

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

С. А. Кибальник

**ЧЕХОВ И РУССКАЯ КЛАССИКА:
ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРТЕКСТА**

Статьи, очерки, заметки

Санкт-Петербург
ИД «Петрополис»
2015

УДК 82
ББК 80/84
К 38

Серия «Новая и старая русская классика». Редакционная коллегия:
В. Е. Ветловская, Б. Ф. Егоров, С. А. Кибальник (ответственный редактор),
В. М. Маркович, Ю. М. Прозоров, М. В. Отрадин, Е. А. Тахо-Годи

С. А. Кибальник.

Чехов и русская классика: Проблемы интертекста. Статьи, очерки, заметки. — Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2015. — 312 с.

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства
по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012–2018 годы)»*

*Авторская работа выполнена в рамках грантов РГНФ,
проект № 15-34-11047 и 15-34-01013*

Рецензент: доктор филологических наук Н. Ю. Грякалова

Новая книга С. А. Кибальника, значительная часть которой посвящена творчеству А. П. Чехова, представляет собой продолжение и развитие его прошлых научных изысканий в области интертекстуальной поэтики русских классиков. В книге три части. Первая называется «Чехов и русская классика», а вторая — «Классическая интертекстуальность в русской литературе XX века»; при этом во второй части речь идет не только о чеховской, но и о гоголевской и «достоевской» интертекстуальности, также необыкновенно распространенных и значимых в так называемой «новой классике» XX века. Третья часть книги озаглавлена «Диалоги культур» и включает несколько статей, посвященных разнообразным пересечениям русской классики с западными и восточными культурами.

Книга обращена как к специалистам, так и к широкому кругу читателей.

ISBN 978-5-9676-

© С. А. Кибальник, 2015

© ИД «Петрополис», 2015

К 155-летию со дня рождения А. П. Чехова



ОТ АВТОРА

Настоящая книга сложилась из статей, опубликованных в последние годы. Большинство из них, как и моя предыдущая книга «Проблемы инертекстуальной поэтики Достоевского» (СПб.: ИД «Петрополис», 2013), посвящены вопросам межтекстовых связей русской литературной классики. При этом в первой части эти вопросы ставятся применительно к так называемой «старой русской классике» — произведениям русских писателей XIX века (прежде всего Чехова, а также Гоголя, Достоевского, Толстого). А во второй предмет анализа — это уже так называемая «новая русская классика» — произведения русских писателей XX века (Гайто Газданов, Владимир Набоков, Сергей Заяицкий, Александр Солженицын и др.). Наконец, третья часть книги озаглавлена «Диалоги культур», и в ней речь идет о конкретных сюжетах, относящихся к диалогу русской культуры с испанской, корейской и казахской культурами; в некоторых из статей этой части также затрагиваются проблемы межтекстовых связей произведений русской классики.

В качестве своего рода теоретической преамбулы к книге помещена моя статья «А. М. Панченко и петербургская школа “феноменологии культуры”». В ней поставлен вопрос о том, что у петербургской и в первую очередь «пушкинодомской» школы истории и теории культуры (Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, с определенными оговорками Г. М. Фридлендер, В. Э. Вацуро, поздний Ю. М. Лотман, принадлежавший, как известно, к ленинградской филологической традиции, поздний Б. Ф. Егоров, В. В. Колесов, А. Х. Горфункель и др.), по крайней мере, не меньше, если не больше оснований, чем, например, у тартуско-московской семиотической школы, для того, чтобы из нынешней исторической перспективы рассматриваться как определенное единое целое. Принципы именно этой школы и лежат прежде всего в основе моих работ. Не являются исключением в этом смысле и мои статьи, собранные в настоящей книге.

Первая ее часть и в то же время блок статей, посвященных творчеству Чехова, открывается общетеоретической статьей «Художественная феноменология Чехова». Проблема «Чехов и философия», как правило, освещаемая преимущественно в аспекте усвоения и одновременно отталкивания писателя от позитивизма, поставлена в ней совсем в ином ключе. Сближением Чехова с философской феноменологией я пытаюсь объяснить специфику его художественного познания, сформулированную им самим в известной фразе: «Мы пишем жизнь такую, какова она есть, а дальше — ни тпру ни ну...». В таком контексте писатель неожиданно предстает перед нами непосредственным предшественником русской «феноменологической прозы» XX столетия, до предела исчерпавшим возможности так называемого «непосредственного изображения» действительности.

Две статьи в сборнике посвящены теме «Чехов “за” и “против” Достоевского». В обеих я пытаюсь показать, что становление мировосприятия и творческой манеры Чехова происходит на основе противопоставления Достоевскому.

Так, сюжет романа «Драма на охоте» развивается по модели то одного, то другого его претекста, а чаще всего по модели нескольких претекстов одновременно. Роман в значительной степени представляет собой пародию (или, точнее, гипертекст с элементами не только пародии, но и стилизации) — только не на уголовный роман Э. Габорио и А. А. Шкляревского, а на наиболее актуальную в 1880-е гг. русскую классическую литературу. Это, прежде всего, произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, И. С. Тургенева и др. Итоговые выводы из проведенного анализа сводятся к следующему: совершенно исключительную роль в «Драме на охоте» играют пародийные аллюзии на произведения Достоевского. В известной мере «Драма на охоте» — это вообще развернутая пародия Чехова на Достоевского, а пародийность по отношению ко многим другим русским и западно-европейским писателям играет в ней второстепенную роль.

Кое-что существенное из этой внутренней полемики с Достоевским перешло и в пьесу «Иванов». Иначе, впрочем, и не могло быть. Ведь сама по себе эта пьеса представляет собой в значительной — причем, в гораздо большей, чем это отмечалось ранее, — степени как бы драматургическую «перелицовку» романа «Драма на охоте». Не

удивительно поэтому, что пьеса Чехова оказывается также, и даже еще в большей мере, своего рода полемической интерпретацией по отношению к мотиву «деятельной любви» («Братья Карамазовы»). Рецепты Достоевского для Чехова слишком декларативны; по Чехову, путь к Богу длиннее и сложнее: он проходит через множество жизненных уроков и требует правильного их усвоения. В то же время «Иванов» содержит внутреннюю связь с главнейшей темой «Игрока». Герои Чехова и Достоевского в сходных ситуациях поступают различным образом, но при этом в обоих произведениях воплощается сходная художественная интуиция.

Статья «Рассказ Чехова “Попрыгунья” как криптопародия на “Мадам Бовари”» содержит сопоставительный анализ рассказа Чехова «Попрыгунья» (<1892>) и романа Флобера «Мадам Бовари» (<1856>), доступного Чехову как в оригинале, так и в переводах. На основе детального сопоставления двух текстов в ней показано, что рассказ представляет собой «конструктивную криптопародию» знаменитого романа Флобера. Трансформация Чеховым флюберовского романа идет по пути разоблачения его главной героини как исключительно эгоистического существа, пожинающего в конечном счете плоды собственного эгоизма. Такое восприятие русским классиком знаменитого романа классика французского лишний раз свидетельствует о глубоком антииндивидуализме русской классики, присущем не только Достоевскому и Толстому, но и, во многом их антагонисту — Чехову.

Чеховский блок материалов венчает моя рецензия на издание «А. П. Чехов. Энциклопедия. Сост. и научный ред. В. Б. Катаев. М.: “Просвещение”, 2011. 696 с.» — своего рода первую чеховскую энциклопедию.

В первый раздел входит также две статьи о творчестве Достоевского и одна — о Толстом. В статье «Роман Достоевского “Игрок” в гончаровском интертексте» рассматривается два вопроса. Первый из них — о том, что один из главных героев «Игрока» (<1866>), мистер Астлей, совмещает в себе положительные стороны двух центральных героев романа Гончарова «Обломов»: Ильи Обломова и Андрея Штольца. Второй вопрос относится к другой героине «Игрока» — Антониде Васильевне Тарасевичевой, «бабушке», и заключается в возможной взаимозависимости этого образа с

гончаровской «бабушкой» из романа «Обрыв» (<1869>) — Татьяной Марковной Бережковой.

Русский классический роман, как правило, имеет не только целый ряд *претекстов*, то есть произведений, определяющих отдельные черты героев, которые проявляются в некоторых эпизодах, но и несколько своего рода *пратекстов*, определяющих характеры и сюжет в значительной степени. Это продемонстрировано мной в статье «Морфология романа Достоевского и современные проблемы теории межтекстового взаимодействия» на примере «отражения» в творчестве Достоевского романа Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» (<1848>), который является одним из *пратекстов* целого ряда романов Достоевского (в первую очередь таких, как «Игрок» (<1867>) и «Идиот» (<1868–1869>) (одновременно это и *претекст* некоторых других произведений писателя — таких, как «Записки из подполья» (<1867>) и «Подросток» (<1875>)). Типы соблазнителя и «покровителя», вольной или невольной содержанки и связанные с ними сюжеты созданы Достоевским с опорой и на некоторые другие *пратексты*, в частности, на повесть Герцена «Кто виноват?». Характеры героев и развитие сюжета русского классического романа во многом определяет интертекст; каждый герой русского классического романа, от Пушкина до Толстого, как правило, имеет несколько основных литературных прообразов, которые на разных этапах движения сюжетной коллизии поочередно определяют его поведение. Таким образом, исследование литературных прообразов героев русского классического романа и выявление его *прото-* (то есть *пра-* и *пре-*) текстов позволяет более точно описать сложную сюжетную морфологию и характерологию романа Достоевского и других русских классиков, а также определить смысл трансформаций, произведенных ими в послуживших для них первоначальном образах западноевропейской и русской литературы.

В статье «Споры о Балканской войне на страницах “Анны Карениной”» речь идет о восьмой части романа, в которой Толстой запечатлел свое чрезвычайно скептическое отношение к панславистским настроениям. Оно связывается здесь не в последнюю очередь с тем, что в это время Толстой познакомился с леонтьевской критикой славянофильства. Таким образом, идейные расхождения авторов «Дневника писателя» и «Анны Карениной» предопределены в зна-

чительной степени историософскими основами этих сочинений: в первом случае это преимущественно Н. Я. Данилевский, а во втором отчасти К. Н. Леонтьев.

Второй раздел книги «Классическая интертекстуальность в русской литературе XX века» открывается тремя статьями о творчестве блестящего русского сатирика 1920-х годов Сергея Заяицкого. В статье «Гоголевские “Выбранные места из переписки с друзьями” в зеркале литературной пародии XX века» показан своего рода карнавал гоголевской интертекстуальности в его романе «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» (<1928>). Наряду с прямыми интертекстуальными связями, соединяющими роман Заяицкого с «Выбранными местами из переписки с друзьями», «Женитьбой», «Ревизором» и другими произведениями Гоголя, в нем имеют место и проявления отраженного света Гоголя через Достоевского (Опискин, Степан Трофимович Верховенский) и даже, возможно, через известную статью Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)».

«Серебряный век» с его глубокими религиозно-философскими исканиями почти полностью прошел мимо Достоевского-сатирика и Достоевского-пародиста. Открытие того огромного значения, которое имело в творчестве писателя комическое начало, произошло только в 1920-е годы. Об этом идет речь в статье «“Заупокойная” по “серебряному веку” (Интертекст Достоевского в романе С. С. Заяицкого “Жизнеописание Степана Александровича Лососинова”)». Если написанная почти одновременно «Козлиная песнь» (<1927>) Конст. Вагинова самым автором характеризовалась как своего рода «отходная» по Петербургу, то роман Заяицкого представляет собой как бы «заупокойную» по «серебряному веку». Образ главного героя этого романа отчетливо стилизован под Степана Трофимовича Верховенского, а Ансельмий Петров, прототипом которого был В. Я. Брюсов, — под Кармазинова (из того же романа Достоевского «Бесы»).

Эта интертекстуальность сосуществует в романе Заяицкого с пародией на утопические проекты Гоголя и Толстого по спасению России. Вопрос о них рассмотрен в статье «Мотивы “Философии общего дела” Н. Ф. Федорова в романе С. С. Заяицкого “Жизнеописание

Степана Александровича Лососинова”». В ней показано, что реминисценции из Николая Федорова, которые отчетливо ощущаются в финале романа, относятся не к его сатирическому, а к «идеальному» плану. Рассматриваются природа и функции этих реминисценций.

В статье «Чехов — Газданов — постмодернизм: к типологии чеховской интертекстуальности в прозе русского экзистенциализма и постмодернизма» показано, что чеховская интертекстуальность представлена в творчестве Гайто Газданова не только довольно широко, но и в самых разнообразных формах. Например, в «Вечере у Клэр» (<1930>) имеет место воспроизведение отдельных черт, целых сюжетных ситуаций и даже диалогов повести Чехова «Скучная история». А иногда на страницах газдановских произведений мы вдруг встречаем чеховских героев. Так, в чеховской «душечке» без особого труда можно заметить инвариант героини романа Газданова «Полет» (<1939>) Ольги Александровны, полностью идентифицирующей себя то со своим мужем, то с каждым из своих любовников поочередно. Чтобы яснее определить характер чеховской интертекстуальности у Газданова, в статье рассмотрено несколько примеров, когда есть все основания говорить об аналогичной зависимости от Чехова современных писателей-постмодернистов. Случаи использования чеховской образности у Владимира Сорокина и Виктора Пелевина проводят четкую границу между как бы упирающимся в реальность феноменологическим письмом Чехова и Газданова, с одной стороны, и концептуалистским миром реализованных метафор, символически запечатлевающим хаос мира, — с другой.

В следующей статье «Роман Гайто Газданова “Полет” как полемическая интерпретация метаромана И. А. Гончарова» данный роман писателя рассматривается как гипертекст особого типа русского классического романа, в котором изображается семейная драма главного героя-рационалиста (прежде всего «Обыкновенной истории» и «Обломова» — то есть в своего рода метаромана Гончарова). Не бинарная (как обычно считается), а тернарная структура этого метаромана сознательно трансформирована в «Полете». Интертекстуальная и повествовательная стратегии Газданова направлены главным образом на реабилитацию деятельного метагероя (Петр Адуев, Андрей Штольц), который в произведениях Гончарова обвиняется в холодности и бессердечности. Писатель XX века, преодолевая некоторый

схематизм художественного мышления русских классиков XIX века, стремится увидеть подлинную сложность и неоднозначность реальности.

С предшествующим блоком статей о творчестве Гайто Газданова тесно связана следующая статья сборника «Газдановский интертекст в романе Владимира Набокова “The Real Life of Sebastian Knight”». Как уже было показано в моей книге «Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе» (СПб.: ИД «Петрополис», 2012), роман Газданова «История одного путешествия» (<1934–1935>) — претекст набоковского романа “The Real Life of Sebastian Knight” (<1941>).

Однако есть в этом романе Набокова аллюзии и ссылки и на другие газдановские романы — «Полет» (<1939>), «Ночные дороги» (<1939–1940>) и «Вечер у Клэр» (<1930>). Можно найти в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» также и криптопародию на личность Газданова. В свою очередь, она, возможно, стала для Газданова одним из импульсов к тому, чтобы изобразить самого Набокова в главном герое газдановского романа «Призрак Александра Вольфа» (<1947–1948>).

Далее в сборнике идет статья «Национально-культурная идентичность русского человека в социально-политической мысли, философии и художественной литературе русского зарубежья: *проблемы и задачи изучения*». В ней сформулированы некоторые критические поправки к современной концепции «транскультурации», согласно которой современный человек сам конструирует свою идентичность, собирая ее из элементов других культур, оказавшихся ему близкими. Провозглашая свободу от собственной культуры, в которой человек родился и был воспитан, эта концепция предполагает диффузию исходных культурных идентичностей по мере того, как индивиды пересекают границы разных культур и ассимилируются в них. Опыт нескольких поколений русской эмиграции показывает, что слухи о смерти «национально-культурной идентичности» даже у людей, живших или живущих в иной культурной среде по сравнению со средой, в которой они родились и выросли, оказываются «сильно преувеличенными».

Заключает второй раздел сборника небольшая заметка «Г. И. Газданов и А. И. Солженицын», в которой проанализировано выступление

писателя в рамках «круглого стола» парижской студии радио «Свобода» «О романе “Раковый корпус” А. Солженицына» и другие случаи проявления интереса Газданова к автору «Архипелага “Гулаг”».

