и здесь, как везде, отвлекает от дела, а «жизнь не ждет!». Очень жаль, что г. Pensoso по какому-то недоразумению придал главное значение вопросу, заниматься которым свойственно отживающим народам, *свободе на рознь* (т. е. свободе совести) и защищать не то, что может быть *общим у всех людей без принуждения и насилия*. Это то общее и есть «святая святых» *всего рода* человеческого, которое никак не противоречит «святому святого» и *каждого* человека, ибо это последнее есть жертвенник, воздвигнутый в сердце всякого сына человеческого своим родителям. Такой жертвенник имеет законное право в храме всеобщего воскрешения; в сердцах же блудных сынов ставятся жертвенники, коим нет места в храме воскрешения; впрочем, и эти жертвенники — не более как *искажения истинных*.

В вашей уkraine было уже возведено, что воскрешение есть *общее дело всех и родное каждому*: все живущие должны быть историками, а все умершие — предметами истории, неотделимой от естествознания и естествоуправления. *Все*, все без исключения нужны для восстановления генеалогического древа человеческого рода, и притом не по источникам, писанным руками лишь людей, а по тем, которые начертаны и поныне пишутся природою на небе и на земле, и в нас самих, хотя читать их мы еще не научились, а только едва начинаем разбирать азы.

Другая властительница дум г-на Pensoso (Ада Негри) воспеваает стариков, но лишь бесприютных и голодных, а не старость как умирание. Она еще не поняла, что, пока будет смерть, будут и бедность, голод, болезни и прочие беды, будут, следовательно, и обездоленные и униженные. <...> Имеем ли мы после этого право считать смерть пределом любви, знания и дела? Если все наше дело есть борьба за жизнь против смерти, то почему границею этой борьбы ставится лишь один из моментов этого процесса — прекращение дыхания или разложение? А между тем даже превращение в прах и рассеяние его по вселенной не могут быть пределами для любви безграничной.

Если г. Pensoso действительно писатель вдумчивый,

строго мыслящий, который, приняв какую-нибудь мысль, не откажется и от следствий, из нее истекающих, то, признав, что задача науки есть обращение слепой силы природы в управляемую разумом и чувством, он должен отказаться от всего, что им написано пред этими строками и после них, должен заменить полемику миром, союзом. Ибо слепая сила, действующая во всех громадных солнцах и планетах до космической пыли включительно, проявляющаяся в разнообразных волнах звука и света, для коих мы пока еще слепы и глухи, под влиянием регуляции, направляемой высшею, сыновнею любовью и осуществляемой полным знанием, станет воскрешающею, не будет уже, рождая, умерщвлять, как это ныне есть; всякое последующее тогда уже не будет поглощать предыдущего; жизнь и людей и природы получит смысл и цель и станет действительно «блаженною» во всей полноте ее, блаженною в мысли, в чувстве, в художественном своем проявлении, станет блаженною и в высшем из всего — в нравственном или, вернее, в религиозном смысле, в смысле исполнения воли Бога Отцов, живых, а не мертвых. То будет жизнь, все благое в себя вмещающая, уничтожающая даже всякую возможность зла, — *жизнь в Боге*. Это будет *всецельность*. Не мы, а сама природа в нас, почувствовав ужас поглощения, поставила для всех общею целью всеобщее воскрешение. Объединение же для такого дела по величию и святости не потребует никакого принуждения, кроме принудительного образования несовершеннолетних.

Когда слепая сила будет управляема разумом (полным знанием) и чувством (*высшею*, т. е. сыновнею, любовью), тогда: «Уже не кровью будет заливаема наша земля... И *целый мир* станет нашею родиною, и соединенная из всех человеческих голосов торжественная песнь мира будет разливаться от берега до берега, от края до края», как говорится в эпитафии из стихотворения «Non mi turbar» Ады Нерри.

¹ Статья была напечатана 14 февраля 1902 г. в газете «Асхабад». Здесь в 1899—1903 гг. появилась целая серия статей (более двадцати), излагавших Федоровское учение. Авторами их были сам Федоров и Петерсон. Вокруг них развернулась довольно острая полемика. Наиболее упорная критика идей Федорова шла от одного из постоянных публицистов газеты, писавшего под псевдонимом Pensoso. Ему же принадлежала статья «Блаженная жизнь» (Асхабад, 1902. № 3), в которой тот издевался над самим этим понятием, предложившим Петерсоном для обозначения будущей бессмертной жизни. Федоров сам был чрезвычайно недоволен таким определением. На одном из листов, найденном в его

рукописях, он писал: «Конечно, Петерсон не хотел отдать на посмеяние, а вышло именно так. Трудно выбрать более неудачное название как „блаженная жизнь“. Блаженный — синоним юродивого. Этим названием начата насмешка, которую продолжает Пенсосо, запоздалый поклонник давно-давно забытого Бокля. Чем же заменить „блаженная“? — Бессмертная, воссозданная, воскрешенная, всеобщим трудом воспроизведенная».

² В качестве эпиграфа взяты строки стихотворения «Не смущай меня» итальянской поэтессы Ады Негри (1870—1945) из сборника «Бури» (1895), насыщенном мотивами сочувствия к угнетенным низам и социального протеста. О ее творчестве с симпатией отзывался Пенсосо в статье «Итальянская поэзия» (Асхабад, 1902. 7 янв.). Вольный прозаический перевод приводимых строк дан Федоровым в конце статьи.

³ Речь идет о вопросе, поднятом учением «общего дела».

⁴ Заратустра (VI в. до н. э.) — пророк древнеиранской религии зороастризма (Зороастр — греческое имя Заратуштры), автор самой древней части священной книги «Авесты». Асхабад действительно близок к родине Заратустры (нынешний Афганистан). Федоров высоко оценивал выраженное в «Авесте» требование активной борьбы со злом, веру в воскресение и искупление мира.

⁵ Ницше, автор «Так говорил Заратустра» (1883—1884) с ее теорией «сверхчеловека», вложенной в уста легендарного Заратустры, для Федорова — антипод истинному древнему пророку.

Идея «вечного возвращения», разработанная в том же сочинении немецкого философа, противопоставляется Федоровым собственному учению имманентного воскресения.

⁶ Так на древнеиранском языке в «Авесте» называется воскресение.

⁷ Статья принадлежала Петерсону (Асхабад. 1901. 30 дек.). К ней Федоров и предлагает следующий эпиграф.

⁸ Анни Виванти (1868—1942) — итало-английская поэтесса и писательница, автор сборника стихов «Лирика», из которого и взята строка, приводимая Пенсосо в статье «Итальянская поэзия».

⁹ Наибольшее сопротивление Пенсосо вызвало неприятие Федоровым свободы совести, в которой последний усматривал «свободу на рознь», на бесконечное блуждание духа, отчаявшегося найти единую, всех объединяющую истину и дело.

Полемика и война, или «О двух войнах»

(Вопрос о внутренней и внешней розни, или Свобода на ложь и на рознь, то есть проект умиротворения или прекращения полемики и войны) ¹

Учение, которое во всех статьях наших мы пытаемся изложить, прежде всего представляет отрицание вообще спора и полемики; для этого учения свобода личного понимания и истолкования есть свобода на ложь, так же как свобода совести для него есть свобода на рознь и на борьбу. Чтобы обратить *спор* в *разговор* или в *совещание*, чтобы иметь право вести речь с любителями полеми-

ки, мы должны предложить им прежде всего следующие вопросы:

1. Признают ли они себя сынами человеческими и признают ли долг к отцам, вытекающий из первого признания, из признания себя сынами? Признают ли они себя сынами отцов умерших (*mortui*) или же хотя еще и живущих, но имеющих умереть (*morituri*), умирающих (*moribundi*)? Может ли этот долг — *долг к отцам* — ограничиваться пределами жизни отцов? Имеем ли мы, наконец, право признавать умерших безусловно умершими?

2. Признают ли они, еще живущие, свой долг к умершим или же только к обездоленным?

3. Признают ли они Бога только одних живых и отвергают Бога отцов, которые для Него, «смерти не создавшего», не мертвы, а живы? Что значит действительно умерший для нас, создавших смерть, но бессильных вполне даже тело умертвить, умертвить настолько, чтобы воскрешение стало невозможным? Имеем ли мы право, не зная всех условий жизни, признавать смерть безусловною? Признаки, по которым мы определяем действительность смерти, могут ли считаться непогрешимыми вообще? Хороним ли мы умерших не на том же ли основании, на каком отделяем заразнобольных от здоровых?

4. Должны ли мы признавать себя образом и подобием Творца жизни, Творца Троидного, требующего подобия Ему и, конечно, не от каждого в отдельности, а в нашей совокупности? Должны ли мы уподобляться Творцу — Созидателю Жизни? Если так, то, разумеется, уподобляться Ему можем мы не разрушением жизни, а воссозиданием ее. Где должны мы почерпнуть образцы для нашей деятельности: в слепой ли силе Природы, т. е. строить общество по образцу организма, деля его на касты и таким образом лишая большинство права на познание, создавая орудия истребления по подобию хищных животных и даже превосходя их в этом? Должно ли искусство наше, т. е. всех людей в совокупности, ограничиваться творением лишь подобий? И в каком искусстве должны объединиться все роды искусства?

5. Признавая себя разумными существами в противоположность слепой силе Природы, в каком отношении должны мы находиться к ней? То есть должны мы подчиняться, или она должна быть управляема разумными существами?

6. Должно ли рожденное — само собою, без нашего со-

знания и воли происшедшее, даровое — превращаться в трудовое, разумное и волею воссозданное?

7. Если наше рождение есть условие смерти наших родителей, то в чем состоит наш долг?

Можно ли считать ответы на эти вопросы бесспорными? С признанием же их бесспорными и самая полемика упразднится, и *совещание* станет на место спора.

Полемика предполагает людей, еще в розни находящихся, не достигших еще единства, людей, быть может, очень гуманных, граждан и гражданок, товарищей (*socii*) и товарок, но не сынов, сознающих свой долг к отцам и объединяющихся чрез это сознание в братство, в исполнение долга к отцам; братство же без отечества, без возвращения жизни отцам невозможно, немислимо! Быть гражданами и гражданками, товарищами и товарками — значит находиться в юридическом и экономическом, или социальном, союзе, но не в союзе братском, в союзе совершеннолетнем, исключаящем рознь и вражду. Следовательно, полемика предполагает людей, находящихся в несовершеннолетии, нуждающихся в дядьках, которые сдерживали бы полемический задор в некоторых границах. Выбор дядек предполагает признание вечного несовершеннолетия. Такими дядьками и надо считать президентов республик и конституционных монархов. <...>

Полемика, как словесная так и письменная, как в судах в парламентах так и в журналистике, находится в теснейшей связи с войной или борьбой в обширном смысле. Пока будет война, будет и полемика, и наоборот. Полемическою тенденциею проникнуты все произведения науки и искусства. Почин к выходу из этого, по-видимому, безвыходного состояния принадлежит слову, журналистике, как прямому выражению разума и чувства. Если письменную полемику отождествить с журналистикой, то журналистика и должна первая очнуться, пробудиться, и если, очнувшись, она пожелает дать отчет в самых основных причинах войн и полемики, которые делают людей врагами друг друга, то найдет основу вражды в слепой силе природы, зависимость от которой человек чувствует в самом себе и вне себя, во всем внешнем мире. Признать неодолимость слепой силы — значит осудить себя на вечную вражду, на небратство. Если не отчаяться в спасении, то выход будет ясен: нужно силы разумных существ, растрачиваемые в борьбе между собою, обратить на борьбу со слепую силою. Благодаря тому, что народы более и более обращаются в войска, а интелли-

гения находит свое преимущественное выражение в органах журналистики, последней и нужно бы подумать о соединении, признав в своем разъединении, в «свободе на рознь» истинного врага рода человеческого. Народы, обращенные в войска, уже сознают зло разъединения, и сознание этого зла (милитаризма) нашло свое выражение в циркулярной ноте от 12-го августа 1898 года². И если конференция Гагская не удалась, то вина этой неудачи скрывается в интеллигенции, не только не сознающей своего разъединения, но даже признающей в полемике благо и не желающей взять на себя труда подумать о соединении, требующей как блага свободы на рознь и свободы на ложь. Для многих, вероятно, как и для г. Reposo³, не существует ничего, кроме или свободы на рознь, или принуждения...

Журналистика, принимающая участие в прениях, парламентах, судебных и иных, не сознает своего истинного назначения: быть органом науки, стоящей вне партий, стать выше спора, обнаруживать коренные причины споров, борьбы, искать то, что есть истина для всех, словом, быть выше полемики, как принадлежности несовершенности.

¹ Статья была напечатана анонимно 25 марта 1902 г. в газете «Асхабад». Первая ее половина представляет серию вопросов, вызывающих к сердечному пониманию и прозрению читателей и оппонентов. Понимание задач «сынов человеческих», явившееся Федорову, казалось ему настолько естественным, выношенным всей историей человечества, отвечающим ведущему направлению космической эволюции, что не могло не родиться — казалось ему — в сердцах и головах других самостоятельно и тем самым с залогом глубины и прочности. Его знаменитые и нескончаемые «вопросы» (один из излюбленных жанров разговора с читателем) словно некая эмоциональная и интеллектуальная стимуляция «родов» нового видения. Он писал: «Было бы даже оскорбительно для сынов, внуков, правнуков... потомков умерших отцов, дедов, прадедов... предков, праотца разъяснение им общего дела. Тем не менее лишь чистые сердцем дадут ответ на этот вопрос, если, конечно, он поставлен понятно» (1, 355).

² В этой ноте министерства иностранных дел Россия выступила инициатором проведения мирной конференции, которая и состоялась в Гааге в 1899 г.

³ См. примеч. 1 к предыдущей статье.

Возможен ли мир? Условие, при котором мир возможен

Для человеческого рода, коего жизнь состоит в вечном истреблении, мир возможен лишь при всеобщем воскрешении. Пока человек не будет воскрешать, он будет уби-

вать. Прочный мир, т. е. вечный, тогда только будет заключен, когда будут возвращены не пленные только, а все убитые живыми. Без исполнения этого условия вражда останется, не будет искоренена. Те, которые не признают возможным вечного мира, на невозможности ли возвращения жизни основывают свое отрицание вечного мира и мира вообще? Испытываемая постоянно и повсюду вражда предрасполагает к неверию в возможность мира. В этом случае невозможность воскрешения считается признанным, как несомненное, а поэтому отвергается и возможность мира.

Признанием невозможности мира обыкновенно оправдывается война. Отвергающие смертную казнь говорят, какое право имеем лишать жизни, если не можем вернуть ее? В войне лишение жизни взаимное, что предполагает признание жизни собственностью, т. е. трудом приобретенною, или не рожденною, а нами созданною. Признание права на взаимное истребление (войны) предполагает право собственности над жизнью. Но если бы жизнь была нашею собственностью, то жизнь была бы неотъемлема и это исключало бы, конечно, войну. Способов отнятия жизни бесчисленное множество. Изобретательность человека в этом случае истинно поразительна. Давать же жизнь мы имеем один только способ, которого сами стыдимся. Неужели же нет другого способа, который мы могли бы поставить себе в заслугу, в великую честь, в величайшую, высшую добродетель?

Вся история как факт есть взаимное, самыми разнообразными способами, истребление. Как же не поставить после этого возвращение жизни проектом для общего, нашего дела, для коего и нужно умиротворение, объединение, союз! Без воскрешения, как высшей цели, невозможно, нет полного умиротворения. И неполного умиротворения не будет, пока не будут удовлетворены необходимые потребности, в том числе питания. Удовлетворение этой потребности, однако, не избавит нас от войны. Колониальные войны ведутся за пряности: корица, гвоздика, ваниль, кардамон, имбирь (трудно их перечислить), краски: индиго, киноварь; жемчуг южных морей, драгоценные камни... Но и удовлетворение всех всеми предметами роскоши не избавило бы нас от войн! За неимением действительных причин были бы придуманы мнимые. Чем утонченнее будет понимаема честь, тем более будет поводов ко вражде непримиримой. Слово, полуслово, междометие, движение, жест... все это между людьми, не свя-

занными общим делом всей жизни, в единстве этого всеобщего дела находящими свое личное благо.— будет лишь вызывать вражду. Пока человек, как рожденное существо, не станет самосозидающим, пока питание не будет созиданием (зодчим храма тела своего), а рождение не сделается воссозиданием, т. е. деторождение не станет отцетворением, пока не будет между людьми всемирного союза художественного, всемирно нравственного и умственного, пока вся вселенная не будет предметом дела, до тех пор будет вражда.

Отрывки, заметки, наброски

<...> Для живущих сынов воскрешение умерших отцов, оживление их — такая же необходимая принадлежность, как для всякого тела — притяжение, для теплоты — согревание. Храм есть выражение этого свойства. С восстанием живущих и обращением их к небу¹ поднимаются от земли и умершие, т. е. их изображения, вызванные нравственную необходимостью, невозможностью вынести их отсутствие. По нравственной же необходимости сыны человеческие не могут оставить их (умерших) в розни, а собирают их в храм, создают для них храмы *. [Музей, как подобие, без храма не может быть. Музей проективный требует вышки (обсерватории)].

Крестное знамение, на себе или из себя творимое восставшим, поднявшимся существом, преклоняющимся (в виде распростертых, к небу поднятых рук), есть лишь начало внешнего выражения молитвы; последний вздох умершего, улетевший к небу, и вызвал подъем. Храм, совмещающий все искусства², есть также внешнее выражение молитвы и не последнее. Он, храм, есть изображение поднявшегося, восставшего, к небу обращенного существа. Храм и надгробные плиты выражают неотделимость живущих от умерших, сынов и отцов: поднимается он, живущий, встают и отцы. Такой храм есть не только изображение молящегося сына, но *изображение предмета молитвы*, т. е. отцов. Всеобщее воскрешение есть также молитва об отцах, всеми силами природы производимая.

Обыденный храм включает в себе minimum дарового и maximum трудового, труда безденежного, бесплатного.

* Как выражение душевного подъема вертикальное положение есть внешнее выражение внутреннего подъема, первого религиозного подъема.

Сама судьба «обыденный храм» сделала исходным пунктом всего *дела*³.

До сих пор мы рассматривали обыденные храмы как памятники единомыслия, единодушия и согласия и как средство восстановления единодушия. Теперь же будем рассматривать их не как места молитвы, а как самую молитву, как внешнее ее выражение, — *молитву о всех умерших*, т. е. храм есть *прототип самого дела воскрешения* или обращения падающих миров посредством воскрешенных поколений во вселенную, в одушевленные ими миры, удерживаемые от падения правящим ими разумом воскрешенных поколений. Храм же есть лишь художественный образ человека, или сынов человеческих, обращенных к небу, или храм есть дело сынов человеческих, точно по гласу которых гробовые плиты с изображениями отцов, принимая вертикальное положение, поднимаются ряд за рядом, становятся один ряд над другим, образуя параллельный кажущемуся небу свод; т. е. храм есть изображение земли, отдающей своих мертвецов, и изображение неба, населенного восставшими поколениями. Такой храм есть произведение искусственной, па земной механике основанной архитектуры, преобразующей кажущееся небо до коперниканской астрономии.

¹ Принятие человеком вертикального положения рассматривается Федоровым как первый акт его творческой самостоятельности, первый акт «искусства», строительство тела-храма, обращенного к небу. Толчок же к созданию того, что мы собственно называем искусством, был дан, по Федорову, чувством первобытного человека, охваченного скорбью по умершим. Стремление вернуть их к жизни породило надгробные плачи, отпевания; стремление восстановить их подобие — памятники и живописные портретные изображения. Искусство как кристаллизация текущей жизни в вечные, нетленные образы есть, по Федорову, всегда, пусть часто неосознанно, попытка мнимого воскрешения.

² Из всех созданных человеком форм искусства Федоров выделяет архитектуру в ее вершинном достижении — храме. Храм становится проектом должного, идеального мироздания, торжествующего над падением, смертью, в котором все оживлено: земля отдает своих мертвецов, а небо населяется воскрешенными отцами (росписи в храме).

³ Обыденный храм строился в едином порыве массы людей за день (два) обычно в память об избавлении от общего, народного несчастья (чумы, войны и т. д.). Созидание обыденного храма добровольным, самоотверженным трудом стало для Федорова как ярким свидетельством душевных качеств народа, так и символическим прообразом будущего «общего дела» воссозидания и преобразования тела-храма умерших отцов. Федоров не только первым обратил внимание на обыденные храмы, но и начал целое движение за собирание сведений об обыденных храмах и их исследование. (В 3-м томе собран ряд статей и писем по этому поводу.)

...история как факт должна закончиться с окончанием роста человеческого рода чрез нарождение и с началом последнего всеземного, поземельного кризиса в астрономическом смысле, т. е. с обнаружения недостаточности свободных земель на земной планете. С поднятием вопроса о малости Земли должна окончиться история как факт, т. е. история взаимного истребления (смерти) и рождения, и должна начаться история как проект объединения для воскрешения...

Когда ветхозаветный закон «раститесь, множитесь, наполняйте землю» почти исполнен, то не может не возникнуть вопроса, куда же должна быть употреблена сила, которая до сих пор обращалась на прирост, т. е. на рождение, и во что должно будет обратиться движение, которое обошло уже всю землю и дальнейшее распространение коего организму, рожденному для земных условий жизни, невозможно; невозможно оно и вообще рожденному, а не самосозидаемому существу, так как только самосозидание даст возможность строить организм для иных условий, чем земные. В броун-секаровском способе¹ в смысле не омолаживания, а предохранения от старости, от прекращения роста и развития вследствие появления половых отличий, с коих и начинается старение, можно видеть слабое начало возможности изменения организма для *иных*, не земных условий жизни. Броун-секаровский способ (в общем виде введения в организм всякого рода здоровых веществ, образуемых различными органами, взамен больных, гистотерапия и органо-терапия, т. е. превращение рожденного в устрояемое трудом) указывает и на возможность управлять органами собственного тела.

Здесь истинный конец Ветхого завета и начало Нового и уже не в мысли только, а на деле, *обновление ветхого человека в материальном смысле*, а не мистическом, начало совершеннолетия, начало жизни истинной, *согласной с действительностью*, т. е. небесной, ибо Земля есть небесное тело.

¹ Метод лечения препаратами из органов животных французского физиолога Броун-Секара (1817—1894), стремившегося к омоложению человеческого организма. Органотерапию, гистотерапию (так назывался этот метод) Федоров понимает расширительно в духе своих проектов — как «органосозидание», «тканетворение», «сознательно-творческий процесс» регуляции человеческим организмом («ваше тело будет нашим делом»), приводящий к его бессмертию.

Кожевников¹ и Ивакин* твердо уверены, что аппарат Каразина нельзя сделать предметом поэзии**.

Каразин предлагал на аэростате поднять громоотвод в царство тучегонителя Зевса, чтобы извлечь (мысль очень поэтичная) из облаков силу, которая держит воду в состоянии пара, чтобы земледельцу дать дождь, а кустарю силу небесную, которою он победит биллионеров фабрикантов. <...> Когда разбивали Перуна земного, Перун небесный оставался во всей своей силе и случайно мог разразиться над идолоборцами, перуноборцами, зевсокластами. Мстителем Прометея — истинным Геркулесом будет тот или те, кто осуществит этот опыт (каразинский, вызывание дождя). К нам пришел с громоотводом сын крестьянина, который, к сожалению, не дожил до изобретения аэростата: он мог бы быть и Гераклом. Не ставши Гераклом, он стал пьянствовать.

Когда мы увидим небо отверстым, открытым не для ангелов, а для людей, для смертных, увидим восходящими и нисходящими стратигов и архистратигов *земных* (а не небесных лишь), тогда станет ясно, что «немногим чем умалил Господь сынов человеческих от ангелов», и если еще не всё, то облака уже положил к ногам их, как говорится в псалме 8, ст. 7², и если еще не видим, как во времена, когда апостол Павел писал 2-ю главу своего Послания к Евреям, чтобы все было ему (человеку) покорено³, то путь к покорению кажется отверстым, открытым.

¹ Кожевников Владимир Александрович (1852—1917) — ученый, философ, поэт, автор многочисленных книг и статей, в том числе двухтомного исследования по буддизму (Петроград, 1916). Основной его труд, которому он посвятил более 20 лет, по разностороннему исследованию секуляризации европейской культуры от эпохи Возрождения до XX в. остался в рукописи (более 30 на-

* Ив. Михайл. Ивакин, учитель русского языка 3-й Моск. гимназии и большой почитатель Николая Федоровича, частый его собеседник, передко записывавший под его диктовку его мысли.