Третий раздел сборника «Диалоги культур» открывает научно-популярный очерк «Русский образ Испании от Пушкина и Достоевского до Ильфа и Петрова и Михаила Светлова». В нем речь идет о некоторых любопытных случаях проявления русскими писателями «желания быть испанцем», если воспользоваться известным выражением Козьмы Пруткова. Чтобы дать читателю представление о содержании этого очерка приведу здесь названия лишь некоторых из его подразделов: «Герой Гоголя — испанский король», «Малага и Мальорка в комических произведениях Достоевского», «Образ Испании в комических произведениях Козьмы Пруткова и Федора Достоевского», «“Рыцарь бедный” у Пушкина и Достоевского», «От Севильи до Гренады...», «Самая испанская советская песня».

В статье «Миф о Джамбуле (по материалам современной казахстанской печати)» приведены фрагменты из сравнительно недавно опубликованных на русском языке воспоминаний Д. Д. Шостаковича и из хранящихся в архиве воспоминаний композитора Е. Г. Брусиловского, в которых раскрывается тайна значительной части творчества знаменитого в сталинские времена казахского поэта Джамбула (Жамбыла Жабаева). На основе материалов популярной в Казахстане газеты «Свобода Слова» показано, как по-разному и иногда болезненно воспринимается в современном Казахстане демифологизация прославленного казахского акына.

В статье «Казахский Лермонтов хайдеггеровского образца» проанализированы отдельные стихотворения современного двуязычного казахского поэта Ауэзхана Кодара (г. Алматы). Экзистенциальное отчуждение поэта от окружающего мира в его стихотворениях опирается как на вехи на лермонтовские слова, интонации и образы.

Статья «“Я” и “мы” по-русски и по-корейски» посвящена вопросу о том, как формы коллективности представлены в самой структуре русского и корейского языков, а также в русской и корейской речи. На примере сопоставления с английским языком и речью показано, что применительно к корейскому обществу можно *mutatis mutandis* говорить о своего рода семейственном варианте русской соборности.

К этим культурным основам восходят (и в то же время сами их определяют) соответствующие явления в русских и корейских личных и притяжательных местоимениях.

В качестве заключения к книге использована беседа Г. П. Козубовской с автором книги, опубликованная на страницах сетевого научного журнала «Культура и текст».

Большинство из статей, очерков и заметок, составивших настоящую книгу, уже публиковались. Однако тексты их отредактированы специально для данного издания.

Тексты Чехова приводятся по изданию: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983; ссылки даются в тексте с указанием серии (С. или П.), а также разделенных точкой с запятой номеров тома и страницы арабскими цифрами в скобках.



ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ



АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ ПАНЧЕНКО И ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА «ФЕНОМЕНОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ»

Писать об Александре Михайловиче Панченко и легко, и трудно.

Легко, потому что невозможно представить себе более занимательный и вдохновенный предмет для размышлений об истории гуманитарной науки в России. А трудно, потому что не оставляет ощущение, что был бы он с нами, сам лучше всех бы написал. Но его уже нет, да и непросто самого себя анализировать. Для этого нужен взгляд со стороны, и даже желательна хотя бы небольшая историческая дистанция. Так что задачу осмысления богатейшего научного наследия и неповторимой телевизионной исторической публицистики А. М. Панченко все равно предстоит решать нам, и решать именно сейчас — для того чтобы можно было двигаться дальше.

К счастью, при этом уже есть на что опереться. Об Александре Михайловиче написано пока не так много, но зато писали о нем большей частью люди яркие, неординарные: например, А. Ю. Арьев, Н. С. Демкова, Е. А. Костюхин, Д. С. Лихачев, М. Б. Плюханова, Г. М. Прохоров, Е. К. Ромодановская, И. З. Серман, О. В. Творогов... Писали о нем и иностранные слависты (Х. Трендафилов, И. Феринц), и наши питерские, да и не только питерские, журналисты: прежде всего З. Курбатова, Л. Лурье, Н. Кавин, Вас. Пригодьич и др. Речением С. И. Николаева, который и сам не раз писал и говорил о А. М. Панченко, все это, как и написанное самим исследователем, отмечено в вышедшем недавно справочнике, изданном Российской Академией наук.¹

Большая часть этих работ представляет собой рецензии, юбилейные приветствия, написанные еще при жизни А. М. Панченко, или отклики на его смерть. Разумеется, вряд ли стоило бы искать в

¹ Александр Михайлович Панченко, 1937–2002 / Сост. и авт. вступ. ст. С. И. Николаев. СПб., 2007.

них сколько-нибудь развернутую характеристику и точное определение того места, которое А. М. Панченко занимает в истории науки и культуры. Впрочем, попытки дать их все же предпринимались. Уже через год после смерти ученого, в мае 2003 г., Отдел древнерусской литературы Пушкинского Дома посвятил очередные Малышевские чтения памяти А. М. Панченко. Постоянно пишут и вспоминают о нем на страницах журнала «Звезда» (А. Ю. Арьев, В. П. Бударрагин, А. М. Кавин, А. А. Панченко), при этом стараниями В. С. Копыловой-Панченко и А. Ю. Арьева появляются публикации неизданных работ исследователя. Выходят новые издания его трудов.²

Определенным этапом в решении обозначенной задачи стало и заседание Ученого совета Пушкинского Дома, состоявшееся 26 февраля 2007 г., на котором содержательные доклады прочли Ю. М. Прозоров и В. А. Ромодановская, а также говорили о наследии и личности А. М. Панченко В. П. Бударрагин, А. А. Горелов, С. И. Николаев, Г. В. Маркелов. Можно сказать, что подлинное осмысление научного творчества А. М. Панченко только еще начинается. Так, 70-летний юбилей А. М. Панченко, пришедшийся на 25 февраля 2007 г., начался с публикации достаточно концептуальной заметки А. А. Панченко «От “топики культуры” к “истории обывателя”»,³ в которой как раз и была сделана попытка очертить творческий путь ученого и оценить значение сделанного им.

1

Тому, чтобы подобная попытка оказалась продуктивной, может способствовать не только наличие определенной исторической дистанции, но и взгляд с позиций иного научного дискурса. В этом отношении заметка А. А. Панченко как раз выгодно отличается от всего написанного о А. М. Панченко прежде. Не могу не приветствовать и то, что, говоря о своем отце, А. А. Панченко отнюдь не склонен судить о нем «по-родственному»: о том, что ему представляется слабостями и недостатками научной методологии А. М. Панченко, А. А. Панчен-

² Панченко А. М. Я эмигрировал в Древнюю Русь: Россия: история и культура. СПб., 2006. 544 с.

³ Звезда. 2007. № 2. С. 120–124.

ко говорит прямо и недвусмысленно. Однако даже и с учетом того, что в его статье представлен взгляд на наследие А. М. Панченко с позиций одного из направлений современного гуманитарного дискурса, которое носит не чисто литературоведческий, а интердисциплинарный характер и основано в значительной степени на достижениях современной антропологии, я, тем не менее, решительно с ним не согласен.

Точку зрения А. А. Панченко можно свести к следующим положениям. На протяжении большей части своего научного пути А. М. Панченко занимался ментальностью (а также сходными идеями и концептами: «культурным обиходом», «национальным духом», «топикой культуры» и т. д.), а теперь это «расхожее и расплывчатое выражение, популярное в фундаменталистских кругах». ⁴ «В сущности, — утверждает А. А. Панченко, — “конструирование комплекса *loci communi*”, присущих определенной эпохе или национальной культуре в целом, есть продолжение стародавнего спора о специфике “русского пути”, о месте России или “славянской цивилизации” в мировом историческом процессе», а эта дискуссия сегодня «кажется малопродуктивной в научном отношении и несколько пугающей в силу своих реальных и потенциальных политических последствий». В качестве основания для столь суровой оценки нам предъявлен тот факт, что «понятие “нации”, изобретенное европейцами в XVII–XVIII вв., не имеет в современном мире ни эвристического, ни социального смысла» (с. 330).

Далее, противопоставляя свою позицию точке зрения И. П. Смирнова, который в своем, на мой взгляд, довольно искреннем, но, к сожалению, написанном в недопустимом тоне очерке «Три Саши» подверг критике якобы имевшиеся у А. М. Панченко «сотериологические претензии», А. А. Панченко объясняет значительную часть деятельности своего отца, и прежде всего его историческую телепублицистику, «определенными этикетными моделями, присущими отечественной филологии 1960–1970-х гг. и подчас довольно причудливо смешивавшими эзотерику и дидактику» (с. 331). При этом одновременно он приписывает ее интеллигенции того времени в целом: «...идеология

⁴Расширенный текст этой статьи А. А. Панченко, включающий его ответ на мою критику, а также мои возражения на него приведен в изд.: А. М. Панченко и русская культура. Сб. статей. СПб., 2008. С. 330–344, 325–329. Далее на ближайших страницах ссылки на эту статью приводятся в тексте с указанием номера страницы в скобках.

интеллекции подразумевала не только конструирование обособленного от тоталитарного государства эскапистского интеллектуального мира (будь то древнерусская культура или индоевропейская мифология), но и социальную дидактику — просвещение и приобщение к “культурным ценностям” более или менее виртуальных “широких слоев населения”» (с. 332).

Единственное, что А. А. Панченко принимает более или менее безоговорочно в научном наследии А. М. Панченко, — это «последнюю и, по сути дела, не реализованную идею» А. М. Панченко «написать историю России XX в. с “обывательской точки зрения”» (с. 333). «При всей своей атеоретичности, — пишет А. А. Панченко, — такой подход, как мне кажется, выглядит вполне современным в контексте мирового гуманитарного знания и гораздо менее предвзятым, чем дидактическая программа “интеллигентской науки”. Понятно, что образ “обывателя”, обитающего в своей собственной, “другой” истории и прожившего свою жизнь “хорошо” постольку, поскольку ему удалось “хорошо спрятаться”, не менее идеологичен и метафоричен, чем все остальные фигуры и модели, при помощи которых ученые конструируют прошлое той или иной страны или культуры. Однако этот вид идеологии и метафоричности, по крайней мере, обещает более увлекательное повествование по сравнению с телеологической историей социальных и властных отношений, репрезентирующих мир как взаимодействие и столкновение метанарративов, которые, в конечном счете, не нуждаются ни в субъекте, ни в объекте исторического исследования. Наверное, можно сказать, что в качестве исследовательского приема “обывательский взгляд” на исследуемую культуру был для отца всегда важнее любых дидактических и историософских конструкций» (с. 337).

2

Заключительная ремарка, конечно же, в значительной степени смягчает общую оценку. Однако, во-первых, «“обывательский взгляд” на исследуемую культуру»⁵ на протяжении большей части деятель-

⁵ Недаром другие исследователи говорят об этой черте творческой манеры А. М. Панченко как о «не меньшем, чем к науке, доверии к непосредственному опыту, к здравому смыслу, к житейскому разумению частного человека, даже к тому, что не

ности А. М. Панченко был лишь одним, причем далеко не основным из его «исследовательских приемов», о котором трудно судить, если брать его изолированно. Во-вторых, и это главное, сбрасывать со счетов сделанную исследователем попытку целостного рассмотрения русской цивилизации представляется, по меньшей мере, несколько преждевременным.⁶

Заметим, кстати, что совсем не лишняя оговорка относительно идеологичности и метафоричности также и образа «обывателя, обитающего в другой истории», дает возможность обратить выдвинутые аргументы против самого А. А. Панченко: ведь замечание о «более увлекательном повествовании» имеет чисто вкусовой характер. Таким образом, в целом оценка научного наследия А. М. Панченко у А. А. Панченко получается довольно скептической и, как ни странно, во многом совпадающей, по сути, с мемуарным очерком И. П. Смирнова: принципиальный атеоретизм вел А. М. Панченко к опоре в своих исследованиях на расплывчатые научные понятия, а «просветительские иллюзии» толкали его на реализацию «дидактической программы “интеллигентской науки”» (с. 333).

Современная ситуация в мире и науке отнюдь не снимает постановку вопросов, которыми занимался А. М. Панченко, а просто требует некоторой их коррекции. Понятие «нации» действительно считается некоторыми современными исследователями достаточно искусственным конструктом, изобретенным в эпоху становления и укрепления государств, который в век культурной глобализации (слухи

без историософской озадаченности именовалось им “обывательской точкой зрения”» (*Прозоров Ю. М.* Слово похвальное Александру Михайловичу Панченко // <http://panchenko.pushkinskijdom.ru>), а также подчеркивают, что «наука ... для А. М. Панченко была одной из специализированных форм, в которой воплощаются ценности и цели более широкие и универсальные: знание и истина» (доклад Ю. М. Прозорова цит. по: *Федорова И. В.* XXVII Малышевские чтения // *Русская литература.* 2004. № 1. С. 245).

⁶ В этом отношении мне ближе оценка С. И. Николаева: «...особенно перспективными представляются разработка национальной исторической топики и выявление национальных исторических констант и культурных архетипов. Позднее А. М. Панченко много размышлял над созданием фундаментальной “Симфонии славянской топики”, которая, по его замыслу, должна была охватить все славянские литературы; к реализации этой идеи он предполагал привлечь ученых из разных славянских стран» (*Николаев С. И.* Краткий очерк научной, педагогической и общественной деятельности // *Александр Михайлович Панченко, 1937–2002.* С. 13–14).

о которой, впрочем, сильно преувеличены) теряет свое значение,⁷ а понятие «ментальности» так и не стало вполне научной категорией. Однако этого нельзя сказать, например, о категории «культурной идентичности». И если культурная идентичность современного человека часто бывает размыта вследствие процессов транскюльтурации, так что нередким явлением становится бикюльтурализм и даже апатридность (которые, впрочем, встречались и раньше, в том числе и в Древней Руси, но лишь гораздо реже), то все же при всем при этом она никуда не исчезает.

Действительное противоречие в позиции А. М. Панченко, которое, впрочем, было в большей степени свойственно исследователю лишь в последнее десятилетие его жизни и проявлялось в его не столько научной, сколько телевизионной публицистической деятельности, заключалось, на наш взгляд, в том, что он не мог принять окончательного перехода русской цивилизации от традиционного к модернизированному обществу и идеализировал первое из них. Между тем новый век привносил изменения в систему ценностей и «изобретал» новые традиции, а новые поколения русских решительно не могли согласиться с однозначной апологией Обломова и полным отрицанием Штольца и не желали «собирать клюкву», какой бы метафорой в устах ученого это ни было. Однако общественная и научная позиция А. М. Панченко в этом плане и сейчас, в период очередного отказа русских от самих себя в культуре и сплошного «перевода с английского» в гуманитарной науке, выглядит как важное напоминание о необходимости «самостоянья народа», так же как и «самостоянья человека».

3

Я так подробно разобрал короткую заметку А. А. Панченко по двум причинам: во-первых, чтобы показать, что его оценка научного наследия А. М. Панченко носит довольно субъективный характер, и

⁷ Бóльшая часть традиционных обществ, благополучно пройдя фазу модернизации, в настоящее время, как правило, занимают сильную культурно-фундаменталистскую позицию. См.: *Bassam T. The Challenge of Fundamentalism // The Globalization Reader / Ed. by F. J. Lechner and J. Boli. 2nd ed. Oxford et al., 2004. P. 335–339.*

во-вторых, поскольку А. А. Панченко, тем не менее, подошел к постановке той темы, которая стоит в заглавии моего очерка. Полагаю, что самое ценное в заметке А. А. Панченко — это некоторые высказанные мельком соображения о связи А. М. Панченко, несмотря на всю его уникальность и неповторимость как личности, с некими общими тенденциями в отечественной филологии 1960–1970-х гг. (с этими же тенденциями исследователь еще в большей степени связывает Д. С. Лихачева). Я, впрочем, считаю возможным говорить не о тенденциях, а о научной школе, причем школе петербургской, а хронологически относить ее не к 1960–1970-м, а к 1960–2000-м гг.

Мне кажется некоторым упущением то, что, говоря об истории отечественной гуманитарной науки этого времени, никто так ни разу и не сказал о существовании в Петербурге особой научной школы — причем не «школы медиевистики»,⁸ а филологической и культурологической школы, связанной в первую очередь с именами Д. С. Лихачева, А. М. Панченко, с определенными оговорками — Г. М. Фридендера, В. Э. Вацура, Б. Ф. Егорова, Ю. М. Лотмана,⁹ А. Х. Горфункеля, в какой-то степени — В. В. Колесова и многих других ученых. Полагаю, что многие и из ныне действующих «пушкинодомцев» — в частности В. Е. Багно, В. Е. Ветловская, Г. Я. Галаган, А. А. Горелов, А. М. Грачева, А. Г. Гродецкая, Н. Ю. Грякалова, П. Р. Заборов,

⁸ Об А. М. Панченко как о представителе школы, разумеется, не раз говорили и раньше, но речь в этом случае шла обычно о «школе русской медиевистики» (*Николаев С. И.* Александр Михайлович Панченко (1937–2002) // *Русская литература.* 2002. № 3. С. 247), «школе Лихачева» (*Творогов О. В.* Д. С. Лихачев и древнерусская литература // *Академик Д. С. Лихачев: Диалог с веком.* СПб., 2006. С. 22). Но ведь, с одной стороны, и Д. С. Лихачев, и А. М. Панченко в последние десятилетия своей жизни больше писали о новой русской литературе. С другой — те же самые принципы мы находим и у исследователей, которые никак не связаны со «школой русской медиевистики»: Г. М. Фридендера, В. Э. Вацура.

⁹ Б. А. Успенский давно отметил: «Ю. М. Лотман и З. Г. Минц — по происхождению и культурному воспитанию — ленинградцы: они принадлежат ленинградской культурной традиции» (*Успенский Б. А.* К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.* М., 1994. С. 266). Научный путь Ю. М. Лотмана, выпускника Ленинградского университета и ученика Николая Ивановича Мордовченко, видится мне как возвращение в 1980–1990-х гг. на позиции петербургской школы, хотя его исследовательский почерк, безусловно, до конца сохранил вкус ко всякого рода «бифуркациям» как отпечатку утраченных иллюзий 1960–1970-х гг. относительно возможности создания гуманитарной науки, обладающей такой же доказательностью, как и математика.

В. А. Котельников, Н. Д. Кочеткова, А. В. Лавров, С. И. Николаев, Н. В. Поньрко, Ю. М. Прозоров, Г. М. Прохоров, В. Д. Рак, С. А. Фомичев — также полностью или хотя бы частично принадлежат к этой школе.¹⁰ Это упущение приводит к тому, что когда речь заходит о недавнем прошлом отечественной филологии, то, как правило, говорят о «тартуско-московской семиотической школе», а заодно в лучшем случае называют кого-то одного из питерских ученых.¹¹ Между тем у петербургской и в первую очередь «пушкинодомской» школы истории и теории культуры, по крайней мере, не меньше, если не больше оснований, чем у тартуско-московской семиотической школы, для того, чтобы из нынешней исторической перспективы рассматриваться как определенное единое целое.

Для обозначения этой школы в настоящей статье, поскольку речь в ней в первую очередь идет о А. М. Панченко, я пользуюсь следующим термином самого исследователя: «феноменология культуры». В принципе для ее обозначения можно было бы использовать и другие термины, например, «конкретное литературоведение», который использовал Д. С. Лихачев, однако он представляется менее удачным. Понятие «феноменология явлений культуры», или «феноменология культуры», А. М. Панченко, в частности, употребил в своей работе о древнерусском юродстве, вошедшей в написанную им совместно с Д. С. Лихачевым и Н. В. Поньрко книгу «Смех в Древней Руси». «Хочу предупредить, — оговаривался здесь А. М. Панченко, — что тому, кто интересуется *историей* юродства, эта работа вряд ли понадобится. Это разделы из *феноменологии* юродства, попытка объяснить некоторые черты этого явления, которые мне кажутся существенными: зрелищность юродства и элементы протеста в нем».¹² Очевидно, что

¹⁰ Список этот, разумеется, неполон и может быть расширен существенно, если говорить также и об исследователях более молодого поколения.

¹¹ Это случилось, например, в телевизионном выступлении С. Г. Бочарова в программе «Разночтения», показанном по каналу «Культура» в мае 2007 г. Привожу этот пример не в качестве упрека, а как типичное высказывание о русской филологии названного периода.

¹² Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 81. О «феноменологии культуры» применительно к А. М. Панченко не раз говорили другие исследователи. Ср., например: «А. М. Панченко наделен способностью видеть значительное в малом и анализирует это малое как некое всеобщее. Он может толковать текст, тесно связанный со своей эпохой, и открывать в нем нечто, что объясняет

речь идет здесь о таком сущностном описании отдельных как формальных, так и содержательных сторон культурных явлений, которое носило бы одновременно и характер их объяснения. Противопоставление истории определенно указывает на то, что «феноменология культуры» здесь занимает место, традиционно отводимое теории, по поводу отсутствия которой у А. М. Панченко одновременно сетуют и И. П. Смирнов,¹³ и А. А. Панченко.

«Феноменология культуры» — это и есть особым образом понятая теория, если вкладывать в это слово тот смысл, который обычно предполагает национальная культурная традиция: не абстрактное знание, а знание, основанное на глубоком погружении, вживании в исторический материал и интуитивном постижении, описание существенных сторон явления и объяснение через него его природы, специфики.¹⁴ В этом смысле сама научная платформа А. М. Панченко обнаруживает глубинную связь с национальной культурной традицией, для которой характерно недоверие к абстрактной теории, упускающей из своего поля зрения само явление.¹⁵

Истоки такой гносеологической позиции можно не без основания видеть в традиционном иррационализме русской культуры, в идеале «живого знания» (Ф. М. Достоевский), в присущем русской философии

не только феномен языка и литературы, но и целой исторической эпохи, народного характера, законы движения истории» (Д. С. Лихачев); «Выход книги о русской стихотворной культуре одновременно знаменовал переход в работе А. М. Панченко от истории к феноменологии русской литературы и культуры» (С. И. Николаев). Цит. по: Александр Михайлович Панченко, 1937–2002. С. 8.

¹³ Ср. у И. П. Смирнова: «...он всячески чурался теории. Даже “Поэтику композиции” Б. А. Успенского он не смог дочитать до конца, в сердцах отбросил как книгу якобы *слишком головную*» (Смирнов И. П. *Философия на каждый день: (Текущее)*. М., 2003. С. 20).

¹⁴ Такое понимание соотношения между историей и теорией В. В. Колесов считает вообще отличительной чертой петербургской филологической традиции: «Петербургские исследователи предпочитают исследование развивающихся систем (“история есть теория”), тогда как московские говорят о необходимости изучать замкнутые структуры путем их сравнения (“теория есть норма”)» (Колесов В. В. «Жизнь происходит от слова...». СПб., 1999. С. 110).

¹⁵ Это отмечает и И. П. Смирнов: «Сашина *антитеоретичность* была органической, не нуждалась в умственном легитимизировании, русский (зачаточный) постмодернизм, как и русское барокко, в котором Саша был докой, был во многом спонтанен» (Смирнов И. П. *Философия на каждый день*. С. 20).

культе интуиции,¹⁶ в философии «всеединства» и наиболее непосредственным образом в идее «предметного мышления», которую, в частности, развивал С. Л. Франк. В понимании Франка мышление определяется как «самооткровение некоей целостной реальности», как «мышление, которое никогда не удаляется от конкретной полноты реальности».¹⁷

Для того, чтобы проиллюстрировать, насколько такое отношение к теории литературы характерно для Пушкинского Дома, позволю себе процитировать свою собственную книгу «Художественная философия Пушкина»: «Одной из методологических основ данной работы является убеждение автора в необходимости построения новой, эмпирической теории литературы, то есть такой теории, которая не парит над ее предметом на высоте птичьего полета, с которой он видится искаженно, а имеет этот предмет в поле полноценного зрения. Такая теория свободна от формализованной абстрактности традиционной теории литературы и базируется на осмыслении и переживании разнообразных явлений культуры в их взаимных отношениях. Применительно к такой теории цитируемое далее высказывание Гете оказалось бы уже неверным: “Теории — это обычно результаты чрезмерной поспешности нетерпеливого рассудка, который охотно хотел бы избавиться от явлений и поэтому подсовывает на

¹⁶ И. П. Смирнов писал о А. М. Панченко: «Его замечательный труд о юродстве держится на проникновенной *интуиции* автора. Сашинной целью всегда было партиципировать предмет изучения, *въявь пережить прошлое* (в том числе и языковое), очутиться в нем — теория, так или иначе детище современности, могла только помешать исполнению такого намерения» (Там же. С. 20; курсив мой. — С. К.). Замечу попутно, что это вообще один из краеугольных камней интерпретации культурных явлений, лежащих в основе «петербургской школы»: контекстуальная герменевтика, вскрытие тех смыслов литературного произведения или культурного явления, которые вычитывали в них их современники, а не навязывание им философско-культурных парадигм нашего времени. Вот как об этой черте говорил сам А. М. Панченко: «Речь идет о сложном явлении — о “модели мира” той или иной эпохи. В этом плане весьма поучительна книга А. Я. Гуревича “Категории средневековой культуры”, в которой предложено исследование Средневековья как имманентной системы, сделана попытка “вскрыть его собственную внутреннюю структуру, остерегаясь навязывать ему наши, современные оценки”» (Панченко А. М. Культура Средневековья и современность: (Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. 328 с.) // Новый мир. 1973. № 12. С. 263).

¹⁷ Франк С. Л. Этюды о Пушкине. Paris, 1987. С. 79, 66.

их место образы, понятия, часто даже одни слова»¹⁸. По существу об этом же напоминает В. Е. Ветловская: «...любые обобщения должны исходить из правильного анализа единичных явлений»,¹⁹ и этот принцип повторяется как заклинание во многих работах исследователей Пушкинского Дома и других ученых, разделяющих принципы петербургской школы «феноменологии культуры», независимо от того, где они живут и работают.

4

Однако у А. М. Панченко имело место отрицание не всякой теории, а лишь отрицание теории литературы.²⁰ Зато теоретические представления, почерпнутые им из смежных гуманитарных дисциплин: культурной антропологии, этнографии, философии истории, — использовались им широко и плодотворно. По существу А. М. Панченко, как и другие представители «петербургской школы», был скрытым интердисциплинарцем: литературный этикет, стихотворная культура, топика культуры и другие понятия, выводящие нас за пределы собственно литературного текста, были для него, как и для Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, Б. Ф. Егорова и В. Э. Вацура, вполне обиходными.

Важное отличие интердисциплинарного подхода «петербургской школы» от интердисциплинарности современной гуманитарной науки заключается, однако, в том, что применение методов и понятий, почерпнутых из смежных гуманитарных дисциплин, осуществлялось

¹⁸ *Кибальник С. А.* Художественная философия Пушкина. СПб., 1998. С. 9. Первое издание книги вышло в 1993 г.

¹⁹ *Ветловская В. Е.* Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики. СПб., 2002. С. 4.

²⁰ Напомню, что, например, для Д. С. Лихачева, Г. М. Фридендера или В. Э. Вацура между теорией и практикой литературоведения тоже существовало иное соотношение. Сама литературная практика, согласно их представлениям, создает литературную теорию, для каждого явления свою. Между тем работы и Лихачева, и Фридендера, и Вацура сохраняют свою непреходящую ценность, а где теперь иные теории литературы прежних времен? Показательно, в частности, что большинство исследователей, которых относят к так называемой «тартуско-московской семиотической школе», отказались от ее теоретических установок и даже отрицают свою принадлежность к ней.

ее представителями все же на строгой филологической основе и тем самым обогащало наш взгляд прежде всего на литературу и культуру в целом. Между тем современная междисциплинарность, идущая об руку с изменением коммуникационной среды и снижением роли литературы в культурах — даже в таких, как русская, — зачастую предполагает отказ от базовых принципов филологии, например, таких как специфика художественного текста, а следовательно, и переориентацию с изучения собственно литературы на социологию повседневности. Таким образом, междисциплинарность петербургской школы феноменологии культуры, в отличие от интердисциплинарного подхода современной культурологии, сохраняет четкую привязку к своему основному предмету изучения — литературе и к своей базисной дисциплине — филологии.

Помимо особого понимания соотношения между историей и теорией, которое, в частности, требовало теоретического осмысления желательного не чужого, а собранного самим исследователем историко-культурного материала, восприятия литературы как существенной и сущностной части русской культуры вообще и связанной с этим особой интердисциплинарности на базе филологии, для «петербургской школы феноменологии культуры» характерны также следующие черты. Во-первых, это особое внимание не только к текстам, но и к стоящей за ними, согласно представлениям этой школы, живой жизни, реальности.²¹ Недаром не только А. М. Панченко, но и Ю. М. Лотман и В. Э. Вацууро так часто говорили о живых деятелях прошлых эпох (причем не обязательно писателях), так много опирались в своих исследованиях на мемуаристику (вспомним цикл телевизионных передач Ю. М. Лотмана), так были внимательны не только к самой классике, но и к стоящему бок о бок с ней интерпретатору (в этом плане наиболее ярким примером является Б. Ф. Егоров).

Другая черта школы — это установка на поучительность занятий историей культуры, «просветительские иллюзии», о которых писал А. А. Панченко.²² Между прочим, это связано с тем, что ведущие

²¹ Вспомним хотя бы книгу Д. С. Лихачева «Литература — реальность — литература» (Л., 1984), в которой он утверждал: «Нет четких границ между литературой и реальностью» (с. 4).

²² Возможно, эта черта восходит к неокантианству, необычайно популярному в России в начале XX в. и, в частности, характерному для М. М. Бахтина. Ср. суждение

представители этой школы занимались именно классикой: древнерусской литературой, Пушкиным, Достоевским (и, между прочим, не писали о массовой литературе: например, ни Лотман, ни Вацуро не писали о Ф. В. Булгарине и Н. И. Грече, что вошло в обиход позднее). А классика — от митрополита Илариона до Пушкина и Достоевского — предполагает душеполезное действие, установку на пробуждение «добрых чувств», хотя именно средствами самого искусства, «красотой», а не тенденцией. Так что представители этой школы не вносили «просветительские иллюзии» в классику от себя, а скорее проецировали эти заложенные в русской классике установки на современность. Об этом, кстати, А. М. Панченко не раз писал и говорил достаточно прямо.²³

Еще одна объединяющая черта школы — это петербургская выучка с ее серьезной начальной базой эмпирического историко-культурного исследования, особое внимание к петербургской теме в русской культуре или, точнее сказать, собственно к Петербургу как действующему лицу русской литературы, к петербургскому периоду русской истории. Когда к этой же теме обращаются, например, московские исследователи, как, например, В. Н. Топоров, то их внимание привлекает прежде всего так называемый «петербургский текст русской литературы», который, собственно, создан преимущественно писателями-непетербуржцами (главным образом москвичами)²⁴ и является в значительной своей части скорее антипетербургским текстом. Сюда же следует отнести и такую черту школы, как убеждение в европеизме русской культуры.²⁵

Б. Ф. Егорова: «На неокантианские принципы Бахтин опирался, разрабатывая нравственные проблемы и доказывая первенствующую роль этики в философии» (*Егоров Б. Ф. Бахтин и Лотман // Бахтинские чтения III: Материалы Междунар. науч. конф. Витебск, 1998. С. 89*).

²³ Не могу удержаться от того, чтобы привести посвятельную надпись А. М. Панченко на подаренной мне книге «Смех в Древней Руси»: «Надеюсь, что чтение этой книжки принесет Вам, дорогой Сергей Акимович, хотя бы некоторую пользу. Авторы, во всяком случае, старались. А. Панченко. 11.XI.84».

²⁴ См.: *Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. труды.* СПб., 2003. С. 19.

²⁵ См.: *Водолазкин Е. Г. Предисловие // Дмитрий Лихачев и его эпоха: Воспоминания. Эссе. Документы. Фотографии.* СПб., 2006. С. 15–16.

5

Многие из принципов научного направления А. М. Панченко характерны также и для других названных выше представителей «петербургской школы». Впрочем, в литературе, посвященной, например, Ю. М. Лотману и В. Э. Вацуру, хорошо показано, насколько погружение в эпоху, интерес к литературному быту и этикету, петербургской традиции в истории русской литературы и гуманитарной науки характерны для этих исследователей. А «своеобразие работ Г. М. Фридендера как теоретика и историка литературы» его коллеги, включая самого А. М. Панченко, усматривали «в том, что он неизменно рассматривал в них историю русской литературы в широком культурно-историческом контексте»: «В то же время — в противовес догматизму тогдашней марксистской науки — он в каждой из них стремился утвердить взгляд на литературу как на самостоятельную, внутренне свободную духовную деятельность, идею преемственности литературного развития, а также исторической изменчивости самого объема понятия “литература”, сочетания в художественном творчестве личностно-индивидуального, эпохально-исторического и вечного, общечеловеческого начал».²⁶

Некоторые принципы «петербургской школы» легко выявляются, если обратиться, например, к тому, что писал о А. М. Панченко Д. С. Лихачев и что, в свою очередь, А. М. Панченко писал о Д. С. Лихачеве или о В. П. Адриановой-Перетц. Например, в Д. С. Лихачеве А. М. Панченко выделял: 1) связь научных интересов с жизненными обстоятельствами, которые «сделали Петербург — Петроград — Ленинград постоянным персонажем творчества Д. С. Лихачева», и в первую очередь «его кровную и непреходящую связь с Ленинградом»,²⁷ а также связь его с петербургской научной традицией (прежде всего с текстологической школой петербургской медиевистики: В. П. Адриановой-Перетц, А. С. Орловым и др.); 2) естественный выход за пределы литературного текста (поскольку

²⁶ Галаган Г. Я., Панченко А. М., Скотов Н. Н. К восьмидесятилетию академика Г. М. Фридендера // Русская литература. 1941. № 4. С. 204).