** Нам никак не удавалось убедить Н-я Ф-ча, что, несмотря на высокий поэтический размах его конечных мыслей (доказательства чему даны даже в настоящем кратком наброске), не все промежуточные звенья их поддаются поэтическому воплощению с той определенностью и точностью, которой он требовал. Замена же того, что он называл «реальной» стороною «дела», символами и мифическими образами, оставлявшими неясности и широкий простор для толкований, его не удовлетворяла; это, с его точки зрения, был уже опять уклон в художественную мистику, к которой он был не менее строг, чем к философской и религиозной (примеч. В. А. Кожевникова).

званий). Со времени учебы в Московском университете познакомился с Федоровым через библиотеку Румянцевского музея. Поддерживая до самой смерти Федорова близкие отношения с ним, заботился о всех его делах, постоянно старался обнародовать его идеи. Написал ряд стихотворений, вдохновленных федоровским учением. Вместе с Петерсоном взялся за труд редактирования сочинений Федорова, причем оба тома были изданы на его средства. Подробнее о его жизни и деятельности см.: Известия юридического факультета Харбинского университета. 1927. Т. 4. С. 323—328.

Федоров поддерживал с ним интенсивную переписку. Письма к другим лицам он также отсылал чаще всего через Кожевникова. Ниже публикуется ряд писем Федорова к нему.

² Большая цитата известных строк библейского псалма о величии человека: «Не много Ты умалил его пред ангелами: славою и честию увенчал его; поставил его владыкою над делами рук твоих; все положил под ноги его» (Пс. 8, 6—7).

³ В этой главе своего послания ап. Павел как раз вспоминает вышеприведенные псалмы.

В век пессимизма появление картины отчаяния начинающего художника¹ нужно признать своевременным и можно возлагать на него большие надежды, ожидая увидеть в нем выражение скорбей и упований века.

Художник представил нам человека, за которым закатывается солнце; на лице этого человека — представитель века отчаяния — мрак; пред ним — непроглядная тьма. Но вольно или невольно, сознательно или бессознательно наш художник поместил на темном небе несколько звезд, и в картине отчаяния засветилась надежда. На место одного зашедшего солнца появилось несколько солнц. За ограниченным пространством, освещаемым нашим, сравнительно небольшим солнцем, открылась безграничная даль с бесчисленными мирами. Художник не показал причины, вызвавшей отчаяние, хотя сделать это было не трудно, если бы он поставил человека отчаяния на кладбище, на поле, полном костей сухих, что было бы согласно с действительностью, так как самый прах, попираемый нами повсюду, некогда жил. На небольшой земной звездочке самая теснота пространства не могла не обратить жизнь во взаимное вытеснение, т. е. в смерть. Потому-то открывающаяся ширь и глубь пространства и множество сил, кроющихся в нем, не могли не пробудить надежды у существ, жаждущих деятельности, движения, созидания или воссозидания без разрушения. Конечно, жажда деятельности, творчества может возбудиться не у созерцательных, не у ученых существ, у которых атрофировалась воля и энергия, а у людей, взятых в низших слоях общества, не в центрах, а на окраинах, не развра-

щенных городской жизнью, а живущих в родовой, патриархальной среде. Но только у сохранивших детское чувство и познавших безнадежность, к коей пришел наш век, может явиться мысль, что миры безмерного пространства могут сделаться поприщем деятельности жертв тесноты земной планеты.

¹ Установить, о какой картине идет речь, не удалось. Само описание ее Федоровым представляет образец той «поэзии», о необходимости которой говорится в предыдущем отрывке.

Два слова по поводу Рёскина ¹

«Кто этот варвар или иконоборец, который осмелился сказать: во сто раз лучше дать разрушиться статуям Фидия и слинять краскам с женщин Леонардо да Винчи, чем видеть, как увядают черты живых женщин и наполняются слезами глаза детей, которые могли бы жить, если бы нищета не налагала на их лица могильной бледности!» «Кто этот варвар?» — так спрашивает Фердинанд Брюнетьер ² (по поводу Джона Рёскина), хотя очевидно, что это не грубый варвар, а читатель женской красоты, любящий и в детях женственность, по которому как будто неизвестно, что черты живых женщин увядают и что дети плачут и страдают не от одной нищеты... Насколько глубже и выше были настоящие иконоборцы, осуждавшие иконопочитателей за то, что они хотели болезненность и смертность всех вообще, а не женщин лишь и детей, заменить не действительным освобождением от этих бедствий, а только изображением...

¹ Рёскин Джон (1819—1900) — английский писатель, теоретик прерафаэлитов, вместе с ними отличался романтической критикой буржуазного общества и культуры.

² Брюнетьер Фердинанд (1849—1906) — французский критик и историк литературы.

О Лермонтове

«Как возможно внутреннее счастье для кого-либо, когда несчастье кругом?»

Человек, который так глубоко сознавал одиночество, не мог верить в европейского одинокого Бога.

Он ищет не смысла жизни... он ждет вестника избавления, который откроет жизни назначение, цель упований и страстей.

Скучно (потому что дела нет) и грустно от одино-

чества; следовательно, нужно дело; но дело не одиночное, а совокупное.

Скука, грусть и тоска. Скука от бездействия, грусть от одиночества (от розни); тоска — чувство смертности.

Не найдя сочувствия у существ чувствующих, он обращается к бесчувственной природе и путем одушевления, мифологизации обращает природу в храм (показывая тем всю глубину своей религиозности), в котором наверху, на небе, «торжественно и чудно»; там и «звезда с звездой говорит», и даже «пустыня внемлет Богу», хотя он (сам поэт) «от жизни не ждет ничего»¹, но желает в этом храме сохранить дыхание жизни, желает вместо отпевания слышать песнь любви*.

Возьмем «сынов человеческих» и поставим их между умирающими отцами и расцветающими «дщерями человеческими», а потом можно поставить «дщерей человеческих» между также умирающими отцами и расцветающими сынами. Откуда берет начало идеализм: от увлечения ли расцветающими и забвения умирающих или же от служения умирающим, не увлекающегося минутным цветением, так как «любить на время не стоит», хотя бы платонически? Что идеальнее: платоническая ли любовь или же любовь, которая, несмотря на смрад гниения, несмотря на разрушение, по-видимому, полное, употребляет все силы на то, чтобы день, в который отцы перестали говорить «я», не был вечным? Служить ли отцам, и потому оставаться братьями, или же служить женам и забыть о братстве?

Как адвокат дьявола Соловьев² перечислил все грехи Лермонтова с самой колыбели до преждевременной могилы. Такой человек, который объехал весь Кавказ, подвергаясь постоянным опасностям, изучал восточные языки, приготавливаясь к путешествию на Восток до самой Мекки, собирался в поход в Туркестан с Перовским, и такой-то человек будто был чужд мировым судьбам Востока?! «Спор», «Три пальмы», «Ветка Палестины» свидетельствуют, что он мыслью совершал походы на Восток. Его любовь к Москве, ненависть к С.-Петербургу и презрение к Западу не указывают ли, что ему не чужды были и судьбы Запада. «Как часто силой мысли в краткий час я жил века и жизньную иную, и о земле позабывал». «Мне

* «Тощий плод, до времени созревший» есть плод городской жизни, в которой любви нас не природа учит, а детские балы.

нужно действовать, я каждый день бессмертным сделать бы желал». «Всегда кипит и зреет что-нибудь в моем уме»...³

Приняв во внимание годы, можно смело сказать, что едва ли кто более совершал военных подвигов, путешествий и столько написал, хотя и не достиг возраста ни Ахилла, ни Александра, и дважды был изгнан, не говоря об изгнании из университета. Его личность была поэтичнее всех стихотворений. Россия в нем лишилась великого поэта и величайшего полководца.

¹ Федоров имеет в виду известные стихотворения Лермонтова «И скучно и грустно», «Выхожу один я на дорогу».

² Федоров имеет в виду статью В. С. Соловьева «Лермонтов» (Вестник Европы. 1901. № 2). Критическому ее разбору посвящена большая статья Федорова, хранящаяся в составе материалов к 3-му тому «Философии общего дела».

³ Приводимые строчки Лермонтова взяты из его раннего стихотворения «1831-го июня 11 дня».

В конце сентября 1881 года я познакомился с Толстым; слушал чтение его «Евангелия». У него сошелся и с Соловьевым. Осенью этого года происходила перепишка Москвы, в которой принимал участие Толстой. В этот же год началось превращение великого художника Толстого в плохого философа. Тогда же было сообщено предисловие к проекту (учение Федорова.— С. С.) Соловьеву и Толстому и Страхову¹. Оно было защищаемо ими против Страхова, которому очень не понравилось. В начале следующего года Соловьев читал самый проект воскрешения, мнение о котором высказано в письме от 12 января 1882 года.

Я хорошо помню, что Соловьев в конце января, в двадцатых числах, отправился в восторженном состоянии. Накануне отъезда он читал первую лекцию, которую наметил было читать². И в самый день отъезда он был у меня на квартире, и все в том же восторженном состоянии, а потом возвратился в очень унылом. Рассказывал, что по окончании лекции беседовал со студентами и заметил, что воскрешение не как идея, а как факт не воспринимается ими. <...>

Еще раннею весною 1889 года Соловьев говорил, что для осуществления общего дела нужно по крайней мере 25 или 10 тысяч лет (полагая, конечно, что первоначально нужно теснейшее объединение, а потом и прямое воздействие на природу), тогда как для обращения России в католицизм, для подчинения папе (что он называет

соединением церквей!) достаточно 15 лет. Поэтому последнее дело он предпочитает первому, о котором говорить было бы еще несвоевременным!

¹ Страхов Н. Н. (1828—1896) — философ, теоретик «почвенничества», литературный критик.

² Имеются в виду лекции В. С. Соловьева в Петербургском университете в январе—феврале 1882 г., в которых прослеживается сильнейшее влияние федоровских идей.

Вопрос, которым началась философия, вопрос о происхождении всего сущего, был бы совершенно непонятен, если бы ему не предшествовало знание того, во что обращается все живущее, т. е. в прах, пепел, цар, огонь блуждающий, выходящий из могил... Только у философов, как блудных сынов, забывших об отцах, вопрос о *воскрешении* стал вопросом о *происхождении*, вопросом знания вместо дела.

И вообще свобода без долга, и долга определенного, указывающего на общее дело, на цель и средства, а не того отвлеченного и неопределенного долга, который исповедовал Кант,— это свобода без долга (французская) и свобода с долгом отвлеченным (немецкая) есть ошибка не 19-го только века, но ошибка четырех последних веков.

Тайна братства скрывается в отцах. Похоронив отцов, мы схоронили братство. Все попытки восстановить братство, которым история потеряла счет, останутся бесплодными, пока восстановление жизни отцам не будет поставлено целью всей жизни всех сынов человеческих.

Сыны, увлеченные красотой дочерей до забвения отцов, и составляют блудных сынов — город, который и есть блудный сын села. Промышленность и торговля, составляющие суетное дело города, служат к обострению полового увлечения, и город является собранием женихов и невест от детского возраста до глубокой старости.

...нет слов для выражения ничтожества привилегий пред величием также несказанным, невыразимым объединения в регуляции, т. е. пред величием внесения лада, гармонизации во внешнюю природу, пред величием превращения хаоса в космос. Коллективное знание, коллективное творчество, имеющее предметом всю природу и все человечество — единым художником, объединяющим все миры (ныне разрозненные) путем воскрешения всех прошедших поколений.

При нормальном ходе, т. е. при участии в сыновнем деле воскресения, за преступлением следует не наказание, а восстановление, хотя еще и мысленное, и мучения совести превращаются в чувство недостигнутой еще цели.

Что значит наша славянская, глубоко нравственная мечта, вызванная сознанием своего сиротства, своей зависимости от чудовищной, слепой силы вселенной?

Мечта дать благополучие не всем лишь живущим, но и всем умершим, страданиями доведенным до смерти. Мечта дать власть умерщвленным поколениям над умерщвляющею силою. Эта мечта вызвана тяжестью зависимости от чудовищной бездушной силы и горечью утрат.

Нужно понять патриотизм не как ненависть к инородцам и иноверцам, а как деятельную любовь к своему страдающему народу.

Подъем поэзии, о котором пророчески говорит Гоголь в 40-х годах, будет лишь одною стороною общего подъема, когда она, поэзия, загорится скорбью ангела и ударит по всем струнам сердца русского человека.

Ложь нынешней земной жизни состоит в признании, что все для нас делается, а не мы сами должны быть деятелями в небесной или мировой жизни, нам же на долю остается будто бы только игра.

Письмо Петерсону Н. П.¹

8 января 1880 г.

Многоуважаемый Николай Павлович!