²⁷ Панченко А. М. Дмитрий Сергеевич Лихачев (К 80-летию со дня рождения) // Русская литература. 1986. № 3. С. 219, 217, 220. Далее ссылки на эту статью в тексте с указанием номера страницы в скобках.

«искусство Древней Руси — синтетическое искусство, объединяющее слово и музыку, движение, живопись и архитектуру»), обращение к культуре в целом и, как следствие, особого рода междисциплинарность на базе филологии: «Д. С. Лихачев стремится расшифровать “язык культуры”, а язык, даже если он не пользуется фонемами и литерами, всегда остается в ведении филологии» (с. 222); 3) установку на создание «гуманистических, необходимых современному человеку ценностей» за счет «воскрешения ценностей, накопленных нашими предками, — тех святынь, которыми творилась и поддерживалась Россия как духовная сила» (с. 222). Нетрудно уловить сходство даже и на уровне некоторых сквозных идей. Так, то «единство русской культурной традиции», о котором так много писал сам А. М. Панченко и которое его исследователи выделяют как одну из основных его идей, сам А. М. Панченко не раз подчеркивал в работах Д. С. Лихачева. Последний же, в отличие от славянофилов, не усматривал «разрыва с национальной традицией» (с. 219) даже в переходе от русского Средневековья к Новому времени.

6

Вообще в противоположность московской филологической традиции «петербургская школа» базируется не на лингвистике,²⁸ а на текстологии и сравнительно-исторических исследованиях, восходящих к А. Х. Востокову.²⁹ Напомню в связи с этим высказывание Б. А. Успенского: «Различная ориентация петербургской и московской научных школ имеет давнюю традицию: Фортунатов в Москве — Веселовский в Петербурге. Дурново, Трубецкой, Якобсон, Шахматов связаны с Москвой и московской научной традицией.

²⁸ *Егоров Б. Ф.* Что такое литературоведческий структуральный анализ? // *Онтология стиха: Памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова.* СПб., 2000. С. 26; *Успенский Б. А.* К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.* М., 1994. С. 266; *Гаспаров М. Л.* Взгляд из угла // Там же. С. 266, 300.

²⁹ По замечанию В. В. Колесова, «отличия наблюдаются и в методе исследования. Петербургские гуманитарии взяли на вооружение сравнительно-исторический, открытый и обоснованный А. Х. Востоковым; в Москве этот метод долго не признавался, там предпочитали сравнительный метод изучения предмета» (*Колесов В. В.* «Жизнь происходит от слова...». С. 110).

Одновременно традиционен был низкий уровень московского литературоведения, выразителями которого были Стороженко и Алексей Веселовский». ³⁰

К этому следует добавить некоторые другие различия между петербургской и московской филологическими традициями, сформулированные В. В. Колесовым: «Петербургские ученые в своих исследованиях идут от семантики к форме, московские предпочитают обратный путь; даже влиятельное в первой половине нашего века учение “формалистов” неоднородно в этом смысле: московские формалисты “феноменологичны”, ленинградские — “семиотичны”. Петербургские филологи полагают, что культурные ценности функционально оправданны (стиль есть функция), тогда как для московских коллег именно формально-стилистический уровень определяет меру ценности того или иного явления». ³¹ Даже именованная дисциплина, которые включены в изучение этих проблем сегодня, определенно различаются: с одной стороны, это «герменевтика» (в том числе лингвистическая герменевтика), а с другой — непонятная наука «культурология». ³²

Оговорюсь, что, как и у В. В. Колесова, речь в настоящей статье идет не столько о географических различиях, сколько о различиях в научных традициях, которые в настоящее время могут проявляться в полном противоречии с географической «пропиской». Так, тартуско-московская семиотическая школа развивала традиции ленинградского ОПОЯЗа, а петербургская школа «феноменологии культуры», прежде всего в лице А. М. Панченко, — московского ГАХНа. ³³ Кроме того, последняя опиралась на культурологию петербуржца М. М. Бахтина и феноменологию москвича Г. Г. Шпета, ³⁴ а также антропологию

³⁰ Успенский Б. А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы... С. 266.

³¹ Колесов В. В. «Жизнь происходит от слова...». С. 110 (раздел «Университетская филология и проблемы христианской культуры на Руси»).

³² Там же.

³³ Ср. свидетельство М. Л. Гаспарова: «Москвичи бравировали традиционностью: они подходили к современной словесности с опытом фольклористики и медиавистики» (Гаспаров М. Л. Взгляд из угла. С. 300).

³⁴ Ср.: «Феноменология открывала для Шпета возможности исследований пути образования смысла, причем не только в их абстрактном аспекте, но и в их исторической конкретности. Согласно Шпету, анализ сознания предполагает историческое

москвича Н. С. Трубецкого и историософию петербуржца Г. П. Федотова.

Что касается второй половины вводимого нами понятия, то в том виде, как оно было представлено у А. М. Панченко: «феноменология культуры», — оно кажется совсем не случайным и, в общем, довольно удачным. Помимо сказанного на этот счет выше, замечу, что и историко-философские основания этого понятия просматриваются достаточно легко. Может быть, здесь стоит говорить о традиции, идущей не от Э. Гуссерля, а от М. Шелера, для которого возвращение к «дающим себя самим вещам» было самым действенным методом истинного метафизического метода: «Оно не предается беспредметным спекуляциям или конструированию систем, но благодаря исследованию данного и действительного полностью превращает метафизику в “науку” о самом бытии, к которой стремятся философы, начиная с Аристотеля».³⁵

Современный исследователь отмечает, что в самом общем виде феноменологический подход предусматривает «полное духовное переживание, которое присутствует уже в актах интенции, в разнообразных видах “сознания о чем-то”»; в основе его лежит «живейший, интенсивнейший и непосредственнейший, происходящий в переживании “контакт с самим миром”».³⁶ Поэтому-то открывающийся в ходе феноменологического созерцания смысл предстает не как абстрактная форма, а как «то, что *внутренне присуще самому предмету, его интимное*».³⁷ Следование феноменологическим процедурам выступает, таким образом, как неперемное условие восприятия художественного произведения, позволяющее осуществить диалектический переход от чтения к анализу.³⁸

исследование “смысловой” деятельности человека — в искусстве, литературе, науке, религии и т. д.» (Пастернак Е. В. Г. Г. Шпет // Шпет Г. Г. Сочинения. М., 1989. С. 5).

³⁵ Зайферт Й. Введение // Антология реалистической феноменологии. М., 2006. С. 50.

³⁶ Шелер М. Избр. произведения. М., 1994. С. 203, 199.

³⁷ Шпет Г. Явление и смысл: Феноменология как основная наука и ее проблемы. М., 1914. С. 154. Ср., например, следующую характеристику методологии А. М. Панченко, данную И. П. Смирновым: «Сашиной целью всегда было партиципировать предмет изучения, въявь пережить прошлое (в том числе и языковое), очутиться в нем — теория, так или иначе детище современности, могла только помешать исполнению такого намерения» (Смирнов И. П. Философия на каждый день. С. 20).

³⁸ Зырянов О. В. Феноменологические принципы литературоведческого

Неудивительно, что тот же процитированный выше исследователь феноменологических принципов литературоведческого исследования констатирует: «в современной ситуации в России (на Западе чуть раньше, уже с начала 70-х годов) четко просматривается смена научных парадигм — переход, условно говоря, от структурализма к феноменализму, от деконструктивизма к онтологии художественного творчества».³⁹ Добавим к этому, что, говоря о петербургской школе «феноменологии культуры», следует иметь в виду даже не столько феноменологию М. Шелера, сколько феноменологию С. Л. Франка и Г. Г. Шпета, на которого, кстати, не раз прямо ссылался Д. С. Лихачев. Возможна здесь косвенная связь с феноменологией и через М. М. Бахтина, между построениями которого и основными идеями феноменологии продемонстрировано достаточно много параллелей.⁴⁰

Разумеется, эстетика Бахтина, на которую А. М. Панченко и Д. С. Лихачев прямо ориентировались в своей книге «Смех в Древней Руси» и которую не случайно «оценивают как вариант феноменологической герменевтики, а саму эволюцию мыслителя (если о ней вообще можно говорить) — как движение от феноменологических посылок познания к задачам герменевтической науки», тоже могла предопределить то обстоятельство, что свой метод работы в этой книге А. М. Панченко обозначил термином «феноменология».⁴¹

исследования в эпоху пост-постмодернизма // Постмодернизм: pro et contra: Материалы Междунар. конф. «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий». Тюмень, 2002. С. 248.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Некрасов С. В. Высказывание как предмет феноменологического рассмотрения (Бахтин и Гуссерль) // Бахтинские чтения II: Материалы Междунар. науч. конф., Витебск, 24–26 июня 1996 г. Витебск, 1998. С. 97–104; Исаков А. Н. Философия поступка М. М. Бахтина и трансцендентально-феноменологическая традиция // М. М. Бахтин и философская культура XX века: Проблемы бахтинологии. СПб., 1991. Вып. 1. С. 97. Ср. замечание С. С. Аверинцева в его комментариях к работе «К философии поступка»: «...весь ход мысли М. М. Бахтина имеет немало близкого к подходу Гуссерля» (Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 45).

⁴¹ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. С. 81.

7

Говоря об истоках школы «феноменологии культуры» применительно к А. М. Панченко, следует заметить, что, справедливо указывая на его разногласия с Л. Н. Гумилевым и чуждость «евразийству»,⁴² исследователи нередко забывают о том, что русские евразийцы 1920–1930-х гг. — в частности, П. Н. Савицкий, с которым А. М. Панченко познакомился во время своей учебы в Праге,⁴³ или Н. С. Трубецкой, которого он переводил, — были замечательными для своего времени культурными антропологами. И некоторые свои темы — например, интерес к «общеславянскому элементу в русской культуре»⁴⁴ или проходящее красной нитью через его работы представление о культурно-историческом своеобразии и равноправии культур («Культура — это единый процесс, все отрезки которого равноправны» — «О топике культуры») — А. М. Панченко явно воспринял от них. Да и само широкое понимание филологии с выходом на историософию и культурную антропологию, о котором речь шла выше, безусловно, идет от них, а также от петербуржца Г. П. Федотова, которого А. М. Панченко высоко ценил.⁴⁵

⁴² Ср. суждение С. И. Николаева: «...знакомство и общение в студенческие годы в Праге с одним из создателей и идеологов евразийства П. Н. Савицким или дружба в поздние годы с Л. Н. Гумилевым не сделали его евразийцем. Взаимный интерес не обязательно говорит об общности позиций, и историософский уровень диалогов А. М. Панченко с Л. Н. Гумилевым о коренных проблемах развития русской культуры и государственности выявляет, в первую очередь, общность тем и забот» (*Николаев С. И.* Краткий очерк научной, педагогической и общественной деятельности... С. 17).

⁴³ Ср. соображение А. Ю. Арьева: «На гипотетическую возможность эволюционного воспроизводства “старых ценностей” наталкивало Александра Михайловича еще одно чрезвычайно важное знакомство в жизни молодого ученого — его пражская встреча с одним из создателей и идеологов евразийства Петром Николаевичем Савицким» (*Арьев А. Ю.* Изучая протекшее, вечное (Об Александре Михайловиче Панченко) // А. М. Панченко и русская культура. Сб. статей. СПб., 2008. С. 393).

⁴⁴ *Трубецкой Н. С.* История. Культура. Язык / Сост., подгот. текста и коммент. В. М. Живова. М., 1995. С. 162–210.

⁴⁵ Ср. свидетельство А. Ю. Арьева: «Особенно, помню, он был рад, когда сходную с собственной мыслью о взаимосвязи фольклорного и церковного символов блаженной нищеты обнаружил у одного из высоко ценимых им русских философов — Георгия Федотова» (*Арьев А. Ю.* Изучая протекшее, вечное (Об Александре Михайловиче Панченко). С. 389).

Разумеется, и личность, и исследовательская манера А. М. Панченко глубоко своеобразны и уникальны. Однако для всех, кто знал или хотя бы слушал его, это настолько очевидно, что в доказательствах не нуждается. Вот почему в настоящей статье речь преимущественно шла о его принадлежности к школе, одним из самых ярких представителей которой он был и в развитие которой он внес необычайно ценный вклад. Заключая эту предварительную постановку темы, хочу сказать, что, разумеется, время выявило в петербургской школе феноменологии культуры не только достоинства, но и недостатки. Однако они заключаются, с моей точки зрения, вовсе не в стремлении описать национальную топику, как полагает А. А. Панченко, а в недостаточном ощущении ее культурной изменчивости.

Я полагаю, что, отстаивая единство русской культуры,⁴⁶ А. М. Панченко все же переносил «консерватизм средневековой культуры»,⁴⁷ о котором сам он писал в рецензии на книгу А. Я. Гуревича «Категории средневековой культуры», на Новое время, в том числе и на искусство модернизма, в котором многое только кажется похожим на классику, а на самом деле существует в рамках уже совсем других парадигм. Общие мотивы между средневековой культурой и искусством Нового времени есть в некоторых случаях лишь аберрация исследователя реликтовых форм культуры, который нацелен на усматривание старого в новом, но не может, в силу выше охарактеризованных процедур «погружения» в древность, в полной мере ощутить новаторский, ни на что не похожий характер явлений новой культуры.⁴⁸

⁴⁶ Следует оговориться, что А. М. Панченко не столько утверждал существование национальной топики, сколько ставил вопрос об этом: «...быть может, национальная культура в основах своих не только дихотомична, но также единообразна? Быть может, существует некая обязательная и неотчуждаемая топка, имеющая отношение к тому, что принято называть национальным характером? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимы систематические исследования — сначала таксономия, т. е. конструирование комплекса “общих мест”, а затем проверка таксономии на всем пространстве русской культуры» (Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 248).

⁴⁷ Панченко А. М. Культура Средневековья и современность... С. 263.

⁴⁸ Быть может, ощущая некоторую уязвимость своей позиции, А. М. Панченко оговаривался: «Идея национальной топики ни в коей мере не противоречит эволюционному принципу. Эволюция культуры — явление не только неизбежное, но и благотворное, потому что культура не может пребывать в застывшем, окостенелом состоянии. Но эволюция все же протекает в пределах “вечного града” культуры»

Возможно, в таких случаях можно было бы с бóльшим основанием говорить о культурных архетипах, чем о национальных исторических константах. Однако это критическое замечание в адрес методологии А. М. Панченко может служить отнюдь не лишним свидетельством живучести и способности к развитию петербургской школы феноменологии культуры, на достижениях которой и основан в значительной степени научный авторитет Пушкинского Дома.

Post scriptum

Ни в одном споре еще никто никому ничего не доказал. Зато каждый из участников спора, как правило, лучше отрефлексовал свою позицию и еще больше убедился в собственной правоте. Так что в споре действительно рождается истина — для каждого своя. Я мог бы и не отвечать на возражения А. А. Панченко,⁴⁹ поскольку большинство из них, как мне кажется, порождает в сознании внимательного читателя сами собой напрашивающиеся контраргументы. Однако все же отвечу, чтобы еще раз пояснить мою позицию, тем более что в полемическом прибавлении моего глубокоуважаемого оппонента к его статье она местами становится не совсем узнаваемой даже для меня самого. Возможно, я недостаточно ясно ее сформулировал.

Не думаю, что заниматься оценкой «научного наследия» — если, разумеется, под оценкой понимать и осмысление — «не имеет особого смысла». Так, например, наш спор с А. А. Панченко относительно смысла и значения научного наследия А. М. Панченко имеет, по моему мнению, прямой смысл, поскольку, помимо всего прочего, позволяет обозначить одно из основных методологических расхождений между представителями современной российской гуманитарной науки. Напрасно А. А. Панченко упоминает в связи с этим лишь историографические сочинения советских филологов и историков: такого рода рассуждениями полны и западные работы, в том числе и нынешние.

Понятия этнической и культурной идентичности в современной антропологии и этнологии одни из основных. А. А. Панченко

(Панченко А. М. *Топика и культурная дистанция*. С. 248). Тем не менее единство «вечного града» культуры — это уже единство совсем другого порядка.

⁴⁹ Панченко А. А. «Обывательская история» и автоэтнография // А. М. Панченко и русская культура. Сб. статей. СПб., 2008. С. 338–344.

напоминает о возможной множественности идентичностей у современного человека, но это не отменяет их значимости. И, кстати сказать, сама эта множественность в области этнической и в особенности культурной идентичности возможна только отчасти, проявляет себя в основном как «двусмысленность»⁵⁰ — преимущественно в форме биэтнической или бикультурной идентичности, да и то пока не столь уж часто.

Понятно, что исследователь исходит из популярных в современной антропологии концепций «вымышленной этничности», базирующихся на критике этнической идентичности как недостаточной и конструируемой «извне»,⁵¹ а также, возможно, из постмодернистской парадигмы, в которой подчеркивается меньшая «интегрированность» современных индивидов.⁵² В сущности, А. А. Панченко воспроизводит ту критику примордиалистского понимания этничности («этничность в сердце»), которая нередко звучит со стороны приверженцев инструменталистского подхода («этничность в голове»). Единственным основанием существования этничности и этнической организации они — в частности тот же А. Коэн — объявляют их политическое функционирование.

Тем не менее в науке, в том числе и в западной, в последние десятилетия нередко звучат голоса в защиту этнической и национальной идентичности как трансцендентных категорий.⁵³ Все более остро ощущается необходимость создания новой, синтетической теории, которая объединила бы оба подхода и отразила сложную диалектическую природу этничности: с одной стороны, сохранение и поддержа-

⁵⁰ Ср.: Балибар Э., Валлерстайн И. Раса, нация, класс: Двусмысленные идентичности. М., 2003.

⁵¹ См., например: *Cohen A. P. The Symbolic Construction of Community. London, 1985. P. 106–107; Ardener E. Social Anthropology and Population // The Voice of Prophecy and Other Essays / Ed. by E. Ardener. Oxford, 1989. P. 111.* Позиция А. А. Панченко целиком укладывается в рамки нередко звучащей в современном научном дискурсе критики эссенциализма с позиций конструктивизма. Ср., например: *Соколовский С. Эссенциализм в российском конституционном праве // Русский национализм: Социальный и культурный контекст / Сост. М. Ларюэль. М., 2008. С. 184–185.*

⁵² *Downey G. L., Rogers J. D. On the Politics of Theorizing in a Postmodern Academy // American Anthropologist. 1995. Vol. 97, № 2. P. 270–281.*

⁵³ *Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London, 1991.*

ние этнических границ, этнической солидарности, их относительной устойчивости и непрерывности, а с другой — изменчивый характер этнической идентичности в зависимости от социальных условий и обстоятельств (Т. Х. Эриксен, Б. Уильямс, Дж. М. Скотт, Э. Спайсер, Г. К. Бентли).

Однако в моей статье речь шла даже не об этнической, а о культурной идентичности (причем, разумеется, отнюдь не как о методе научного исследования), которая, несмотря на идущие процессы «транскультурации», по-прежнему сохраняет свое значение в современном мире. В таких полиэтнических странах, как США, все чаще раздаются голоса критики в адрес концепции мультикультурализма и призывы вернуться к давно снятой с повестки дня теории «плавильного котла»,⁵⁴ а если и предлагается мультикультурализм, то не «вычитаемый», а «аддитивный», то есть такой, при котором в процессе обретения новой культурной идентичности люди не вынуждены утрачивать некоторые из элементов своей исходной культуры.⁵⁵

Поскольку «глобализация создает проблему идентичности», в современном мире «коллективная идентичность в основном приобретает форму национальной культуры».⁵⁶ Вообще же, как писал З. Бауман, «лихорадочный поиск идентичности не есть не до конца искорененный рецидив эпох, предшествовавших глобализации, рецидив, который должен быть изжит по мере развертывания глобализации; напротив, он представляет собой побочный эффект и неожиданный продукт, порожденный сочетанием импульсов к глобализации и к индивидуализации, равно как и проблемами, вызываемыми к жизни этим сочетанием».⁵⁷

Неверифицируемых понятий, подобных «русской душе», «национальному характеру» или «пассионарности», я не использовал и использовать не предлагал. С высказываниями же А. А. Панченко об опасности для общества националистически окрашенной историософии не могу не согласиться. При случае я охотно повторяю шутку Бернарда Яка: «Национализм — это вызывающий неприязнь патриотизм,

⁵⁴ *Cohen R., Kennedy P. Global Sociology. 2nd ed. N. Y., 2007. P. 518–519.*

⁵⁵ *Триандис Г. К. Культура и социальное поведение. М., 2007. С. 299.*

⁵⁶ *The Globalization Reader. P. 324.*

⁵⁷ *Бауман З. Индивидуализированное общество / Пер. с англ. под ред. В. Л. Иноземцева. М., 2005. С. 192 (глава «Идентичность в глобализирующемся мире»).*

а патриотизм — это вызывающий приязнь национализм». Однако считаю, что, как заметил еще Исайя Берлин, в современном понятии «отчизна» помимо его жестокой и потенциально кровожадной стороны есть и позитивные стороны с человеческой и этической точки зрения.⁵⁸

Разумеется, А. М. Панченко не был ни националистом, ни почвенником-традиционалистом, но человеком, переживавшим за судьбу России, — я использую эвфемизм, чтобы не употреблять скомпрометированных понятий, — он был, хотя, как и полагается порядочному человеку, сам никогда себя таковым не провозглашал. Вспоминаю, как в частных разговорах он неустанно повторял, как какой-то «оберег»: «Россию Бог любит!» — несмотря на то что значительная часть русской истории как будто бы свидетельствует об обратном.

«Топику культуры» А. А. Панченко полагает факультативным для А. М. Панченко понятием. Однако именно ею и описанием специфики «славянской цивилизации» ученый занимался на протяжении большей части своей жизни. А вот проект «другой истории» — истории с обывательской точки зрения, который был у А. М. Панченко в последние годы его жизни и который мой глубокоуважаемый оппонент объявляет едва ли не основным в его научном творчестве, — реализовался в наброске объемом менее чем в 10 страниц.⁵⁹

Психологически понятно желание сделать своего отца ближе к самому себе, в том числе и в методологическом отношении, как бы «присвоить» его как ученого, но научное наследие А. М. Панченко этому противится, а даже самые близкие родственные связи не только не дают каких-либо преимуществ в разговоре на эту тему, но могут и мешать. Поскольку сам А. А. Панченко работает в рамках совсем другой методологии, нет ничего удивительного в том, что моя идея «петербургской школы феноменологии культуры» не оказалась ему близка. Однако эта школа возводится мной не столько к Гуссерлю и Шелеру, сколько к Франку и Шпету — опять же не столько в смысле прямого равнения, сколько в плане культурной традиции, значение которой мой глубокоуважаемый оппонент, как мне кажется, недооценивает. Далее он разбирает выделенные мной принципы порознь,

⁵⁸ Цит. по: Бауман З. Текучая современность. СПб., 2008. С. 188, 187.

⁵⁹ Панченко А. М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. С. 489–495.

говоря, что они сами по себе не являются отличительными чертами школы, однако речь у меня идет именно об их совокупности.

Идеи «о литературной классике как сущностном явлении, лишенном социально-идеологических детерминант и подразумевающим какое-то особое морально-этическое воздействие “классических текстов”», я не разделяю. Что же касается установки петербургской школы «феноменологии культуры» на поучительность занятий историей культуры и особого внимания ее в связи с этим к «классическим текстам», то, в отличие от них, массовая литература XIX в., провозглашая задачу прямого морального воздействия на читателя, этой цели как раз не достигала. Большинство же русских классиков предполагали преобразование человека «красотой», и именно это самопроизвольное воздействие искусства на читателя было одним из излюбленных сюжетов представителей петербургской школы феноменологии культуры.

В полемическом прибавлении А. А. Панченко к его статье содержится немало высказываний о А. М. Панченко, которые кажутся мне вполне соответствующими личному и творческому облику этого замечательного ученого. Однако мне остается лишь выразить сожаление по поводу того, что А. А. Панченко «трудно понять, что именно» я подразумеваю «под “самостоянием народа”» в гуманитарной науке. В современной философии и науке как раз усиливается интерес к философской мысли и, соответственно, к особенностям научного знания незападных культур. В центре внимания оказываются проблемы, связанные с различиями и сходством между ними, выявление процесса взаимодействия универсальных ценностей и специфических нормативов определенной культуры.⁶⁰

⁶⁰ См., например: *Diworth D. A. Philosophy in World Perspective: A Comparative Hermeneutic of the Major Theories*. New Haven, 1989; Глобализация и мультикультурализм / Отв. ред. Н. С. Карабаев. М., 2005. С. 217–231.



РАЗДЕЛ I

ЧЕХОВ И РУССКАЯ КЛАССИКА



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЧЕХОВА

В стремлении определить своеобразие художественного мира Чехова исследователи не раз прибегали к философским параллелям. Это тем более оправданно, что в творчестве писателя зрелого периода отчетливо ощущается философская, в особенности гносеологическая проблематика.

Одна из таких напрашивающихся и уже проанализированных параллелей — это антирационализм Льва Шестова. По мнению А. Д. Степанова, в чеховском творчестве Шестов «находит оба основных элемента своей философии: отвержение рационального и поиск чудесного, но только в эстетической сфере, через героев».¹ Вопрос, впрочем, можно поставить и по-другому: в какой степени шестовский «апофеоз беспочвенности» порожден творчеством Чехова? Отвечая на него, мы получим еще одну яркую иллюстрацию идеи В. Дильтея о том, что художественная литература прокладывает дорогу философии.² И сам Шестов признавался в том, что истоки своих идей он нашел в художественной литературе,³ а «Апофеоз беспочвенности» (1905), как известно, вырос из замысла книги о Тургеневе и Чехове.

Если говорить о философской ориентации самого Чехова, то, как отмечал тот же Шестов, «единственная философия, с которой серьезно считался и потому серьезно боролся Чехов, был позитивистский материализм. <...> Всем существом своим Чехов чувствовал страшную зависимость живого человека от невидимых, но властных и явно бездушных законов природы».⁴ Вопрос о влиянии на

¹ Степанов А. Д. Антон Чехов как зеркало русской критики // Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). СПб., 2002. С. 1002–1003.

² См.: Дильтей В. Введение в науки о духе. М., 2000. С. 111.

³ Шестов Л. Памяти великого философа // Вопросы философии. 1989. № 1. С. 146.

⁴ Шестов Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra.

Чехова философии позитивизма недавно получил новое освещение. Признавая, что Чехов «не только испытывал влияние позитивизма, но и полемизировал с крайностями позитивизма», П. Н. Долженков, тем не менее, чрезвычайно расширил сферу сближения с ним Чехова: «Комплекс: агностицизм, гипотетичность и относительность знаний, — характерен для позитивизма, его составные части примерно в одно и то же время начинают обнаруживаться в произведениях и высказываниях Чехова».⁵

Образ позитивистской философии все же несколько отретуширован исследователем, чтобы придать ему большее сходство с Чеховым: при этом он наделен некоторыми чертами, в большей степени свойственными А. Шопенгауэру. В действительности рационализм и сциентизм позитивизма, исходившего из того, что законы социального мира так же объективны, как и законы природы, решительно разводят его с Чеховым. Критика позитивизма все-таки играет в творчестве Чехова более существенную роль, чем опора на него.

Более взвешенную позицию по этому вопросу занимает, как кажется, В. Б. Катаев,⁶ видящий в мироощущении Чехова даже отдельные черты, которые роднят его с В. В. Розановым,⁷ а С. Г. Бочаров небезосновательно усматривает в гносеологических установках Чехова близость к подпольному герою Достоевского,⁸ как известно, больше всего нападавшего именно на позитивизм.⁹ Показательно отношение Чехова к русскому философу-позитивисту — В. В. Лесевичу, о котором в одном ряду с Н. К. Михайловским и С. Н. Южаковым, Чехов писал издательнице журнала «Северный вестник»: «Приглашайте настоящих ученых и настоящих практиков, а об уходе ненастоящих фи-

Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). С. 591.

⁵ Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. Изд. 2-е исп. и доп. М., 2003. С. 9. Справедливости ради, стоит отметить, что одна из трех глав этой книги озаглавлена «Чехов против крайностей позитивизма» (С. 103–123).

⁶ Ср.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 117–118.

⁷ Катаев В. Б. Чехов и Розанов // Чехов плюс. М., 2004. С. 278–288.

⁸ Бочаров С. Г. Чехов и философия // Филологические сюжеты. М., 2007. С. 343.

⁹ См., например: Белопольский В. Н. Достоевский и позитивизм. Ростов-н/Д., 1985. С. 8–12.

лософов и настоящих социологов-наркотистов не сожалеете» (П. 3; 279).

Как известно, в целом ряде произведений Чехова герои или повествователь развивают мысль о том, что людям дано не разрешать вопросы, а лишь наблюдать явления жизни. «Многое было сказано ночью, но я не увозил с собою ни одного решенного вопроса, и от всего разговора теперь утром у меня в памяти, как на фильтре, оставались только огни и образ Кисочки. — сказано в концовке повести «Огни» (1888). — <...> а когда я ударил по лошади и поскакал вдоль линии и когда, немного погодя, я видел перед собою только бесконечную, угрюмую равнину и пасмурное, холодное небо, припомнились мне вопросы, которые решались ночью. Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне: **«Да, ничего не поймешь на этом свете!»**»

Стало восходить солнце...» (С. 7; 140; здесь и далее выделено полужирным мной. — С. К.).

В. Б. Катаев отказывался распространять агностический дискурс повествователя на самого автора.¹⁰ Напротив, П. Н. Долженков указывал на совпадение позиции повествователя с точкой зрения Чехова, как известно, заметившего в одном из писем: «Пишущим людям, особенно художникам, пора уже сознаться, что *на этом свете ничего не разберешь*, как когда-то сознавался Сократ и как сознавался Вольтер <...> Мы не будем шарлатанить и станем заявлять прямо, что **на этом свете ничего не разберешь**» (П. 2; 280–281, 283).¹¹ Эта параллель достаточно красноречива, и все же позиция героя-рассказчика в рассказе сложнее, чем то, как она выражена самим Чеховым в его письме. Ведь заключительным строкам повести «Огни» предшествует следующий текст: «Севши на лошадь, я в последний раз взглянул на студента и Ананьева, на истеричную собаку с мутными, точно пьяными глазами, на рабочих, мелькавших в утреннем тумане, на насыпь, на лошаденку, вытягивающую шею, и подумал:

«Ничего не разберешь на этом свете!»» (С. 7; 140).

«Читатель должен задуматься о том, — замечал по этому поводу В. Б. Катаев, — как, скажем, пес Азорка или мужик, мыкающийся

¹⁰ Там же. С. 37–38.

¹¹ Долженков П. Н. Указ. соч. С. 11.

с котлами “по линии”, может быть связан с историей Кисочки? <...> Вот что, оказывается, порождает конечный вывод повествователя: трудность найти сколько-нибудь разумное объяснение связи любого единичного явления, конечного фрагмента жизни с бесконечным разнообразием мира». ¹² Перед нами все же не столько сами единичные явления, сколько образы внешнего мира, в сознании повествователя соединяющиеся с мыслями об услышанном им вчера. При этом, как верно отмечает П. Н. Долженков, происходит незаметная «подмена мира собой», которая ярче всего проявляется «в ощущении инженера ночью в беседке: “А потом, когда я задремал, мне стало казаться, что шумит не море, а мои мысли, и что весь мир состоит из одного только меня” (С. 7; 125). На эту же тему “работает” в повести и мотив эха, которым “Огни” и заканчиваются: “Да, ничего не поймешь на этом свете!” (С. 7; 140) — как будто говорят рассказчику выжженная солнцем равнина, громадное небо и т. п., то есть как бы голос самой природы, но разве это не “эхо” его же предыдущей мысли: “Ничего не разберешь на этом свете!” (С. 7; 140). Эхо собственных мыслей — едва ли не все, что получает человек извне». ¹³

Если перевести все это на философский язык, то, в сущности, можно сказать, что, здесь у Чехова декларируется принцип слитности субъекта и объекта, даже их «тождества». А это напоминает уже не позитивистскую, а феноменологическую философию («нет объекта без субъекта», как формулировал этот принцип Э. Гуссерль), которая возникнет на Западе и в России вскоре после смерти писателя. В «Феноменологии и теории познания» (1913–1914) М. Шелера даже утверждалось, что предметы оказывают «сопротивление» их познанию. ¹⁴

В повести «Скучная история» (1889) финальный внутренний монолог повествователя «Огней» как бы разбит на «партию» Николая Степановича и «партию» Кати: «Помогите! — рыдает она, хватая меня за руку и целуя ее. — Ведь вы мой отец, мой единственный друг!