Приведенное Вами место из Послания ап. Павла, допускающее и мистическое толкование, *решиительно не может быть поставлено эпиграфом к рукописи явно анти-мистического содержания*².

Мало того! Нужно выбрать такой эпиграф, который бы прямо говорил против метафорических, против уединенных мечтаний, спасений в одиночку, причем мечта принимается за действительность,— вообще против мистицизма! Правда, мистицизм принимает иногда повальный характер... Но, говоря вообще, он развивается преимущественно у людей, любящих уединение или склонных к уединению! У тех же, которые пахотятся в невольном уединении и бездействии, мистицизм едва ли может

встретить хороший прием. «Прелести» изолированного положения мне хорошо известны, и никак нельзя сказать, чтобы я благословлял одиночество и бездействие. (Прошу извинить за эгоистическое отступление!)

Рукопись, о которой Вы упоминаете в своем письме, вся, можно сказать, пропитана ненавистью, даже злобою против одиночества, следовательно, не лишена и человеколюбия. Мистический эпиграф тут вовсе неуместен. Если бы обстоятельства не помешали Вам побывать в Москве, Вы еще более убедились бы в этой истине, и я весьма сожалею, что предполагаемая поездка не состоялась. Все дополнения, все вновь составленное имеет целью разъяснить учение об истинном долге. Только не ознакомься с этим, Вы могли придумать такой эпиграф.

Уважающий Вас Николай Федоров.

¹ Петерсон Николай Павлович (1844—1919), выпускник Пензенского дворянского института, учился в Московском университете, в начале 60-х годов — учитель яснополянских школ Толстого, участвовал в революционном движении, член инстинского кружка, привлекался к суду и следствию в 1866 г. по делу Каракозова, занимал различные административные должности в провинциальных городах России: Керенске, Воронеже, Асхабаде и др. С середины 60-х годов становится последователем федоровского учения, всю дальнейшую жизнь старался его пропагандировать. Один из редакторов и посмертных издателей сочинений Федорова. Автор книги об учении Федорова, ряда статей и неопубликованных воспоминаний.

² Речь идет о последовательном изложении идей Федорова, предназначенном первоначально для Достоевского. Письмо Федорова было отправлено в Керенск, где в течение 21 года (с 1869 г.) жил и работал в суде Петерсон. Сюда на летнее каникулярное время в течение всего этого времени приезжал Федоров. Тогда и созидался основной текст: Николай Федорович вслух развивал свои мысли, а Петерсон записывал их. Осенью и зимой переписанные листы шли в Москву Федорову, он их исправлял, дополнял и вновь отсылал в Керенск ученику. Так не раз путешествовали туда-сюда никак не удовлетворявшие автора варианты текста. Петерсон занимался также подбором эпиграфов к различным частям работы. Об одном из них и идет речь в письме.

Письмо В. С. Соловьеву¹

Я также сожалею и глубоко сожалею, что «обстоятельства публичного свойства»², которое есть *злоупотребление общественного*, которое тоже не есть еще *благое употребление*, отнимают у Вас время; а это время могло бы быть употреблено на *общее* дело, в коем нет ничего *суевого, всепримиряющего дела*, которое не вызывало бы против Вас вражды, не лишеной, конечно, в настоящее

время основания. Есть люди, которые в этом возбуждении вражды, намеренно вызываемой, видят пробуждение общества. Но это пробуждение — совершенно суетное, ибо пробужденные, переругавшись *, погружаются в еще более глубокую спячку. А между тем вопрос, который, по моему предложению, Вы могли бы вызвать, постоятелен во всяком смысле и не терпит отлагательства ни на минуту.

Он вызвал бы к жизни даже натуралистов, не говоря уже о «духовном» и военном сословии, ибо опыт, о котором Вам было сообщено, требует большого обсуждения или даже замены другими средствами, если только эти бесплодные «пытатели» природы пожелают согласиться из коммерции и мануфактур-советников, каковыми они по сие время были, стать советниками народа в его беспримерном бедствии. Но если эти опыты имеют целью искоренение неурожая в их коренных причинах, освобождение в будущем от метеорических погромов, то они необходимы и для избавления от последствий нынешнего погрома, более страшного, чем все монгольские и польско-литовские нашествия; ибо слепые силы Востока с их иссушающими ветрами и влажные ветры слепого Запада соединились против нас и требуют (вопиют) ** о соединении разумных сил всех народов, восточных и западных, и о возвышении в разумную силу темного, по его собственному названию, народа. Такое сознание *** нужно; оно необходимо, чтобы соединиться для общей помощи бедствующим от голода.

Книжный обмен, временные съезды и постоянные институты, подобные тем, которые имеют Франция в Риме и Афинах, только не для изучения (одного) прошедшего, но и настоящего состояния, для изучения человека и природы — все это составляет необходимые ступени соединения против слепой силы, носящей в себе голод, язву и смерть. Все это должно быть прочно связано, а не тонкими, как волосок, нитками.

Подходящий налог, обязательный в минимуме и добровольный в максимуме, есть самое простое и единствен-

* Чтение Ваше в Психологическом обществе было также публичным, т. е. с шумом и треском, которое имело целью больше оскорбить, а не исцелить большинство.

** Но кто имеет уши, чтобы слышать эти вопли?

*** То есть сознание о постоянном усилении неурожая в будущем и о необходимости противодействовать им соединением разумных сил.

ное средство для спасения всех голодающих. Успешность подоходного налога, особенно в его добровольной части, находится в прямой зависимости от сознания, что, с одной стороны, в будущем неурожаи станут усиливаться и расширяться, а с другой — что это расширение вынуждает нас сделаться разумною волею, правящею слепую силою. Обязательно-добровольный налог есть в то же время средство перехода от общества юридического, держащегося надзором и наказанием, к обществу добровольному, составляющему полную противоположность конституционному государству, в котором урезывается и обязательный налог. Горячую мольбу к правительству и ко всем чающим спасения от голода хотели мы просить Вас составить, а Вы запялись «средневековым мировоззрением!». Тогда я не читал еще реферата 19 окт. и не знал, что под средневековым мировоззрением разумеется нынешнее христианство, «которого упадок неизбежен», подрабатывается — даже желателен.

¹ Этот ответ Федорова, очевидно, относится к 1892 г.

² В своем письме к Федорову Соловьев оправдывался «обстоятельствами публичного свойства» в том, что на заседании Психологического общества 19 октября 1891 г. он не сумел прямо выступить с рядом федоровских проектов, как он обещал. В реферате Соловьева «Об упадке средневекового мировоззрения», как и в некоторых других его работах, чувствуется сильное влияние идей Федорова, но переведенных, по словам последнего, на «философско-мистический язык».

Из письма к В. Я. Симонову¹

Апрель 1899 г.

<...> Прошу Вас простить незатейливость, позволяющую себе послать Вам вырезку того же свойства, каким отличалась и посланная Вам при письме Достоевского заметка, к которой Вы не высказали сочувствия; но в этой новой заметке превознесена Россия, хотя без всякого шовинизма². Со стороны же военных людей мне приходилось нередко встречать сочувствие к таким воззрениям на Россию. Я всегда предпочитал военную прямоту гражданской кривде. Простите навязчивость старику, который, впрочем, не будет на Вас в обиде, если Вы не удосужитесь прочитывать этот фельетон провинциальной газеты...

Пусть это мечта, но эта мечта имеет что-то русское, славянское...

¹ Симонов В. Я. — военный инженер, опубликовал статью «Военные мысли о штатском деле» (Новое время. 1899. 17 марта),

где дал сочувственный разбор статьи Федорова «Разоружение» (Новое время. 1898. 14 окт.), в которой философ выступил с проектом превращения армии в естествоиспытательную силу.

² Имеется в виду вырезка из газеты «Дон» (1898. № 64) статьи Федорова «Воронежский музей в 1898 г.». В предыдущем письме Федоров послал Симонову письмо Достоевского и свое предисловие к нему из № 80 газеты «Дон» за 1897 г.

Письма к В. А. Кожевникову ¹

1894 г.

<...> у «Вестника Европы» очень мало переводных статей, потому, конечно, что все книжки его представляют вольный перевод, т. е. рабское воспроизведение мыслей Запада. Насколько неверно название «Русской мысли», принятое московским журналом, настолько верно, соответствует самому содержанию журнала название «Вестника», Меркурия Европы, принятое петербургским журналом ². Пресмыкающийся перед «просвещеннейшими государствами Европы», он нахально относится ко всему русскому; инквизиторски следит он за малейшими попытками проявления самостоятельности, стараясь уничтожить ее в самом зародыше. Так, от бдительного взора этого представителя не укрылась очень небольшая брошюрка, хотя автор ее и принял все меры к тому, чтобы принять общий цвет *.

Разбор такого журнала мог бы быть оставлен без ответа, если бы не одна фраза, объявляющая автора вопроса последователем Толстого, хотя лишь отчасти. «Наш критик,— говорит „Вестник Европы“,— отчасти на стороне гр. Толстого, но крайностей последнего не одобряет, доказывая, например, что учение о „не-делании“ не может быть основано на Евангелии». Мало того: «в своих представлениях о науке он сам стоит на той же, толстовской точке зрения и рассуждает в той же манере».

На первое нужно ответить, что толстовское воззрение «не может быть основано» на христианстве, а прямо противоположно ему.

* Относится к статье, помещенной в «Вестнике Европы» по поводу моей брошюры «Беспечальный труд, неделание и дело. Разбор взглядов Эм. Золя, А. Дюма и Л. Н. Толстого на труд» (1-е изд. М., 1893; 2-е изд. 1894). (Надо добавить, что в эту брошюру вошли многие мысли Федорова.— С. С.) Моя статья начиналась с констатирования наличия глубокого духовного кризиса в современном европейском обществе. Критик «Вестника Европы» отрицал его или же значительно преуменьшал его значение, против чего и возражает Николай Федорович (примеч. В. А. Кожевникова).

На второе же надлежит сказать, что науку автор брошюры («Бесцельный труд, неделание и дело») не уничтожить желает, как Толстой, а возвысить до единства и из знания обратить во всеобщее дело, дело всех, призывая всех к участию в нем.

¹ О В. А. Кожевникове — см. примеч. 1 к отрывку «Кожевников, Ивакин твердо уверены...».

² «Вестник Европы» — «журнал истории, политики и литературы» умеренного буржуазно-либерального, «западнического» направления — выходил в Петербурге с марта 1866 по март 1918 г.

27 июля 1894 г.

<...> Страх, что Вас может напугать заглавие на два почти почтовых листа¹, заставляет меня писать к Вам прежде получения от Вас ответа. Впрочем, длинные заглавия, как Вам известно, не новшество и наше длинное заглавие есть лишь восстановление старины. Восстанавливая старинный способ длинных и подробных заглавий, мы заранее желаем познакомить читателя с тем, что он найдет в самом сочинении, чтобы избавить его от чтения и покупки ненужного. Очевидно, что в желании превзойти старинных книжников в длинноте заглавия кроется бескорыстие, а быть бескорыстным не на свой, а на Ваш счет, конечно, легко, и трудно даже было удержаться от проявления этого бескорыстия на деле.

В нынешних коротких заглавиях заключается и скрытость и приманка, реклама и др. пороки; в нашем же кратком заглавии, по тому же дешевому бескорыстию, нет ничего подобного. «В защиту знания...», по многие скажут, что знание в наше время в защите не нуждается. А голод для города и наших ученых, т. е. иностранцев, пишущих о России, не имеет ничего занимательного. Между тем вопрос о голоде и насущном хлебе есть истинно русский вопрос, крестьянский и христианский, вопрос земли и народа под страхом нашествий иссушающих ветров с Востока и ливней с Запада. Вопрос же о голоде, как недостатке необходимого для сохранения жизни, есть вопрос о самой смерти, следовательно, вопрос всемирный. В заглавии, которое из голодного года делает эпоху, эру, начало нашей самостоятельности — не как дело самолюбия, а как предмет необходимости, спасения от конечной гибели, — сказалась вопиющая нужда русского народа. Считаю нужным прибавить, что разнообразия предметов, о которых говорится в заглавии, избежать было нельзя, потому что они находятся в теснейшей свя-

зи и исключение одного из них сделало бы непонятным самое дело, о котором говорится в статье.

¹ Речь идет о заглавии к брошюре «В защиту знания и дела», которую Федоров через Кожевникова подал в цензурный комитет.

И в главном своем сочинении «Вопрос о братстве...» Федоров остался верен идее пространных заглавий, которые превращались у него в своеобразный сжатый конспект работы.

Без даты, предположительно 1897 г.