¹² Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 37.

¹³ Долженков П. Н. Указ. соч. С. 18.

¹⁴ Слинин Я. А. Онтология Николая Гартмана в перспективе феноменологического движения // Гартман Н. К основоположению онтологии. Пер. с нем. Ю. В. Медведева. СПб., 2003. С. 15–21.

Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же: что мне делать?

— По совести, Катя: не знаю...

Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах.

— Давай, Катя, завтракать, — говорю я, натянуто улыбаясь. — Будет плакать!

И тотчас же прибавляю упавшим голосом:

— Меня скоро не станет, Катя....

— Хоть одно слово, хоть одно слово! — плачет она, протягивая ко мне руки. — Что мне делать?

— Чудачка, право... — бормочу я. — Не понимаю!» (С. 7; 309).¹⁵

Взаимонепонимание чеховских героев, постоянные «провалы коммуникации»¹⁶ отдаленно напоминают трансцендентальных субъектов в феноменологии Гуссерля, которые составляют сообщества, не соприкасаясь друг с другом непосредственно.¹⁷

Как и в «Огнях», субъект здесь слит с объектом и не способен выйти за собственные пределы, лишь регистрируя происходящее во вне и внутри него: «Она падает на стул и начинает рыдать. Она закинула назад голову, ломает руки, топчет ногами; шляпка ее свалилась с головы и болтается на резинке, прическа растрепалась <...> Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах» (С. 7; 309). «Единонаправленность спекулятивной идеи осложняется конкретной реальностью ситуации. — писал об этой особенности чеховских произведений А. П. Чудаков. — Реальность не просто полней и многообразней. Она — совсем не та, она — иная».¹⁸

В таких произведениях, как «Огни» и «Скучная история», дело обстоит еще сложнее: болезненное осознание героев отсутствия «общих идей» или неудавшееся стремление обрести их идет в них рука об руку с читательским ощущением, что «истинна, по Чехову, только

¹⁵ Такое противостояние героев можно обнаружить и во многих других произведениях Чехова. Например, аналогичным образом Маша из «Трех сестер», исповедующая: «Или знать, для чего живешь, или все пустяки, трын-трава» (С. 13; 111) — сопоставлена с отнюдь не мучающимся поисками смысла жизни Тузенбахом.

¹⁶ См.: Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 305–320.

¹⁷ Слинин Я. А. Указ. соч. С. 14.

¹⁸ Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 318.

непредвзято увиденная конкретная картина во всей совокупности ее важных и второстепенных признаков».¹⁹ Таких безуспешно пытающихся разобраться в жизни героев, отступающих перед многообразием и непостижимостью сменяющих друг друга картин действительности — в феноменологии объектов, в которые «упираются» акты сознания — мы встречаем и во многих других произведениях Чехова.

Их сознание как бы упирается в явления внешнего мира, не в силах преодолеть границу между ними. Чехов изображает гносеологическую ситуацию, которая и породила основной лозунг философской феноменологии: «к самим вещам!». Известные слова Чехова из письма к С. Н. Дягилеву: «“Мы пишем жизнь такую, какова она есть, а дальше — ни тпру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте”» — не так просты, какими кажутся на первый взгляд.²⁰

В чеховской «Скучной истории» реализован еще один принцип, который заставляет вспомнить о философской феноменологии, придающей значение каждому единичному явлению. «Мои товарищи, терапевты, — рассуждает в повести Николай Степанович, — когда учат лечить, советуют “индивидуализировать каждый отдельный случай”» (С. 7; 298). Как известно, этот принцип Чехов перенес из своей врачебной практики, сложившейся под влиянием научной школы его учителя по медицинскому факультету Московского университета Г. А. Захарьина, и применил не только в «Скучной истории», но и в «Дуэли» и во многих других своих произведениях.²¹

«В своем последовательном, ни на чем не успокаивающемся разрушении иллюзий, относящихся к “знанию в области мысли”, главную свою задачу Чехов видел», по словам В. Б. Катаева, «в указании на несостоятельность “общих мест”, общих решений, постоянно сталкивая их с конкретными “случаями”, с индивидуальными и единичными явлениями».²² Писатель не раз четко формулировал этот принцип и применительно к сфере своих собственных верований: «Я не верю в

¹⁹ Там же.

²⁰ «Сюжет для небольшого рассказа, для новой работы на тему о Чехове и философии», — вполне обоснованно заключал, цитируя их, С. Г. Бочаров (*Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы*. М., 2007. С. 328–343).

²¹ Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 87–97.

²² Там же. С. 88.

нашу интеллигенцию. <...> Я верую в отдельных людей и вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям интеллигенты они или мужики» (П. 8; 101). Между тем феноменологическая эстетика, например, исходит из того, что законы прекрасного сугубо индивидуальны. Так, Н. К. Гартман утверждал: «Сущность прекрасного в его неповторимости как особенной эстетической ценности лежит не в них (общих законах. — С. К.), а в особой закономерности единичного предмета». ²³

Вообще вопрос о соотношении бытия и сознания нередко решается у Чехова таким образом, который отдаленно напоминает философию тождества. Это происходит, например, в повести «Черный монах» (1893): «Думай, как хочешь, — сказал монах и слабо улыбнулся. — Я существую в твоём воображении, а воображение твоё есть часть природы, значит, я существую и в природе» (С. 8; 241). Однако, может быть, в большей степени это напоминает феноменологическую редукцию Гуссерля и в особенности то, как очень скоро будет решать этот вопрос русская феноменология. Ср., например, мысль С. Л. Франка об «абсолютно безусловном самооткрывающемся бытии», которое «существует и не вне нас и не в нас — или, более того, — одновременно и там и там, потому что мы *существуем в нем*», а также об «укорененности субъекта в этом самооткрывающемся, всеобъемлющем, сверхвременном бытии, из которой следуют нерушимые постоянные онтические связи между познающим со всем познаваемым и познанным...». ²⁴

У Чехова была иллюзия единства своего художественного мира с окружающей реальностью, вообще присущая писателям-реалистам: «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь таковою, какова она есть на самом деле» (П. 2; 11). ²⁵ Однако и философская феноменология Э. Гуссерля исходит из положения о единстве субъекта и объекта, утверждает «априорную

²³ Гартман Н. Эстетика. М., 1911. С. 211.

²⁴ Франк С. Л. Абсолютное // Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 67–68. См. подробнее: Невлева И. М. Философия культуры С. Л. Франка. СПб., 2007. С. 80.

²⁵ «Этим и отличается реалистическое “чувство жизни” от всякого иного, — писал Б. М. Эйхенбаум, — что реалист не сознает элемента активности в создании того, что он называет “действительностью”, и потому может думать, что мы видим жизнь такую, “какая она есть”, а не какой она нам кажется <...> Чехов — реалист с уклоном к натурализму (Эйхенбаум Б. М. О Чехове // Чехов: Pro et contra. С. 962).

структуру сознания в его слитности с бытием». Еще более близкой философской параллелью к творчеству Чехова является реалистическая феноменология Н. Гартмана, и в особенности М. Шелера,²⁶ для которого возвращение к «дающим себя самих вещам» было самым действенным способом истинного метафизического мышления: «Оно не предается беспредметным спекуляциям и конструированию систем, но благодаря исследованию данного и действительного полностью превращает метафизику в “науку” о самом бытии».²⁷

Возможно, еще более близкую философскую параллель к творчеству Чехова можно найти в русской феноменологии С. Л. Франка и Г. Г. Шпета. Ср., например, у Шпета в «Эстетических фрагментах»: «Данность предмета в этом смысле аналитически первее данности смысла, как “подразумевание”, “имение в виду” предмета первее понимания его содержания».²⁸ Или у Франка в «Крушении кумиров»: «нравственным “идеализмом”, служением отвлеченной “идее” нас больше соблазнить невозможно <...> У нас осталась лишь жажда жизни — жизни полной, живой и глубокой...».²⁹

Особенно близкие к чеховскому художественному миру интенции обнаруживает феноменологическая герменевтика Г. Г. Шпета. Прежде всего «Философия как строгая наука», по Шпету, должна учитывать притязания индивида.³⁰ Скептицизм и неверие в возможность общезначимых ответов на смысложизненные вопросы, полагал Шпет, «вырастают как раз из претензий “объективизма” и “натурализма” решать эти вопросы так, будто они задаются не человеком, а неким посторонним для человеческого мира существом».³¹ Филосо-

²⁶ Именно на них по преимуществу ориентировалась русская феноменология, о чем, в частности, писал в «Сущности русского мировоззрения» С. Л. Франк (Франк С. Л. Русское мировоззрение. С. 167).

²⁷ *Зайферт Й.* Введение // Антология реалистической феноменологии. М., 2006. С. 50.

²⁸ *Шпет Г. Г.* Соч. М., 1989. С. 461.

²⁹ *Франк С. Л.* Соч. М., 1990. С. 253.

³⁰ *Шпет Г. Г.* Рабочие заметки к статьям Л. И. Шестова // *Щедрина Т. Г.* «Я пишу как эхо другого...». Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004. С. 334.

³¹ *Порус В. Н.* Спор о рационализме: философия и культура (Э. Гуссерль, Л. Шестов и Г. Шпет) // Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания. М., 2006. С. 149.

фия, по его словам, вообще отличается от математики и формально-онтологических дисциплин тем, что «она “материальна”, то есть имеет дело с предметными категориями, формирующими... конкретное содержание, составляющее само сознание в его сущности и в его полноте».³² Философствование есть оперирование «живым понятием», непрерывный диалог, который, разворачиваясь, задает форму осуществления истины; это длящаяся, непрерывно конструируемая и воспроизводимая особая реальность.³³

Открывающийся в ходе феноменологического созерцания смысл, как писал Г. Г. Шпет, предстает не как абстрактная форма, а как «то, что внутренне присуще самому предмету, его интимное».³⁴ Шпет полагал, что философия должна не опираться на абстрактные схемы, которые предписываются реальности человеческим рассудком, а исходить из первичной интуиции, в которой дан субъекту познания мир.³⁵ Русского философа занимало не столько изучение идеальных структур сознания, сколько рассмотрение последнего в историко-социальном и этнологическом контексте, — в плане формирования смысла и его выражения в духе и языке того или иного народа. Тем самым Шпет раньше Гуссерля осознал особую значимость темы «жизненного мира» и начал ее оригинальную разработку.³⁶ Прибавим к этому, что в творчестве Чехова нередко и небезосновательно усматриваются некоторые моменты, из которых позднее развилась экзистенциальная философия. Между тем она возникла на основе феноменологической философии.

³² Шпет Г. Г. Мудрость или разум? // Филологические этюды. М., 1994. С. 222–337.

³³ Орехов С. И. Философия и философствование по Г. Г. Шпету // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания (междисциплинарный аспект). Томск, 2003. С. 47.

³⁴ Шпет Г. Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы. М., 1914. С. 154.

³⁵ Максимченко Л. А. Проблема первичного знания в философии Г. Г. Шпета // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания (междисциплинарный аспект). С. 49–50.

³⁶ Юршиткович Е. А. Возможности герменевтики как метода рационального мышления в философии Г. Шпета // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания. С. 126.

В свою очередь художественная феноменология Чехова предопределила так называемую «феноменологическую прозу» XX века — явление, именно в этих терминах описанное сравнительно недавно. Как было показано Ю. В. Мальцевым, в сущности, именно как феноменологический роман продуктивно рассматривать «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина.³⁷ Л. А. Колобаева предложила распространить это понятие также и на «Доктора Живаго» Пастернака: «Субъективность Бунина и Пастернака в их романах — особого рода: она не только сродни лирическому принципу, она несет в себе убеждение, в основе феноменологическое, в слитности, единстве субъекта и объекта, даже в их “тождестве” в постижении мира».³⁸ Не случайно Б. Л. Пастернак, как и, например, С. Д. Довлатов или Фр. Горенштейн,³⁹ провозглашал себя принципиальным последователем Пушкина и Чехова.

Предпосылки для создания подобной прозы, как мы видели, были созданы именно Чеховым. Не имея здесь возможности обсуждать вопрос о границах этого явления в русской литературе XX века в целом, попытаемся остановиться на Чехове как на создателе литературы подобного рода и на ее развитии в творчестве Гайто Газданова. В целом ряде произведений Газданова мы находим сходный дискурс, который представляет собой явное развитие чеховского. В частности, такой дискурс встречается на страницах романа «Вечер у Клэр». Диалог дяди Виталия с героем-рассказчиком звучит здесь явным отголоском чеховской «Скучной истории». Ср.: «Теперь ты спрашиваешь меня о смысле жизни. **Я ничего не могу тебе ответить. Я не знаю**»⁴⁰ и «Ради истинного Бога, скажите скорей, сию минуту, что мне делать?»

³⁷ Мальцев Ю. Иван Бунин, 1870–1953. [М.], 1994. С. 302, 86, 93, 111.

³⁸ Колобаева Л. От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века // Вопросы литературы. 1998. Май–июнь. С. 141. Сходное явление Е. К. Созина называет «романом сознания». См.: Созина Е. К. «Роман сознания» в русской автобиографической прозе XX века: к постановке проблемы // Искусство поэтики — искусство поэзии: сб. науч. тр. К 70-летию И. В. Фоменко. Тверь, 2007. С. 385–399.

³⁹ См.: Зубарева Е. Ю. А. П. Чехов и Ф. Н. Горенштейн; Семкин А. Д. Почему Сергею Довлатову хотелось быть похожим на Чехова? // Международная научная конференция «А. П. Чехов и мировая культура: взгляд из 21 века. М., 2010. С. 46–47, 103–104.

⁴⁰ Гайто Газданов. Собр. соч.: В 5 т. М., 2009. Т. 1. С. 124. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием номера тома римской, а страницы арабской цифрами.

<...> **Ничего я не могу сказать тебе, Катя, — говорю я. <...> По совести, Катя, не знаю»** (С. 7; 308–309). Учитывая, что Газданов был хорошо знаком и даже солидаризировался в своей статье «О Чехове» с шестовским истолкованием Чехова,⁴¹ это вряд ли случайно.

Противопоставление, условно говоря, феноменологического идеологическому подходу к жизни ясно выражено в рассказе дяди Виталия о товарище его юности, который, как и герой-рассказчик, спрашивал его когда-то о смысле жизни, «перед тем как застрелиться»: «Я говорил ему тогда, что есть возможность существования вне таких вопросов: живи, ешь бифштексы, целуй любовниц, грусти об изменах жизни и будь счастлив. И пусть Бог хранит тебя от мысли о том, зачем ты все это делаешь» (I, 124).

Позиция идейного демиурга романа «Вечер у Клэр» дяди Виталия отмечена явными отголосками творчества Чехова и философии Шестова. Хотя бы его совет: «Никогда не становись убежденным человеком...» — и отрицание возможности адекватного постижения реальности: «смысл — это фикция, и целесообразность — тоже фикция» (I, 122) — обнаруживают в нем прямого последователя автора «Огней» и «Скучной истории».⁴² Близкой позиции придерживается и главный герой газдановской «Истории одного путешествия»: «не обманывать, не фантазировать и знать раз навсегда, что всякая гармония есть ложь и обман» (I, 180).

И у Газданова, и у Чехова имеет место не только феноменологический дискурс, но и феноменологический тип повествования, при котором именно картины окружающего мира и образы людей, отраженные в сознании героев, и сами особенности их сознания

⁴¹ «...В смысле полнейшей безотрадности, полнейшего отсутствия надежд и иллюзий — с Чеховым, мне кажется, нельзя сравнить никого. — полагал Газданов. — Он как бы говорит: вот каков мир, в котором мы живем <...> Исправить ничего нельзя. Мир таков, потому что такова человеческая природа». Ниже он прямо ссылался на известную статью Шестова «Творчество из ничего»: «Лев Шестов, кажется, сказал, что все, к чему прикасается Чехов, увядает, и в этих словах есть что-то чрезвычайно глубокое и правильное» (III, 656–657, 661).

⁴² Сходное восприятие жизни Газданов не раз открыто выражал и в публицистической форме «Страшные события, которых нынешние литературные поколения были свидетелями, — пишет он, — разрушили все те гармонические схемы, которые были так важны, все эти “мировоззрения”, “миросозерцания”, “мироощущения” и нанесли им непоправимый удар» (О молодой эмигрантской литературе — I, 749).

становятся единственными доступными «истинами». Эту особенность собственного повествования о своем участии в гражданской войне герой-рассказчик «Вечера у Клэр» осознает и сам: «подобно тому, как дома и в гимназии значительные события нередко оставляли меня равнодушным, а мелочи, которым, казалось бы, не следовало придавать значения, были для меня особенно важны, — так и во время гражданской войны бои и убитые и раненые прошли для меня почти бесследно, а запомнились навсегда только некоторые ощущения и мысли, часто очень далекие от обычных мыслей о войне» (I, 121).

Таким образом, художественная феноменология Чехова определила развитие феноменологической прозы, достаточно широко представленной в русской литературе XX столетия. Определить ее границы и, соответственно, пределы влияния Чехова на русскую литературу XX века,⁴³ нам еще только предстоит.

⁴³ Отталкивание от Чехова писателей-модернистов и даже их откровенная публицистическая античеховиана (см.: Чехов и серебряный век. М., 1996; Хализев В. Е. «Античеховиана» XX века // Международная научная конференция «А. П. Чехов и мировая культура: взгляд из 21 века. М., 2010. С. 130–133) — была, очевидно, связана также и с утратой феноменологического отношения к действительности.

РАННИЙ ЧЕХОВ «ЗА» И «ПРОТИВ» ДОСТОЕВСКОГО («Драма на охоте» как роман-пародия)

То, что художественный мир зрелого Чехова строится как полемическое соотнесение с художественным миром Толстого, хорошо известно. То, что становление мировосприятия Чехова происходит на основе противопоставления мировосприятию Достоевского, до сих пор замечается не в полной мере. Так, далеко не в полной мере замечена и верно интерпретирована пародийность и криптопародийность по отношению ко многим произведениям Достоевского чеховской «Драмы на охоте», впервые отмеченная Р. Г. Назировым.¹ Однако и во многих произведениях уже зрелого Чехова: Чехова-прозаика и Чехова-драматурга — имеет место, хотя и, как правило, в более скрытом виде — полемика писателя с художественной философией Достоевского.²

Художественный мир Чехова строится как полемически противопоставленный художественному миру Достоевского. Чтобы в полной мере понять первый, необходимо выявить, в каком отношении он противопоставлен второму. Для этого нужен детальный интертекстуальный анализ: особенности художественного мира Чехова утверждаются писателем не столько через прямые высказывания героев, сколько через смыслы интертекстуальности.

Общая полемичность раннего Чехова по отношению к Достоевскому выражена в известном письме Чехова к А. С. Суворину от 5 марта 1889 г.: «Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много

¹ Назиров Р. Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа, 2005. С. 159–168.

² См.: Полоцкая Э. А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели. М., 1971; Громов М. П. Скрытые цитаты: Чехов и Достоевский // Чехов и его время. М., 1977; Овчарова П. И. Чехов — читатель Достоевского // Литературная учеба. 1982. № 3.

претензий» (П. 3; 169).³ Остается не до конца ясным, что именно Чехов видел в Достоевском «нескромного» и в чем усматривал сказавшиеся в его творчестве «претензии»? Претензии на что? Вот это мы и попытаемся выяснить в настоящей работе. Хотя Чехов как будто бы высказывает в этом письме впечатления от своего первого знакомства с творчеством Достоевского: «Купил в Вашем магазине Достоевского и читаю» (П. 3; 169) — есть все основания полагать, что в действительности он читал Достоевского и раньше. Во всяком случае именно об этом совершенно однозначно свидетельствует текст романа «Драма на охоте».

Любопытные наблюдения об интертекстуальной природе «Драмы на охоте» содержатся в недавней статье Е. Ю. Виноградовой: «...сюжет играет разными литературными ассоциациями, и одна аллюзия уступает ведущую роль другой. Аллюзии в “Драме на охоте” сосуществуют в тесной взаимосвязи и часто представляют собой подвижный семантический ряд, в котором по ходу действия происходят иерархические перестановки. <...> Аллюзии в “Драме на охоте” необыкновенно (в сравнении с позднейшим творчеством) активны и влиятельны. Они многое определяют, на них ориентируются сюжет, герои. Их можно назвать ложными эпитафиями ко всей истории».⁴

Роль «ложных эпитафий» или скорее ложных версий следствия, запутывающих читателя, впрочем, играют лишь некоторые из аллюзий «Драмы на охоте» и прежде всего аллюзии к шекспировскому «Отелло» и лермонтовскому «Маскараду», предвещающие в тексте «повести» Камышева убийство героини, которое в ней якобы совершит Урбенин. Большинство же аллюзий и прямых референций отсылают читателя к действительно соотносимым с чеховскими сюжетным ситуациям и характерологическим деталям. Так что вопрос о характере такой соотнесенности все же остается и чаще всего характеризуется как пародия и/или стилизация.

Цитируя достаточно мрачный тон финала «Драмы на охоте»: «В восемь лет изменилось многое... Граф Карнеев, не перестававший

³ См. подробнее: *Тихомиров С. В.* Чехов и Достоевский // Чеховская энциклопедия. М., 2011. С. 430–431.

⁴ *Виноградова Е. Ю.* «Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М., 2007. С. 305–306.

питать ко мне самую искреннюю дружбу, уже окончательно спился. Усадебна его, давшая место драме, ушла от него в руки жены и Пшехоцкого. Он теперь беден и живет на мой счет» (С. 3; 405) — Р. Г. Назиров отказывается полагать ее пародией и предлагает вместо этого рассматривать как «роман-стилизацию».⁵ Однако поскольку интертекстуальность «Драмы на охоте» оказывается по преимуществу скорее диссонансной, чем унисонной, то стилизацию под Достоевского и русскую классику, очевидно, можно найти лишь в немногих ее эпизодах.

Впрочем, Е. Ю. Виноградова считает «характерным для “Драмы на охоте”» «в большей степени, нежели пародию, явление пародичности, описанное Тыняновым». Однако «пародичностью» Тынянов, как отмечает сама Виноградова, называл «пародию, не направленную на конкретное литературное явление».⁶ При этом он оговаривался, что «эта направленность может относиться не только к определенному произведению, но и к определенному ряду произведений, причем их объединяющим признаком может быть — жанр, автор, даже то или иное литературное направление».⁷ И вот если взглянуть на интертекстуальность «Драмы на охоте» с этой точки зрения, то бросается в глаза, что она характеризуется как раз четкой направленностью на тех или иных авторов и даже на их вполне конкретные произведения, объединенные чем-то общим.

Так что скорее в чеховском романе имеет место как раз пародийность, но это особая пародийность, которая, по Тынянову, «направлена не только *на* произведение, но и *против* него».⁸ Остается только выяснить, на какой именно ряд произведений направлена чеховская пародия и что их объединяет между собой.

Сложность и неоднозначность случая с «Драмой на охоте» состоит в том, что это именно ряд произведений, и сам сюжет романа развивается по модели то одного, то другого его претекста, а чаще всего одновременно по модели нескольких претекстов одновременно. При этом как мнимое, так и подлинное развитие его сюжетной

⁵ Назиров Р. Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия. С. 162.

⁶ Там же. С. 307, 297.

⁷ Тынянов Ю. Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 289.

⁸ Там же. С. 291.

коллизии происходит по рельсам то одних, то других литературных произведений. Роман действительно в значительной степени представляет собой пародию — только не на уголовный роман Габорио и Шкляревского, а на наиболее актуальную в 1880-е годы русскую классическую литературу (что — впрочем, без констатации пародийной природы данной связи отмечал еще Л. И. Вуколов).⁹ Это прежде всего произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова,¹⁰ Н. В. Гоголя, а также, как мы увидим, А. Н. Островского, И. С. Тургенева и др.

Однако совершенно исключительную роль в «Драме на охоте» играют пародийные аллюзии на произведения Достоевского. Можно сказать, что в известной мере «Драма на охоте» — это вообще развернутая пародия Чехова на Достоевского, а пародийность по отношению ко многим другим русским и западно-европейским писателям играет в ней явно второстепенную роль.

Уже во введении от редактора есть несколько деталей, в которых содержится намек именно на это. Во-первых, Камышев «чревычайно красив» (С. 3; 242), чем, безусловно, напоминает прежде всего Ставрогина (хотя и не только его, конечно), а во-вторых, характеристика его повести самим Камышевым: «Сюжет не новый... Любовь, убийство» (С. 3; 244) — а затем и редактором газеты: «В ней много длиннот, немало шероховатостей... Автор питает слабость к эффектам и сильным фразам... <...> Но все-таки повесть его читается легко. Фабула есть, смысл тоже, и, что важнее всего, она оригинальна, очень характерна и то, что называется *sui generis* (в своем роде — лат.)» — как нельзя лучше подходит к Достоевскому, хотя и, разумеется, не только к нему. И, наконец, последняя ремарка редактора: «Есть в ней и кое-какие литературные достоинства» (С. 3; 246) — в контексте дальнейших бесчисленных пародийных преломлений самых разных произведений Достоевского приобретает характер аллюзии на основной объект пародирования.

С самой завязки сюжета отношения Камышева с прислуживающим ему Поликарпом, то и дело выговаривающим своему барину,

⁹ См.: Вуколов Л. И. Чехов и газетный роман // В творческой лаборатории Чехова («Драма на охоте»). М., 2007. С. 214.

¹⁰ См.: Пруайар Ж. Гордый человек и дикая девушка: (Размышления над повестью «Драма на охоте») // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 113–116; Виноградова Е. Ю. «Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий. С. 296–307.

обрисованы как сходные с теми, которые у «подпольного парадоксалиста» были с его «человеком» Аполлоном.¹¹ В свою очередь граф Карнеев отчасти напоминает князя К. из повести Достоевского «Дядюшкин сон». Правда, он намного моложе, но не менее изношен, и, в отличие от князя К., которого Москалева пока еще только пытается женить на своей дочери Зине, он уже окружен, как выяснится в финале романа, Созей и Пшехоцким.

Что касается последнего, то своей внешностью (С. 3; 255), жадностью и любовью к карточным играм он напоминает многочисленных поляков Достоевского — прежде всего эпизодического героя «Братьев Карамазовых», которым была увлечена Грушенька. Портретное изображение Чеховым Пшехоцкого: «Рядом с графом за тем же столом сидел какой-то неизвестный мне **толстый человек с большой стриженной головой** и очень черными бровями. **Лицо этого было жирно** и лоснилось, как спелая дыня. Усы длиннее, чем у графа, лоб маленький, губы сжаты, и глаза лениво глядят на небо... Черты лица расплылись, но, тем не менее, они жестки, как высохшая кожа. Тип не русский» (С. 3; 255) — имеет пародийный характер по отношению к «офицеру» Грушеньки: «Тот, который сидел на диване развальясь, курил трубку, и у Мити лишь промелькнуло, что это какой-то **толстоватый и широколицый человечек**, ростом, должно быть, невысокий и как будто на что-то сердитый».¹²

При этом дерзость Зиновьева с Пшехоцким с самого начала внутренне противопоставлена вежливости и уступчивости Дмитрия Карамазова по отношению к «офицеру» Грушеньки. Ср.: «Предложение Камышева: “Нельзя ли этого шляхтича к черту?” — вызывает испуг графа. Что-то похожее мы уже читали — в “Братьях Карамазовых”, где Митя в Мокром пытается завязать человеческие отношения с надменным паном Мусяловичем, но по мере опьянения постепенно освобождается от робости перед ним».¹³

¹¹ Кононова Н. О. Гончаровские аллюзии в «Драме на охоте» Чехова // Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely, 2013. С. 295–302.

¹² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1976. Т. 14. С. 375. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы арабскими цифрами в скобках.

¹³ Назиров Р. Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия С. 162.

Кутеж в доме графа Карнеева с цыганами, безусловно, напоминает «почти оргию, пир на весь мир» в Мокром в «Братьях Карамазовых» (глава «Бред»; 14; 390–401). Когда Зиновьев, которому граф не позволяет заплатить за цыган, начинает жечь кредитные билеты, то, в отличие от Гани Иволгина, Каэтан тушит огонь: « — Я не понимаю! — говорит он, кладя в карман обожженные кредитки. — Жечь деньги?! Словно это прошлогоднее полово или любовные письма... лучше я бедному отдам кому-нибудь, чем отдавать их огню» (С. 3; 286) — и это, конечно, аллюзия уже на роман Достоевского «Идиот» (14; 161–162).

При этом совершенно правильные вещи говорит человек, от которого этого совсем не ожидаешь (однако впоследствии он попросту присваивает эти деньги, хотя они ему, в отличие от Гани Иволгина, ни при каком раскладе не причитались). Комментарий Р. Г. Назирова: «Эпизод получает комическое разрешение. Драматизм знаменитой сцены из “Идиота” резко снижен, переведен в план бытовой достоверности и более служит для характеристики авантюриста Каэтана Пшехоцкого»¹⁴ — представляется поэтому не совсем точным.

Параллелизм ряда других мотивов «Драмы на охоте» и «Братьев Карамазовых» тонко продемонстрирован Р. Г. Назириным: «Для увеселения Камышев вызывает телеграммой в графское имение цыганский хор из ресторана “Лондон”. С хором появляется и цыганка Тина, с которой Камышев был близок. На софе в мозаичной гостиной, слыша в зале заливчатские песни хора, Камышев возобновляет с Тиной самое короткое знакомство». Однако при этом исследователь, на наш взгляд, не совсем верно его квалифицирует: «Пародия на нежную сцену Мити и Грушеньки в Мокром? Да нет, скорее заимствование».

Более близкое нам указание на сознательную полемическую трансформацию Чеховым мотивов Достоевского находим ниже: «Все описание гульбы с участием хора и особенно его любвеобильных солисток представляет собой переработку эпизода в Мокром. У Достоевского этот эпизод завершался ошеломительным ударом — появлением полиции и арестом Мити по обвинению в убийстве отца, которому разбили голову тяжелым, тупым предметом. У Чехова все

¹⁴ Там же. С. 162.

проще: когда Камышев после двух пьяных ночей отоспался у себя дома, уездный врач сообщает ему о жалобе графского мужика, которого Камышев ударил веслом по голове (о чем он совершенно не помнит). Создается впечатление, что Чехов последовательно и методически снижает мотивы и сцены из «Братьев Карамазовых»¹⁵.

Далее сюжет начинает строиться как вариация на тему «Бесприданницы» Островского, прямые отсылки к которому содержит гроза и разговор о ней Камышева с Оленькой в самой завязке его повести: «— Вы боитесь грозы? — спросил я Оленьку.

— Боюсь, — прошептала она, немного подумав. — Гроза убила у меня мою мать... В газетах даже писали об этом... моя мать шла по полю и плакала... Ей очень горько жилось на этом свете... Бог сжался над ней и убил ее своим небесным электричеством.

— Откуда вы знаете, что там электричество? (Упоминание Оленькой «электричества» вызывает некоторые ассоциации с Кулигиным. — С. К.).

— Я училась. Вы знаете? Убитые грозой и на войне и умершие от тяжелых родов попадают в рай. <...> Мне кажется, что и меня убьет гроза когда-нибудь и что я буду в раю... Мне вот как хотелось бы умереть. Одеться в самое дорогое, модное платье, какое я на днях видела на здешней богачке, помещице Шеффер, надеть на руки браслеты... Потом стать на самый верх Каменной Могилы и дать себя убить молнии так, чтобы все люди видели... Страшный гром, знаете, и конец...» (С. 3; 271). При этом у Островского гроза не убивает Катерину, а вызывает ее публичное признание в грехе. Чеховская Оленька, как выяснится впоследствии, вряд ли имеет о нем понятие.