Глубокоуважаемый Владимир Александрович.

Горячо написанное, по Вашему очень удачному или счастливому выражению, стихотворение в прозе Сергея Петровича Бартенева¹, по моему мнению, относится к будущему веку. Он предвещает появление пророка², как и Ваше стихотворение³, потому что глубокому убеждению свойственно желание принять за осуществленное и будущее представлять как настоящее. Но для настоящего времени громкое провозглашение преждевременное, ибо все, что с начала является с шумом и громом, бывает обыкновенно недолговечно. Наш век, не имеющий упования жизни будущей, заменил воскрешение существованием лишь в мысли потомков, т. е. славою, вечною памятью. Не сознавая призрачности такого существования, наш век придумал творить себе поминовение при жизни. Юбилей, при жизни творимые, поминки, над живущими еще совершаемые, суть проявления глубочайшей безнадежности. Юбилей же по смерти должны быть переходом от восстановления в мысли к воскресению на деле по мере превращения смертоносной природы действием сыновнего знания и любви в живоносную природу, силу, волю. Ценно же не восстановление, а только воскрешение.

Ваш «Призыв» я никому не читал, даже Н. П. Петерсону упомянул о нем, но самого стихотворения не сообщал, хотя оно у меня имеется в двух экземплярах. Желательно, чтобы и стихотворение в прозе или в стихах не получило преждевременного распространения, т. е. пока не явится учение о воскрешении как необходимое следствие эволюционизма и коллективизма, господствующих в мыслях нашего века, как переход от пессимистического настроения к вере, которая по прежнему переводу 1-го стиха XI-й главы послания к Евреям есть осуществление ожидаемого, т. е. вера, в деле выражаемая. (Профессор Казанской духовной академии находит синодальный перевод странным и требует замены его своим личным из-

мышлением, отделяющим веру от дела, как протестанты; по его переводу — вера есть опора (ипостась) имущих упование, вещей освящение невидимых).

И во мне вышесказанная господствующая мысль века совершает переход к воскрешению; но то, что Вы и другие называете моим трудом, есть вовсе не мой труд, а также и Ваш и многих других, которые, сами не подозревая, участвовали в нем!

И в Вашем стихотворении «Призыв» пророк есть слово собирательное. Лучше же всего посоветуйте Сергею Петровичу вычеркнуть слово «пророк», пока его стихотворение в прозе не приняло стихотворной формы. И я со своей стороны напишу ему, если Вы сообщите мне его адрес. Это слово лишает меня возможности прочитать и Ваше и его стихотворения другим и даже заставляет желать им возможно меньшего распространения.

Продолжаю читать Вашего немецкого пророка, надеясь, что все, что он говорит метафорически, сбудется в действительности⁴. Прежде я хотел Ваши четыре эпитафии заменить двумя, потом тремя, теперь же я думаю все метафоры о воскрешении обратить в эпитафии; например, Ленц говорит: «Назначение поэта, художника (коллективно весь человеческий род) в пределах возможного быть проявлением одной творческой способности Бога творца»⁵.

Создавать человек не может, а может воссоздавать то, что Бог создал, а человек разрушил, умертвил.

¹ Сергей Барте́нев, сын Петра Барте́нева, издателя «Русского архива», музыкант, автор исследования о Кремле, стал в 90-х годах последователем федоровского учения. Оставил воспоминания «Николай Федорович Федоров» (Русский архив. 1909. № 1). Речь идет о стихотворении в прозе С. Барте́нева, посланном им Федорову, в котором звучит призыв к «общему делу».

² В стихотворении Барте́нева есть строка, относящаяся к личности Федорова: «Пророк Духа животворящего зовет к делу всеобщему».

³ Речь идет о стихотворении В. А. Кожевникова «Призыв», напечатанном приблизительно через год (6 августа 1898 г.) в газете «Дон» с посвящением Н. Ф. Федорову (это был единственный случай при жизни Николая Федоровича, когда он печатно был пазвап по имени). Начало его звучало так: «Брат, проспись! Зарю ясной // Засиял восток: // К жизни вечной речью страстной // Пас зовет пророк». Позднее печаталось в несколько другом варианте: «Брат, проснись! Зарей багровой // Заснял восток: // К жизни вечной, к жизни новой // Дня зовет пророк».

⁴ Ф. Ницше, произведение которого Федоров внимательно изучает в конце 90-х годов. Позднее он напишет большое количество статей, резко критикующих взгляды немецкого философа. Здесь Федоров имеет в виду мысль, позднее им выраженную так: «Сверх-

человечество может быть и величайшим пороком и величайшею добродетелью. Оно безусловный порок сатанинского происхождения, когда состоит в превозношении одного или нескольких лиц над себе подобными, т. е. над отцами и братьями... Но сверхчеловечество есть и величайшая добродетель, когда оно состоит в исполнении естественного долга разумных существ в их совокупности, в обращении слепой, неразумной силы природы, стихийно рождающей и умерщвляющей, в управляемую разумом» (Соч., 557).

⁵ Подбирая эпитафии к различным работам Федорова, он сам и его ученики стремились найти в мировой мысли и литературе «метафоры о воскрешении», «метафоры» дела творческого преобразования мира. Приводимая строчка принадлежит немецкому поэту периода «бури и натиска» Якобу Ленцу.

Без даты, предположительно 1897—1898 гг.

Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Александрович. Меня чрезвычайно удивляет, почему это самое демократическое учение, которое бессмертие, принадлежащее человеку (будто бы) по праву рождения, заменяет бессмертием, приобретаемым трудом, трудом общим, совокупным, братским, трудом не для себя самого, а для родителей, предков, тех самых, которых народ своими причитаниями старается вызвать из могил, заменяет работою над прахом, тленом вместо чистенького труда над своею душою, над мыслями, вместо исключительной заботы о спасении своей души,— почему это учение, никогда не отделяющее себя от других, желающее трудиться для всех и со всеми, т. е. со всеми живущими для всех умерших, признается самими аристократами, не молодыми, а старыми, гордостью, и особенно философами и учеными. Эти последние уже самоотверженно готовы пожертвовать своею будущею жизнью, в которую они, конечно, не верят, для блага потомства.

Правда, и это учение, хотя оно есть не что иное, как замена *средства лишь мифического действительным* или даже не замена, а присоединение к мифическому или мистическому действительного, может быть представлено в таком виде, что даже и мужикам покажется гордостью, вроде обращения к мужику: «Вози навоз, не ленись, а там хоть и Богу не молись». С самого изобретения огнестрельного оружия в деревнях (конечно, в очень немногих по причине бедности) крестьяне стреляли из пушек в тучи в видах спасения полей от града. Мужики не видели в этом ничего оскорбительного для Божества, а архиепископ Харьковский (Амвросий, принадлежащий к протестантскому типу) усмотрел в этом действии оскорбление Неба ¹, заклинал профессоров Харьковского уни-

верситета не употреблять такого средства для спасения от голода, хотя профессора вообще, как и сам архиепископ, не считают голод бедствием для себя.

Можно и даже нужно спросить, что естественнее и нравственнее, превращение ли села в город, оставление земли, замена земледелия мануфактурной промышленностью, приготовлением искусственных тканей, или же замена искусства обращения праха отцов-предков в пищу и одежду, в средства жизни потомкам святым делом превращения этого праха (с помощью и по воле Бога Отцов, которые никогда не были для него мертвы) в тело и кровь их, чтобы они стали живы и для нас. Это было бы превращением земледелия во внехрамовую Евхаристию, или Пасху, на прахе отцов, в союзе со всеми живущими совершаемую, распространяя священнодействие на внеземные, небесные пространства и на преисподняя земли.

Кратко: что естественнее и нравственнее, превращение земледелия в искусственную промышленность или же превращение земледелия в воскрешение²?

При обращении села в город есть ли какие-либо задатки устранения нищенства и скудости, тогда как, несомненно, бедности не может быть при обращении искусственного земледелия в естественное, священное.

К вопросу о возвращении в село, вопросу не новому, присоединяются мотивы высшей нравственности. Город, в котором господство 3-го сословия переходит к 4-му, к сословию наибольшего секуляризма и утилитаризма, которое наименьший труд и наибольшее наслаждение считает высшим благом, такой город превратит два учреждения терпимости в храмы нетерпимости, так что к вытесненным из города кладбищам присоединятся вытесненные из него храмы, музеи, школы высшие и низшие, кроме ремесленных, с ремеслом, грамотностью, вероятно, стенографическою. Тогда храмы, университеты и музеи, освободившись от ига города, объединившись на кладбище, став в прямое непосредственное отношение к земле и небу, к силе оживляющей и умерщвляющей, самое земледелие превратят в воскрешение. Пахание превратится во вскрытие пластов земли, прах ряда поколений в себе заключающих, силою землетрясений, силою, обращенною в правильное движение, работу воскрешения совершающее.

Город, вытеснивший все, кроме кабаков, как источников искусства, по Ницше, и храмов похоти, творящей мир (мир как воля)³, — город отрезвится и как блудный сын возвратится к земле, к праху отцов.

Пусть укажут нам дело, другое кроме воскрешения, которое было бы безусловно всеобщим и в то же время для каждого самым близким, родным.

¹ Речь идет о проповеди архиепископа Амвросия «О христианском направлении естествознания», произнесенной в Харьковском университете в 1892 г., в которой он, в частности, выступил против опытов вызывания дождя методом взрывов в облаках.

² В своих воскресительных проектах Федоров углубляет известную эсхатологическую параболу зерна (когда превращение зерна в новый колос становилось образом воскресения), распространяя ее на все земледелие. Ведь земледелие в определенном смысле представляет собой естественное тканетворение новых органических форм из гнили и праха прежде живших существ. Земледелие, по Федорову, существенно отличается от промышленности, которая умертвляет, препарирует живые вещества, первопродукты природы и сельского хозяйства, для производства мертвых вещей, в том числе наших искусственных покровов всех видов — от одежды до жилища, всех вместе маскирующих фундаментальную необеспеченность человеческой жизни. «Общее дело» в полном объеме способна осуществить, по мысли Федорова, только новая небесно-земледельческая культура, поставившая главной целью органический прогресс, творчество самой жизни, самосозидание естественных тканей живых и воссоздание умерших. Человек, по мечте философа, должен так чутко войти в протекающие в природе процессы, прежде всего растительные, чтобы можно было по их образцу — но на более высоком, сознательном уровне — обновлять свой организм, строить для себя новые органы, овладеть направленным, творческим тканетворением, полноорганичностью (здесь мы видим интуитивное предвосхищение идеи В. И. Вернадского о будущей автотрофности человека).

³ Федоров сознательно карикатурно, огрубленно высказывает мысль, более тонко развивавшуюся им в других работах. Философ имеет в виду темноротический и вакхический витализм Шопенгауэра и Ницше, превращающий мир в волю, т. е. в похоть, как он точно расшифровал. Ср. у Т. Манна о Шопенгауэре: «Это эротическая концепция мира, настойчиво объявляющая пол средоточием воли» (Манн Т. Собр. соч. М., 1961. Т. 10. С. 142).

Без даты

Мое дело погибло *. Посмотрим, что стоит Ваше?, т. е. того человека, который верит *лишь в чудо* и никакой логики решительно не признает, чем и избавляет себя от труда размышления, предаваясь всею душою излюбленному папизму.

Скажи мне, что ты читаешь (в чем твое любимое

* Письмо это все зачеркнуто рукою Н. Ф-ча, за исключением приписки на полях. Грозная инвектива, в нем заключающаяся, была вызвана моими занятиями католицизмом... Всякое проявление «западничества», хотя бы частичного свойства, хотя бы и ради благого намерения, цели, казнилось им беспощадно (примеч. В. А. Кожевникова).

чение), и я скажу тебе, кто ты такой. Так я думаю всякий раз, когда я вхожу в Ваш кабинет и вижу весь стол, и не один стол, заваленный книгами о католицизме на всех языках, кроме, кажется, русского. Полагаю, что у всех патеров французских и польских католических церквей в Москве нет столькох изданий о католицизме. При таком зрелище невольно рождается вопрос: кто шесть дней всею душою служит католицизму и один день, вернее, час посвящает православию, — к какому он принадлежит исповеданию или, вернее, религии? Не для опровержения же католицизма во имя православия, которым Вы совсем не занимаетесь и <который> не знаете, Вы трудитесь? *

На моих глазах произошло обращение к католицизму Вл. С. Соловьева. «Для Вашего учения, — говорил мне Соловьев, ослепленный католицизмом, — нужно 25000 лет». Это говорилось за два или три года до конгской конференции¹, когда были поделены почти все свободные земли на нашей земной планете. С тех пор совершилось множество захватывающего, а Соловьев тем не менее не понял значения последних событий. Правда, он говорил о конце *исторического* процесса, а пред нами поднимается *космический* вопрос, вопрос об изолированности Земли, как небесного тела, которым обуславливается неизбежность смены поколений или смерти, хотя об истощении Земли давно уже говорят. Исчисляется даже время, когда будут истреблены запасы топлива, скопленные Землей в виде каменного угля, нефти и т. д. Рассчитывают на интенсивность, но интенсивность имеет свои пределы! И согласно с *городскими идеалами* надеются и зерно добывать фабричным путем, причем село упраздняется, а с ним и естественный путь и истинное назначение человека: обращение чрез него, как разумного существа, слепой силы природы в управляемую разумом.

Католицизм — религия города. Католицизм извне — иго папское, а внутри — свобода розни. Требуя внешней покорности, папизм предоставляет каждому келейнику свободу подражания Христу, или что кому нравится. Католицизм есть полное отрицание Троицы как образца объединения. Соловьев поставил себе задачей жизни соединение, т. е. подчинение православия папе. Этим он поставил себя в ложное положение никогда не говорить

* Уверений в противоположном он не хотел слышать (примеч. В. А. Кожевникова).

истины, скрывать настоящую свою цель. Что же вышло? В письме 1882 года мы имеем ключ его жизни². Проект, о котором он дал такой восторженный отзыв в этом письме, был бы теперь уже напечатан при его помощи. В голодный год 1891—92 он также мог стать не пророком, а деятелем, и опять католицизм или непаவிсть к православию, которая выразилась в лекции «О средневековом мировоззрении», отвлекла его. Был еще третий случай, когда Соловьев говорил, что острый период увлечения католицизмом прошел. Это было после издания письма Достоевского и выхода его «Соловьева» книги «Оправдание добра»³. И этот случай кончился бы ничем, если бы даже я не сделал двух ошибок⁴.

И Вы идете по стопам Соловьева. Ваши сочинения, даже «Цена жизни»⁵, не могут быть исключены из отдела *Rossica* *. И пока Ваша мысль будет витать в Ватикан, Вы останетесь иностранцем, пишущим о России, если даже будете писать о ней.

¹ Скорее всего, Федоров имеет в виду международную конвенцию 14 августа 1894 г., касающуюся границ Конго.

² Речь идет о письме Соловьева Федорову от 12 января 1882 г., написанном под свежим ошеломляющим впечатлением от чтения той большой его работы, которая предназначалась первоначально Достоевскому. В этом письме Соловьев целиком принимает федоровские идеи, оценивает их для себя чрезвычайно высоко («со времени появления христианства Ваш „проект“ есть первое движение вперед человеческого духа по пути Христову»), называет Федорова «дорогим учителем и утешителем».

³ То есть 1897 год, когда было напечатано в «Доне» письмо Достоевского Петерсону и предисловие к нему Федорова, а также трактат по этике Соловьева «Оправдание добра». Действительно, в эти годы начинается отход Соловьева от его теократической утопии, включавшей союз римского папы и русского императора (выраженной в труде «История и будущность теократии», 1887); отказ от этой идеи очевиден в «Жизненной драме Платона» (1898) и в «Трех разговорах» (1900).

⁴ В 1897 г. происходит новое краткое сближение Соловьева и Федорова. Какие конкретно две ошибки совершил последний по отношению к знаменитому философу, нам неизвестно.

⁵ Одно из стихотворений Кожевникова, вдохновленных учением Федорова.

* Всех тяготеющих к Западу Н. Ф. пренебрежительно называл «знатными иностранцами», игнорирующими родину и пленяющимися чужеземщиной, а потому и писания их он предлагал по библиотекам зачислять в отдел «*Rossica*», т. е. в отдел книг, написанных о России иностранцами (примеч. В. А. Кожевникова).

19 сентября 1899 г.

Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Александрович! До сих пор все путешественники, приезжавшие сюда, были или специалисты, или же люди, мало понимавшие всемирно-историческое значение той страны, куда приезжали. Чувству их ничего не говорили, ничего священного не представляли ни Памир, ни Иран, ни Туран; эти путешественники ничем, можно сказать, не отличаются от живущих здесь русских приказчиков, чиновников, офицеров, людей, конечно, очень либеральных, но совершенно чуждых истории страны, имеющей мировое значение, и потому их нисколько не поражает в стране Заратустры, Джемшиды, Афрасиабов, Гистаспов, Искандер-Душаха, Тимура ² название улиц именами Пушкина, Белинского, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина, этих карликов перед такими исполинами. Новая, секулярная Русь не может понять величия Ирана и Турана, она не чувствует пульса исторической жизни, который бьется в этой стране. Равным по значению этому пункту можно признать только лишь китайское побережье Великого Океана, где Россия, сойдясь с Китаем, встретила с соединенными силами Запада, встретила с передовым его (Запада) отрядом (Англией) еще ранее на Памире, также русско-китайском. В этих двух пунктах, можно сказать, наисильнее бьется в настоящее время пульс истории, здесь решаются *коренные, основные* вопросы жизни рода человеческого, кроющиеся под политическими. Еще вопрос, который из этих пунктов важнее, еще вопрос — китайское ли дело служить диверсией, отвлекающей от индийского, или индийское отвлекает от дела китайского. Во всяком случае нельзя же не признать, что в этих пунктах встретились, наконец, два обходных движения, сухопутное и морское. Внутренний смысл этих движений и нужно понять.

Вам предстоит завидная роль — первому взглянуть на эту страну, на это, по Вашему выражению, сердце мира не с приказчицко-либеральной, а всемирно-исторической, с нравственно-религиозной точки зрения. Туркестан был местом борьбы Севера с Югом, Турана с Ираном, земельца с кочевником, ближнего Востока с дальним, и это тогда еще, когда не было не только дальнего Запада, но и ближний едва зарождался; это — доисторическое еще время, или эпоха; если история начинается борьбой Во-

стока с Западом, тогда на историческую сцену выступают страны приморские, а потом океанические; но это история лишь океаническая, односторонне принимаемая за всемирную. Есть и другая история, которая начинается борьбою Ирана с Тураном, это — история континентальная, и только встреча сил океанической и континентальной делает историю истинно всемирной.

Но что такое Туркестан, или Туран, и где его границы? А также и что такое Иран? Не всегда Туркестан был станом турок, был он станом и монголов, принадлежал китайцам, был буддийским, христианским, потом магометанским, прежде чем стал русским или зендо-славянским; но всегда он был *пустынным*, даже и тогда, когда владел им Иран, враг пустынь и безжизненности. И этот Туран, как западный — ныне русский, так и восточный, китайский, составляет лишь центральную часть полосы пустынь и степей, которая тянется от Западного океана до Восточного через весь старый, Памирский материк. Если пустыньность есть существенное свойство Туркестана в физическом отношении, то трудно определить физическую границу Турана как к югу, так и к северу, потому что пустыня распространяется все дальше и дальше, и к северу и к югу, как и Памир поднимается все выше и выше, становясь все холоднее и холоднее. Итак, Туркестан нужно признать пустыней, которая образовалась там, где два северных материка спаялись и образовалась страна наиболее, с одной стороны, отделенная от океана, а с другой — закрытая высокими горами от теплого и открытая к студеному морю, страна, откуда пустыня и бесплодие распространяются во все страны. Если же пустыньность есть существенное свойство Турана и если верна пословица, сказанная о турках: *«где ступит Османова нога, там не растет трава»*, — в том случае название его Туркестаном, станом турок, совершенно верно, причем северной границей тюркского племени нельзя поставить ни Урал, ни даже Волгу и Оку. Точно так же нужно признать близким к истине и отождествление пустыни с фаталистическим исламом, а в таком случае и восточная граница Туркестана отодвигается все на восток, и Туркестан теснит, а может быть, и вытесняет китайцев. Итак, союзником пустыни является ислам, как религия и турецкое племя, как воспитанник пустыни и фаталистического ислама, который не противодействует слепой силе и не воспрепятствует отдаваться слепым влечениям (газават и многоженство). Если же действительная победа над язы-

чеством выражается не в разрушении или истреблении идолов, а в управлении всеми силами, которые олицетворялись в языческих богах, то и ислам вместе со своим носителем, турецким племенем, может быть побежден лишь в той пустыне, которая его породила, а пустыня может быть побеждена лишь низведением на нее вод с неба, обращением пустыни в поле, ниву, в чем и должна заключаться задача северного преемника Ирана; но для этого ему необходим союз с Западом, с двумя Британиями, а между тем Запад в борьбе Ирана с Тураном был всегда союзником Турана как в древнем, так и в новом мире. Благодаря этому союзу погиб древний Иран, но, если с помощью этого союза будет побежден и новый Иран³, обзываемый Западом Тураном, тогда Запад увидит у себя настоящих туранцев, как это и предсказывал в известной картине (желтая опасность) Черный царь (германский император) до своего еще путешествия на Восток⁴. Низведение воды с неба, победа над грозной силой есть победа разумного существа над слепой бесчувственной силой, победа Ормузда над Ариманом, Белобога над черным Богом, Белого царя (Ах-падишака) над черным царем (Кара-падишаком)⁵, христианства над антихристианством, победа добра над злом, т. е. Ирана над Тураном. Иран и Туран — это не символы добра и зла, а синонимы, и не в отвлеченном или произвольном смысле, а в конкретном, связанном со всей историей мира, где добро есть жизнь, а зло есть смерть; торжество добра над злом есть победа жизни над смертью, возвращение жизни, воскресение, так что Туран совпадает с антихристианством, а Иран с христианством, с истинным, активным христианством. Черный пророк Черного царя, союзника трехсот миллионов мусульман, т. е. Турана, этот черный пророк (Ницше) и есть анти-Заратуштра, лже-Заратуштра, который не может не признать в строителях пирамид и столбов из черепов *«сверхчеловеков»*, стоящих за пределами добра и осуществляющих идеал зла.

Вся ли Земля (небесное тело) станет покорной слепой силе, станет Тураном, т. е. пустыней, кладбищем, бесцельно посящимся среди бесчисленных миров, разумом не управляемых, и потому к падению, к гибели идущих? Или же вся Земля станет Ираном, раем, Эдемом? По последнее возможно лишь тогда, когда разумная чувствующая сила на Земле, прах отцов посящей, делаясь орудием Бога света и добра, возвратит праху сознание и жизнь, чтобы населить воскрешенными поколениями разумных,

чувствующих существ бесчисленные миры, разумных существ не имеющие, и тем спасти их от падения и гибели. Паропамиз, стоящий между Ираном и Тураном, и предлагает этот вопрос: чем же будет земля — Ираном или Тураном? Туран — миръ⁶, т. е. борьба, или иго (гнет); Иран же не может быть миром, пока Туран вооружен, пока Туран есть миръ, а не миръ. Иран может быть миром лишь в мысли или в проекте обращения невежественного Турана и злоупотребляющего знанием, т. е. нечестивого Запада, к исполнению путем познания долга благочестия. Как ни обширен, как ни могуч злой Туран в его союзе с Западом, признавшим себя орудием слепой силы природы, но Иран как орудие Бога света может и должен стать безграничным, всемогущим, потому что сила Турана — в розни и бездействии разумной силы (Ирана).

Но чтобы проникнуться надлежащим чувством в стране у подошвы — перед лицом Памира, недостаточно прокатиться по железной дороге, в вагонах с буфетами, кафешантанами * и т. п., а необходимо совершить и не путешествие даже, а паломничество, потому что после Палестины нет более священного места, как Памир. Поэтому если вы приедете в Асхабад, то, чтобы поездка Ваша была плодотворна, надо будет пробыть здесь несколько дней, минимум три дня, потому что отсюда необходимо устроить хотя небольшую поездку не в вагоне, а на корабле пустыни и на ишаках, взяв и ишакчи, если возможно, знающего и по-русски. Лучше всего эту поездку предпринять в Анау, где находятся развалины древней большой мечети, не уступающей самаркандским. До Анау не более десяти верст и это первая железнодорожная станция по пути в Самарканд. Без такой поездки верного представления о Туране составить нельзя: расстояние здесь небольшое, но достаточное для того, чтобы здешний край предстал таким, каким он был задолго до магометанства, в самой глубокой древности. Верблюда для поездки следует взять не такого, какие больше всего встречаются в Асхабаде и какими они, вероятно, не были в древние времена, а такого, какого мы видели в Ташкенте. Асхабадский верблюд имеет жалкий вид, а ташкентский величавый. Дорога идет при подошве Копет-Дага,

* Кафешантанов в поездах еще нет, но господствующие ныне либеральные приказчики не замедлят, конечно, устроить их так, что едущий в таком поезде даже и в глубь Азии будет чувствовать себя точно в Париже.

древнего Паропамиза, на самой границе Турана и Ирана. К сожалению, мы не знаем, как называется он в Зенд-Авесте, если есть там название этого хребта, здесь и справиться об этом нет возможности, а в Москве вы можете узнать это у Риттера⁷ и у Дармстеттера (новое издание Зенд-Авесты)⁸. Эти горы видны и из вагона, а караванный путь идет еще ближе к подошве, и вы увидите еще ясней эти горные хребты, причудливые, как мечты; по крайней мере они нам такими кажутся, не выдавшим никаких других гор. Здесь почти самый южный пункт наших владений, здесь в июне тени в полдень, можно сказать, совсем не бывает, даже самые высокие деревья не дают ее, потому что солнце кажется почти в зените, почью же при ясном небе (а не ясным мы его еще не видели), сидя на верблюде, можно наблюдать неизвестное на севере явление, захождение Большой Медведицы, хотя еще и неполное. Поездку пужно устроить так, чтобы она часть дня заняла и часть ночи: нужно обставить это путешествие вполне по-восточному на верблюде с погонщиком в костюме, который же он не менял со времен Авраама, а может быть, и со времен Адама, и притом так, чтобы это путешествие напоминало и как бы переносило нас в библейские и в добиблейские времена. Близость железной дороги, нового способа передвижения, только усилит впечатление от старого. Железная и караванная дорога. Сколько тысячелетий лежат между этими, идущими дорогами... Звон цилиндрического колокола на шее верблюда и пронзительный свисток паровоза в этой пустыне. Но чтобы получить общее впечатление в таком путешествии, необходимо предварительное детальное изучение. В первый день Вашего пребывания в Асхабаде предполагается осмотр нового русского Асхабада, этого восемнадцатилетнего молодого человека, построенного из брения, вернее из пыли, ибо пыль здесь строительный материал, пятая стихия, можно сказать. Может быть, вам не придется видеть, в таком случае мы скажем вам, как легко был воздвигнут этот скудельный город: на самой улице, с пылью по колена, наливается вода, делается вроде теста, прибавляется мелкой рубленой соломы, и строительный материал для простейших простенок готов. Не все, однако, постройки так воздвигнуты, менее простые сложены из кирпича сырца, обожженного туркестанским солнцем, а иные и на фундаментах из камня, который во множестве разбросан между горами и городом. Кирпич, обожженный не солнцем, а огнем, употребляется только для

облицевания, для украшения как что-то ценное. В городе говорят: два сада и парк, на самом же деле он весь стоит в саду, древние греки называли бы его Панти-капеею. Улицы имеют тенденциозные названия, и народ их не знает. Постройки так однообразны и улицы так похожи одна на другую, что по виду трудно узнать, где находишься и т. д. и т. п. Асхабад старых городов русских не напоминает: церквей на такой город мало, всего четыре, считая с армянской и кладбищенской, пятая строится. На главной площади, справедливо названной Скобелевской, собор одноглавый с пятиглавою колокольней, чего нам нигде не приходилось видеть. Асхабад имеет музей, два памятника, третий строится... Впрочем, всего описать нельзя, пришлось бы для этого «Киев продать на бумагу, Чернигов на чернила», приезжайте и сами увидите.

На другой день Вашего пребывания утром предполагается экскурсия к горам и в аулы: это тоже путешествие в деревню, в ветхозаветную историю. Вечером в тот же день прогулка по трехверстной аллее в Кеши, в растительный питомник, где можно будет ознакомиться с флорой степей: там Вы увидите и *саксаул* (или сазак), почти безлистный, *сазен*, что-то вроде нашей березы с светло-розовой корой и с корнями в несколько сажень длины, кустарники *черкес* и *кандыш*, маленький *бурджак*; травы *эркен-селим* и *уркачи-селим*, лучшие кормовые растения... такие питомники существуют почти во всех построенных русскими городами. Этим как будто хотят указать, что в противоположность туркам, где ступит русского пога, там растут лес и трава, хотят доказать, что мы не поляне только, но и древляне.

Продолжение проекта Вашего пребывания в Асхабаде и путешествия от Красноводска до Самарканда, у подошвы Памира, будет в следующем письме. Будем ждать Вашей статьи об обыденных храмах, о которых было говорено в прошлом письме, в ответ на Ваше желание сделать выписки из известной рукописи, что было бы очень и очень желательно. В этом же письме писали Вам и о том, что послано Маркову⁹, а затем была послана в Ташкент к Остроумову¹⁰ статья под заглавием «Так называемые „Каменные бабы“, как первый надгробный памятник» с теми статьями, которые были напечатаны о каменных бабах в газете «Дон»¹¹, Вам известными. В Туркестане, где так часто встречаются выражения *Баба-Гамбер*, *Имам-баба* по отношению к кладбищам, как их названия, мы убедились, что нужно читать или произносить не ка-

менная баба, т. е. по-русски, а баба́, по-туркестански, что значит не женщина, а отец...

¹ В конце августа 1899 г. Федоров отправляется к месту тогдашней службы Петерсона в Асхабад и уже в десятых числах сентября совершает вместе с Петерсоном большое путешествие к предгорьям Памира (в район Самарканда), откуда он и пишет это письмо Кожевникову, предлагая и ему совершить такую же поездку. *Памир* для Федорова имел особое, символическое значение как колыбель арийских племен (это мнение разделяют и в наше время многие ученые). Сюда к святым местам, к «могилам праотца» не раз уносилось его воображение. *Паропамиз* — горная система в Афганистане, северные ее предгорья заходят на территорию нашей страны. Здесь простиралась та столь ответственная в исторических построениях Федорова местность, лежащая на рубеже кочевого, пустынно-смертоносного *Турана* и древнего *Ирана*, отстаивающего победу Жизни. Ведь, как известно, в «Авесте», священной книге древних иранцев, выражена вера в конечное торжество сил добра, в воскресение и преображение мира. Тураном с давних пор называлась обширная часть Евразийского материка, занятого в основном пустынями и степями и населенного кочевыми тюркскими племенами. Само слово «Иран» («Эран») первоначально обозначало арийцев, страну арийцев, в противоположность «Анерану», стране неарийцев, впоследствии замененном словом «Туран», туранцы.

² Федоров перечисляет ряд древнейших легендарных и исторических деятелей этого географического ареала: пророка Заратустру, Джемшида, царя начальных времен мира, упоминаемого в «Авесте», представителей древнеиранской династии 4—6 вв. до н. э. Дариев Гистаспов, известного полководца конца XIV в., завоевавшего Иран, Тимура Тамерлана.

³ *Новым Ираном* Федоров называет Россию. Он выражает надежду на то, что Россия, умиротворительница степи и кочевников, поможет победить пустыню, голод и смерть через всеобщую регуляцию природы этого края.

⁴ Имеется в виду германский император Вильгельм II. Его путешествие на Ближний Восток происходило в октябре—ноябре 1898 г.

⁵ Для Федорова успех регуляции и есть реалистическое раскрытие древнеиранского мифологического представления о торжестве благого начала Ахурамазды (Ормузда), Белобога над духом зла и разрушения Анхра-майнью (Ариманом), черным богом. Белый царь — здесь верховный правитель России.

⁶ В старой орфографии «миръ» означал «мир» в смысле вселенная (здесь «перодственное» состояние мира), а «миръ» — отсутствие войны, лад, единодушие.

⁷ Федоров отсылает к книге «География стран, входящих в состав азиатской России или пограничных с нею» (СПб., 1867—1869) немецкого историка Карла Риттера.

⁸ Имеется в виду издание «Авесты» (на фр. яз.) Дармстеттера «Новый перевод с историческими и филологическими комментариями» (Париж, 1892—1893).

⁹ Марков Евгений Львович — воронежский писатель. Федоров поддерживал с ним дружеские отношения.

¹⁰ Остроумов Николай Петрович — вице-президент археологического кружка в Ташкенте. К нему же в самом начале сентября

1899 г. Федоров через Петерсона отправил Записку о необходимости проведения в Туркестане, а именно в Самарканде, съезда естествоиспытателей и врачей, а также археологического съезда.

¹¹ Каменные бабы — древнейшие столбы с человеческими головами, обычно ставились на погребальных курганах. Статья о них в газете «Дон» принадлежала Федорову.

1902 г.

Вопроса о смягчении я поднимать не стану *. Приезд же г. Петерсона в Москву за душой¹ докажет мне только, что есть человек (если только не рассчитывается им на наживу в будущем), для которого эта душа нужна, тогда как здесь эта душа, т. е. «дело общее для всех, родное для каждого», оказывается чужим для всех и не нужным никому.

Болезнь специализации обуяла до такой степени всех, что за свое специальное дело каждый готов отказаться от матери, отца, чтобы всем пожертвовать ему. Для меня же враг **, не понимающий, который берет это дело, будет гораздо приятнее друга, который отказывается от него или даже стыдится учения о воскрешении.

Вл. А-ч, который каждую неделю посвящает один день учению ***, которое ему, конечно, очень несимпатично, делает ему великую честь, но мне, принимающему эту услугу, чести не делает. И Петерсону нужно подумать, стоит ли поездки записка к учению, никем не признаваемому и всеми отвергаемому.

В неверии Вл. Алек. Кожевникова в это учение я никогда не сомневался и, конечно, винить его за это не могу.

Прочитав внимательно письмо <Н. П. Петерсона>, ста-

* Гнева Н. Ф. против Н. П. Петерсона по моей об этом просьбе (примеч. В. А. Кожевникова).

** Разумеется, Н. Н. Черногубов², предлагавший в эту пору Н. Ф.-чу напечатать при посредстве книгоиздательства «Скорпион» его рукописи с вариантами. Издание предполагалось выпустить по очень высокой цене. В течение нескольких недель рукописи им усердно переписывались по вечерам и ночам. Я, узнавши об этом, указал Н. Ф.-чу на радикальное противоречие между его собственными убеждениями и убеждениями его будущего издателя. Последовал вышеприведенный ответ, и лишь в последние минуты жизни, признавший основательность моих замечаний, Н. Фед. письмом завещал рукописи в мое распоряжение с определенным воспрещением вверять их в распоряжение кого-либо другого (примеч. В. А. Кожевникова).

*** Мы работали с ним по воскресеньям целый день (примеч. В. А. Кожевникова).

ло для меня ясно, что он твердо решил, не приезжать и письмо к нему с приглашением *бесполезно*.

¹ См. примеч. 1 В. А. Кожевникова к следующему письму.

² Чернугов Н. Н. (1873—1941) — искусствовед, исследователь А. А. Фета. Знал Федорова, оставил о нем небольшие воспоминания (хранятся в Рукописном отделе ГБЛ). Чернугов отличался атеистическими взглядами. В последние годы Федоров относился к нему настороженно.

15 апреля 1903 г.

Последняя ядовитая выходка Вашего друга <Н. П. Петерсона> привела меня в такое состояние, что я для собственного спасения должен забыть и его, Петерсона, и его друга, которого теперь в мысли не могу отделить от него. Петерсон утверждает неправду, когда говорит, что я сам отдал ему вещь, *ни мне, ни ему не принадлежащую*: разумею увезенные им бумаги *.

После 7-месячного (13 сентября — 13 апреля) удержания Петерсон прислал рукопись, твердо уверенный, что никто прочесть ее не может, кроме его самого. По этой же рукописи читал он мне и Вам, — наверное сказать не могу. Но таблицу ** без всяких пометок я сам видел, и ее он не прислал.

* В этом и состоял проступок Н. П. Петерсона, навлекший на него столь великий гнев Учителя. После по недоразумению возникшей размолвки, имевшей следствием отъезд Николая Федоровича из Асхабада, Н. П. Петерсон, приложивший все старания к разъяснению недоразумения, добился при моем участии настоящих разрешения приехать в Москву. При приезде примирение немедленно состоялось и тотчас же началась усиленная, систематическая работа над хаотически перемешанными рукописями: разборка их, сортировка, свод вариантов и переписка, как надеялись, в окончательной форме, на чем мы особенно настаивали ввиду явно слабевшего здоровья Н. Ф. Все шло прекрасно, пока новая буря налетевшего за что-то гнева не оборвала работы. Н. Ф. наотрез отказался продолжать ее при посредстве Николая Павловича. При таких обстоятельствах дальнейшее пребывание последнего в Москве оказывалось бесполезным. С другой стороны, оставлять рукописи у уже ослабевшего Н. Ф-ча после того, как немалая часть их уже была сожжена в минуту отчаяния, показалось Николаю Павловичу настолько опасным, что, уезжая, он рискнул увезти часть рукописей с собою для того, чтобы дома переписать их, а затем, конечно, возвратить автору. Поступок этот, не лишенный, бесспорно, самоуправства, хотя и с лучшими целями в виду, навлек на себя тот гнев Н. Ф., который сквозит во многих письмах, напечатанных и ненапечатанных, и который, к несчастью, остался у него до самой смерти. Было что-то роковое и трагическое в этом расхождении под самый конец жизни у Учителя с самым преданным ему лично и его учению учеником.

** Схему к статье «Супраморализм» и к «Насхальным вопросам».

За обструкцию делу Воскрешения простить не могу*, хотя бы и желал. Статьи №№ 87 и 88 «Асхабада»¹ (88 № не был мне доставлен) могут остаться продолжением печатания мелочей, которые принимаются за мистический бред.

¹ В этих номерах газеты «Асхабад» за 1903 г. печаталась статья П. П. Петерсона «М. Горький „Читатель“» (начало ее было в № 78), в которой автор, отталкиваясь от этого сочувственно им принимаемого рассказа Горького, дает большие выдержки из основного труда Федорова «Вопрос о братстве... Записка от неученых к ученым...».

3 июля 1900 г.

«...» В настоящем письме я не буду говорить о Китае, который по-детски чтит прах предков, и о Европе, которая по-ребячески боготворит золото¹, а наполню это письмо выписками из Чехова и особенно из Горького, которого я совсем не читал, а Вы знакомы с тем и другим. Выписки из Горького взяты из статьи Протопопова «Беллетристы новейшей формации»². Вместо международного китайско-европейского вопроса о прахе и золоте у Чехова можно взять вопрос о богатстве и смерти. В рассказе «Сапожник (вместо профессора) и нечистая сила (вместо Мефистофеля)» говорится: «Теперь ему казалось, что богатым и бедным одинаково дурно... в общем всех ждет одно и то же, одна могила, и в жизни нет ничего такого, за что бы можно было отдать нечистому хотя бы малую часть своей души»³. Остается узнать, что он понимает под «душой». Итак, вопросом о богатстве и бедности заниматься не стоит, а чем нужно заниматься, вероятно, Чехов не говорит. Читали ли Вы этот рассказ?

У Горького ставится этот вопрос уже не о богатстве и смерти, а о добродетели и смерти, и если эта добродетель не воскресение (т. е. если смерть сильнее добродетели), то издевательство Горького над нею вполне основательно⁴.

Воскрешение как добродетель — не награда, а соединение с нравственной силой умственной и живой,

* Это — в ответ на мои непрекращающиеся просьбы о «прощении» Николая Федоровича. Обращаем внимание на характерную мотивацию отказа — «обструкция делу Воскрешения» — вот грех «непрощаемый» вплоть до наступления всеобщего воскресения, немыслимого без всеобщего примирения... Как жаль, что слишком пылкий темперамент Н. Ф. в минуты гнева усматривал «обструкцию делу» там, где таилась полнейшая преданность ему (все примеч. В. А. Кожевникова).

художественной мощи. Лишить добродетель силы воскрешающей, оживляющей — значит лишить ее силы умственной, признать, что Бог создал существа ограниченные, создал дураков. <...>

«Смена поколений — процесс естественный и разумный», — говорит простодушный Протопопов, быть может не замечая, что делается панегиристом смерти. *Как ни живи, а все умрешь* — как бы отвечает Горький во имя этого убеждения, т. е. смены-то поколений, и обращается к юродивому (очень вероятно, к Толстому): «— Зачем ты, брат, скандалишь? — Стремлюсь, говорит, к самоусовершенствованию. — Чего же, мол, ради? — Как так, чего ради? В совершенствовании человека — смысл жизни. — Ну я этого не понимаю: вот в совершенствовании дерева смысл ясен... его употребят на оглоблю, на гроб»...⁵

Или вот еще: «Ну, будет у него белая хата, а из меня лопух будет расти, ну а дальше» *. Тургенев, вложив эту фразу в уста Базарова, думал в конце уничтожить все молодое поколение, которое, по всей вероятности, этого и не говорило в шестидесятых годах, а вот через пятьдесят лет эта фраза получила, наконец, должную оценку. «Умнее этих слов никогда и ничего не было сказано» — и это не фраза, а искреннее слово. <...>

Мне кажется, что у Горького гораздо сильнее отвращение к *действительному злу* смерти, чем любовь к *мнимому благу* (власти и богатству).

Поэтому в первом эпитафье (речь идет об эпитафье к статье самого Федорова. — С. С.) нужно, мне кажется, сделать такое изменение: «Пока будет смерть, будут униженные и обиженные». Следовательно, настоящее, коренное зло не там еще, как оно ни велико, «где хотя трудно, но (еще) дышится и где горе еще слышится»⁶, а там, где совсем не дышится и где горе уже не слышится. Умершие — это уже самые униженные и оскорбленные смертельно. Здесь не кончается вопрос, а только начинается. <...>

¹ Раскрытию этой идеи посвящена небольшая статья 3-го тома под названием «Золото и прах». Китай называется чителем праха, поскольку на протяжении тысячелетий религией там был культ предков. Европа, боготворящая золото, выражает стремление к наживе, комфорту, приводящее к колониальным захватам.

* Т. е. ценою жизни одного поколения доставить другому возможность жить в белых, вместо курных, избах. Но даже бессмертие одного поколения, купленное ценою смерти другого, будет ли благом?

² Протопопов М. А. (1848—1915) — представитель народнической критики. Статья «Беллетристы новейшей формации» была напечатана в «Русской мысли» (1900. № 3/4; часть о Горьком — в № 3).

³ См. рассказ А. П. Чехова «Сапожник и нечистая сила» (написан в 1885 г.).

⁴ Имеется в виду рассказ А. М. Горького «Проходимец».

⁵ Цитируется по статье Протопопова.

⁶ Федоров перефразирует в духе своего учения строки Н. А. Некрасова из 2-й части поэмы «Кому на Руси жить хорошо», цитируемые Протопоповым:

Иди к униженным,
Иди к обиженным —
По их столам.
Где трудно дышится,
Где горе слышится,
Будь первый там!

ПРИЛОЖЕНИЕ ¹

Уважаемый Николай Александрович ²,
само собой разумеется, что Вы совершенно вправе располагать рукописью Вашей, как Вам это будет угодно, мне же остается лишь просить извинения за то, что понудил Вас потрудиться, а воспользоваться ценным трудом Вашим — не мог. Впрочем — тут не одна моя вина.

Я был бы весьма тронут Вашей любезностью, если бы Вы прислали слова, посвященные мне Н. Ф. ³, а еще того лучше, если б послали оттиски Вашей статьи.

Два оттиска я получил: «Капиталистической строй» и «Русские мыслители» ⁴ — очень благодарен!

А, вот, по поводу юбилея Н. Ф. едва ли мне удастся написать что-либо, негде писать ⁵. Хотя, кажется, с осени в Петербурге будет издаваться журнал, в котором, м. б., я помещу заметку, чего мне очень хотелось бы.

Адрес В. И. Иванова. (Ему написано).

31.VIII.26.
Сорренто

Будьте здоровы. А. Пешков

Сердечно благодарю Вас за брошюру Н. Ф. Федорова ⁶ и за интереснейшее письмо его.

Не могу ли я просить Вас послать «Смертобожничество» Ольге Дмитриевне Форш ⁷ по адресу: Ленинград, Литейный проспект — Володарского — дом 9, кв. 6?

Если можно, сделайте это, пожалуйста. Еще раз — спасибо Вам!

16.III.27

Всего доброго А. Пешков

¹ Печатаются два письма А. М. Горького к Н. А. Сетницкому, опубликованные в «Сборнике народного музея в Праге» (см.: Sbor-

nik narodního musea v Praze. Praha, 1963. Vol. VIII, N 4). Эти письма хранятся в Федоровском фонде литературного архива этого музея. Этот фонд создан в 1933—1940 гг. В нем собраны рукописи первых двух томов «Философии общего дела» Федорова, а также печатные и рукописные материалы некоторых его последователей, и прежде всего Н. А. Сетницкого (см.: *Bradova M., Louzil J. Fedoroviana Pragensia*. Praha, 1962).

² Сетницкий Н. А. (1888—1940) — философ и экономист (см. его статью «Нот и Ноут», «Труд ученого», «Единство трудового процесса», опубликованные в № 1—4 журнала «Октябрь мысли» за 1924 г.). В 20-е годы в Москве ряд последователей учения «общего дела» развивают его в свете новых социальных достижений, дальнейшего развития науки. Среди них: Н. А. Сетницкий, А. К. Горский, В. Н. Муравьев (автор книги «Овладение временем» (М., 1924)) и др. С 1925 по 1935 г. Сетницкий работал в экономическом бюро на КВЖД, преподавал на юридическом факультете в Харбине. Опубликовал несколько работ, в том числе большое философское исследование «О конечном идеале» (Харбин, 1932). Здесь же издаются произведения А. К. Горского (1886—1943), выступавшего под псевдонимом Остромирова и Горностаева. В них учение Федорова рассматривалось в контексте идей современности, в его связях с Достоевским и Толстым. В 20-е годы Сетницкий вступает в переписку с Горьким, посылает ему свои работы. В архиве философа, хранящегося у его дочери Е. Н. Сетницкой, собраны как неопубликованные произведения Сетницкого, в том числе статья «Гюрческий марксизм и ликвидация хвостизма в биологии», письма к Горькому, так и работы Горского.

³ Горький просит прислать письмо Федорова к Кожевникову, публикуемое выше.

⁴ Имеются в виду произведения Сетницкого «Капиталистический строй в изображении Н. Ф. Федорова» (Харбин, 1926) и «Русские мыслители о Китае» (Харбин, 1926).

⁵ Речь идет о предстоящем через два года, в 1928 г., столетнем юбилее со дня рождения Н. Ф. Федорова. Горькому так и не удалось написать специальной статьи о Федорове, хотя он сочувственно упоминает его учение в ряде своих публицистических статей («Еще о механических гражданах» и др.). Наиболее сильное влияние на Горького идей Федорова о регуляции природы и бессмертии проявилось в лекции Горького 1920 г. «О знании». См.: *Горький М.* Художественные произведения. Статьи. Заметки // Архив А. М. Горького. М., 1969. Т. 12. С. 101—111.

⁶ В конце 20-х годов в Харбине было предпринято переиздание «Философии общего дела». Вышло три выпуска, содержащие 247 из 1200 страниц первого издания. Речь идет о первом выпуске с биографическим очерком о Федорове А. Остромирова (Горского).

⁷ «Смертобожничество» — работа Сетницкого и Горского, изданная анонимно в Харбине в 1926 г. О. Д. Форш интересовалась федоровским учением. См. ее переписку с Горьким (70-й том «Литературного наследия»).

*Вступительная статья, публикация
и примечания С. Г. Семеновой*

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Заметки литературоведа (об изучении современного литературного процесса). <i>М. Б. Храпченко</i>	5

Вызов и ответ (идеологические альтернативы «Бесов»). <i>Э. Ф. Володин</i>	10

Три типа русской романтической элегии (индивидуальный стиль в жанровом стиле). <i>М. Л. Гаспаров</i>	39

Время в «Бесах» Ф. М. Достоевского. <i>Л. И. Сараскина</i>	64

Философские мотивы в поздней лирике Фета. <i>Г. Б. Курляндская</i>	103

О внутренней свободе художника (из опыта критической мысли 20-х годов). <i>Г. А. Белая</i>	128

Станиславский и Карло Гольдони (о возрождении по-ренессансному гуманистических смыслов в русской классике). <i>Р. И. Хлодовский</i>	157

Ритмическая композиция художественного произведения. <i>Е. А. Стеценко</i>	180

Принцип репрезентации в поэтике барокко. <i>М. Н. Лобанова</i>	208

Чехов и «Записки охотника». <i>А. Л. Гришунин</i>	247

Жизненный путь Эразма Роттердамского и становление ноевропейского самосознания. <i>Ю. А. Шичалин</i>	260

ПУБЛИКАЦИИ

Из материалов к третьему тому «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова	278

2 3

2 р. 20 к.



ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·