Начиная с поездки с Оленькой на шарабане, в романе складывается любовный треугольник, который напоминает отношения между Паратовым, Ларисой и Карандышевым. Ассоциации с последним при этом вызывает, конечно же, Урбенин, а Зиновьев скорее играет роль Паратова («— Вы ...замуж?... за Урбенина... — проговорил я, бледнея, сам не зная отчего. — Если это не шутка, то что же это такое? — Какие шутки!.. Не знаю даже, что тут такого удивительного, странного — проговорила Оленька, надувая губки»; С. 3; 308). Однако его подлинная фамилия «Камышев», созвучная с «Карандышев»,

¹⁵ Там же. С. 162–163.

выполняет снижающую роль, заставляя предполагать в нем также и некоторые черты последнего.

Когда не накануне, а во время обеда по случаю ее замужества и не на пароходе, а в «пещере» Оленька становится любовницей Зиновьева-Камышева, то, на первый взгляд, она начинает вести себя как Лариса: «Теперь мне, как говорится, море по колено! <...> Я тебя люблю и знать ничего не хочу» (С. 3; 325). Однако как только Камышев проявляет чуждую Паратову решительность: «— Сию минуту едем ко мне, Ольга! Сейчас же! <...> Я прижал к себе “девушку в красном”, которая фактически была теперь моей женой...» (С. 3; 326) — выясняется, что чеховские Паратов и Лариса просто поменялись местами. Он выказывает готовность на все, а она — совсем несвойственное Ларисе Островского благоразумие: «И бог знает что выдумал! Убежать сейчас же после венца! Что люди скажут!» (С. 3; 327).

На это принципиальное различие между Ольгой и Ларисой уже обращали внимание исследователи: в отличие от «Бесприданницы», «где за богатыми женихами охотится мать бедной невесты, в “Драме на охоте” героиня выступает в двух ипостасях — и как охотница за богатством, и как жертва материальных отношений в обществе. <...> В отличие от бесприданницы Островского, Ольга готова стать “дорогой вещью”».¹⁶

Однако очень скоро в Зиновьеве сказывается Камышев или скорее Карандышев с присущей ему переменчивостью и трусливостью. При этом становится ясно, что в действительности еще с той минуты, когда он убеждал Оленьку бросить все и поехать с ним, он начал вести себя как «подпольный» герой, который вначале убеждал Лизу бросить ее ремесло и дал ей свой адрес, а когда она пришла к нему, испугался: «Ходил я из угла в угол, болел от сострадания к Ольге и в то же время ужасался мысли, что она поймет мое предложение, которое сделал я ей в минуты увлечения, и явится ко мне в дом, как обещал я ей, *навсегда!*» (С. 3; 332).

«Записки из подполья» становятся для Чехова каркасом еще одного эпизода «Драмы на охоте»: «Я обнял ее и молча повел к бесед-

¹⁶ Габдуллина В. И., Яценко В. В. Архетипические мотивы в повествовательной структуре «Драмы на охоте» А. П. Чехова // Культура и текст — 2005. Сб. науч. трудов международной конференции. Барнаул, 2005. Т. 3. С. 228, 231.

ке. Через десять минут, расставаясь с нею, я вынул из кармана четвертной билет и подал ей. Она сделала большие глаза.

— Зачем это?

— Это я тебе плачу за сегодняшнюю любовь.

Ольга не поняла и продолжала глядеть на меня с удивлением.

— Есть, видишь ли, женщины, — пояснил я, — которые любят за деньги. Они продажные. Им следует платить деньги. Бери же! Если ты берешь у других, почему же не хочешь взять от меня? Я не желаю одолжений.

Как я ни был циничен, нанося это оскорбление, Ольга не поняла меня. Она не знала еще жизни и не понимала, что значит “продажные женщины”» (С. 3; 352).

Впрочем, к пикнику она уже прозревает: «— Таким тоном разговаривают с развратными и продажными женщинами, — проговорила она. — Ты меня такой считаешь... ну и ступай к тем, святым! <...>

— Да, ты здесь хуже и подлее всех, — сказал я, — чувствуя, как мною постепенно овладевает гнев. — Да, ты развратная и продажная.

— Да, я помню, как ты предлагал мне проклятые деньги... Тогда я не понимала значения их, теперь же понимаю» (С. 3; 359).

Напомню, что у Достоевского Лиза, прежде чем выскочить из его квартиры, бросает на стол «смятую синюю пятирублевую бумажку» (5; 177), которую «подпольный парадоксалист» вкладывает ей в руку, чтобы унижить ее. Трансформация этого мотива Чеховым вначале имеет саркастический характер как по отношению к Достоевскому, так и по отношению к природе женщины (Оленька настолько неразвита, что даже не понимает смысла поступка Камышева). Однако в конце концов и чеховская героиня оказывается способна если не на достойный ответ, то на возмущение. Этот мотив у Чехова восходит также к «Игроку» Достоевского и к вторичным претекстам, с которыми он в свою очередь связан у Достоевского — романам А. Дюма-сына «Дама с камелиями» и А. Прево «Манон Леско». ¹⁷

Будучи «обруган» Поликарпом, Камышев валится на постель и рыдает: «Ааа... ты еще смеешь говорить мне дерзости! — задрожал я,

¹⁷ Подробнее об этом см.: *Кибальник С. А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского.* СПб., 2013. С. 253–254.

выливая всю свою желчь на бедного лакея. — Вон! Чтоб и духу твоего здесь не было, негодай! Вон!

И не дожидаясь, пока человек выйдет из комнаты, я повалился в постель и зарыдал, как мальчишка» (С. 3; 346). Аналогичным образом «подпольный парадоксалист» «разразился слезами» (5; 172) в присутствии Лизы, говоря с ней об Аполлоне. Даже когда кажется, что Чехов всего лишь переносит сходный эпизод в свое произведение, в тексте романа имеет место, по меньшей мере, большая его акцентуация, выполненная в игровой модальности.

Впрочем, черты «подпольного парадоксалиста» причудливо соединяются в образе Камышева с деталями поведения Дмитрия Карамазова. В «Братьях Карамазовых» Дмитрий плачет неоднократно и в последний раз еще более неуместно — в присутствии своего соперника, польского офицера: «— О, идите мимо, проходите, не помещаю!.. — И вдруг он совсем неожиданно для всех и, уж конечно, для себя самого бросился на стул и залился слезами, отвернув к противоположной стене свою голову, а руками крепко обхватив спинку стула, точно обнимая ее» (14; 377).

Держа над головой Оленьки венец в качестве шафера на ее свадьбе, Камышев ведет диалог с «бесенком», сидящим «на дне» его «души», который упрекает его в «грехе» такого противоестественного брака и «шепчет» о том, что ее можно было спасти: «Откуда могут быть такие мысли? Разве я мог спасти эту юную дурочку от ее непонятого риска и несомненной ошибки?.. — А кто знает! — шепчет бесенок. — Тебе это лучше знать! <...> — Тут не сожаление, — шепчет бесенок. — Ревность... Но ревновать можно только тех, кого любишь, а разве я люблю девушку в красном?...» (С. 3; 316). В этом эпизоде Камышев выглядит как пародийный Иван Карамазов (вряд ли случайно и это созвучие фамилий) в главе «Чорт. Кошмар Ивана Федоровича»: спору Карамазова с «чортом» на метафизические темы у Чехова соответствует разговор с «бесенком» о «спасении», а в действительности о соблазнении девушки.

Одновременно различные детали этого романа пародийно преломляются в других образах «Драмы на охоте». Так, заинтересовавшись Надей Калининой, граф Карнеев говорит: «Сравнивать ее с моими обычными Амалиями, Анжеликами да Грушами, любовью которых я пользовался, невозможно» (С. 3; 349). В свою очередь Надя

Калинина, фамилия которой не случайно созвучна с фамилией «Лизы **Калитиной**» (ср. слова графа Карнеева: «Мне хочется чего-нибудь тихого, постоянного, скромного, вроде Наденьки Калининой, знаешь ли... Чудная девушка!» — С. 3; 349) и которая сама сопоставляет себя с пушкинской Татьяной (см.: С. 3; 330),¹⁸ несколько напоминает также Зину Москалеву из «Дядюшкиного сна».

Это актуализирует сюжетный параллелизм между образами Чехова и Достоевского. «Граф Карнеев — Надя — ее отец — Созя» функционально соответствуют группе персонажей «Дядюшкиного сна» «Князь К. — Зина — Москалева — Степанида (прибавим к сказанному, что героя-рассказчика повести Камышева, которого все время зовет к себе граф Карнеев, зовут «**Сергей**», то есть точно так же, как и героя романа Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», племянника Ростанева, которого тот ждал к себе как избавителя).

Однако в отличие от Зины, которую уговаривает выйти замуж за старого князя К. ее мать, Надя Калинина с успехом делает это сама: «Вы скажете, что выходить не любя нечестно и прочее, что уже тысячу раз было сказано, но... что же мне делать? Чувствовать себя на этом свете лишнюю мебелью очень тяжело... Жутко жить, не зная цели... Когда же этот человек, которого вы так не любите, сделает меня своею женою, то у меня уже будет задача жизни... Я исправлю его, я отучу его пить, научу работать... Взгляните на него! Теперь он не похож на человека, а я сделаю его человеком.

— И так далее и так далее, — сказал я. — Вы сбережете его громадное состояние, будете творить благие дела...» (С. 3; 356). Одновременно в этом ее намерении пародийно преломляется идея «дейательной любви», которую в «Братьях Карамазовых» развивал старец Зосима как рецепт обретения веры.¹⁹

Первая реплика Сози: «— А я только что приехала! Каэтан говорит мне: отдохни! Но я говорю, зачем мне отдыхать, если я всю дорогу спала! И я лучше поеду на охоту! Оделась и поехала...» —

¹⁸ Напомним, что этот тургеневский образ, как явствует из «Пушкинской речи» Достоевского, был неразрывно связан в сознании писателя с образом пушкинской Татьяны.

¹⁹ Эта тема будет положена в основу пьесы «Иванов». Именно «дейательной любви» хочет Саша Лебедева, а получается у нее любовь «мученическая» (С. 12; 72). Впрочем, этот сюжет будет особо рассмотрен в следующей статье настоящего сборника.

парадоксальным образом почти дословно воспроизводит диалог не кого иного, как «бабушки» с «генералом» из «Игрока» Достоевского: «Ну, где же эта рулетка? <...> Ну так и нести прямо туда! Иди вперед, Алексей Иванович! — Как, неужели, тетушка, вы даже и не отдохнете с дороги? — заботливо спросил генерал. <...> А чего мне отдыхать? Не устала; и без того пять дней сидела» (5; 258–259). Это референциальный сигнал, призванный актуализировать сходство Сози и присутствующего здесь же Каэтана («— А это — брат моей жены... — продолжал граф бормотать, указывая на Пшехоцкого» — С. 3; 361) с Mlle Blanche и Де-Грие.

Как в «Игроке» тайна загадочных отношений Де-Грие с «генералом» окончательно проясняется только ближе к концу романа, так и в «Драме на охоте» лишь почти в самом финале повести Камышева читателю становится понятен характер отношений Пшехоцкого с «графом»: «Приезд жены, убийство... Бррр!.. Где теперь моя жена? Ты ее не видел?

— Видел. Она с Пшехоцким чай пьет.

— С братцем, значит... Пшехоцкий — это шельма! Когда я удираю из Петербурга тайком, он пронюхал о моем бегстве и привязался... Сколько он у меня денег выжулил за все это время, так это уму непостижимо!» (С. 3; 374). Ср. реплику «генерала» о Де-Грие: «Уехал! У него все мое в закладе; я гол как сокол! <...> Он погубил меня, — говорил он, — он обокрал меня, он меня зарезал! Это был мой кошмар в продолжение целых двух лет!» (5; 287, 309).

Все это, разумеется, актуализирует сходство с «генералом» графа Карнеева, состояние которого отходит — также как и состояние «генерала» к Mlle Blanche — к Созе и Пшехоцкому. Кстати, очень может быть, что они такие же родственники, как Mlle Blanche и Де-Грие.²⁰

Как уже отмечалось, эпизоды преступления и расследования в «Драме на охоте» открыто соотнесены с «Преступлением и наказанием».²¹ К уже проведенным моими предшественниками в из-

²⁰ Между прочим, уже подзаголовок романа Камышева «Из записок судебного следователя» отчасти напоминает подзаголовок «Игрока» «Из записок молодого человека» (5; 208).

²¹ См. об этом: Назиров Р. Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия. С. 166.

учении данной темы параллелям можно прибавить эпизод с Кузьмой, обвиненным в убийстве Ольги крестьянами (С. 3; 393–399), который внутренне сопоставлен у Чехова с Миколкой Достоевского (в обоих случаях звучит одно и то же слово: «убийца»). В отличие от чеховского Кузьмы, герой «Преступления и наказания» сам признается в убийстве старухи-процентщицы, которого не совершал, чтобы «пострадать» (6; 348). Следовательно, Чехов преобразует этот эпизод таким образом, каким подобные ему чаще встречаются в жизни.

Что касается общего характера трансформации Чеховым мотивов Достоевского, то ценные соображения на этот счет уже высказывались: «Чехов тоскует по здоровью — и прежде всего нравственному, Ставрогины и Раскольниковы, опасно размножившиеся к концу XIX века, ему были “гадки”: защитный инстинкт нормального человека, протестующего против декадентского увлечения сложностью современной души, точнее — сложностью зла. <...> Чехов усматривал в криминальной литературе и в известной мере у самого Достоевского романтизацию преступления, и она ему сильно не нравилась».²²

И все же полемическая трансформация Чеховым мотивов Достоевского имеет более широкий характер и вдобавок относится не только к ним, а и к некоторым другим мотивам русской и мировой классики. Тем не менее, очевидно, что в соответствии с собственным принципом «сдержанности» Чехов все время выступает против как бы последних рецидивов романтизма в ней — растянутости, неестественности и «претенциозности» (вспомним чеховское: «очень уж длинно и нескромно. Много претензий»). Он последовательно трансформирует чреватые этими пороками ноты русской классики, превращая ее сюжетные ситуации в более правдоподобные и часто встречающиеся, а характеры — в более простые и естественные.

Такая скрытая художественная полемика Чехова с Достоевским и с русской классикой XIX века делает «Драму на охоте» своего рода ее гипертекстом и превращает в интертекстуальный детектив. Кто убил героиню романа, читателю становится понятно довольно быстро, а вот то, какой именно интертекст звучит в романе на каждой новой его странице, в отдельных случаях надо разгадывать как своего рода интертекстуальную шараду.

²² Назиров Р. Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия. С. 166–167.

Впрочем, загадка происхождения большинства сюжетных ходов и характерологических деталей в «Драме на охоте» тоже разгадывается без особого труда, так как Чехов отсылает в основном к актуальным для читателя того времени текстам, а иногда и прямо называет свои претексты. Однако интертекстуальный детектив скорее всего занимает внимание читателя все же дольше, чем детектив криминальный, поскольку только при повторном и даже неоднократном прочтении становится понятна весьма замысловатая система соотношения текста «Драмы на охоте» с его претекстами и самих этих претекстов между собой.

В целом, имея в виду, что предпринятые Чеховым трансформации текстов имеют характер их «полемической интерпретации», «Драму на охоте» все же можно называть романом-пародией. С оговоркой, что гипертекстовые феномены, согласно Ж. Женетту, могут иметь не только сатирическую, но и игровую модальность.²³ Учитывая, что межтекстовые связи в некоторых случаях, возможно, носят характер не только трансформации, но и отчасти имитации гипотекста, допустимо рассматривать роман как гипертекст с элементами не только пародии, но и стилизации. Так или иначе, важно другое: Чехов потому так быстро и с таким явным увлечением написал «Драму на охоте», что при этом он не только «пробовал свои силы в жанре романа»,²⁴ но и вырабатывал свое собственное, в том числе отчасти критическое отношение к актуальной в то время художественной литературе. При этом в «Драме на охоте» такое отношение он высказал не только и даже не столько по отношению к массовой литературе вроде Э. Габорио и А. Шкляревского, сколько, прежде всего, по отношению к мировой классике от Шекспира до Лермонтова, Островского и Достоевского.

²³ См.: Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2002. С. 55–56.

²⁴ Ср.: Вуколов Л. И. Чехов и газетный роман. С. 212–215.

ЧЕХОВ «ЗА» И «ПРОТИВ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (от «Драмы на охоте» к «Иванову»)

Как было отчасти показано еще Р. Г. Назировым,¹ роман «Драма на охоте»² представляет собой роман-пародию³ (или точнее, гипертекст с элементами не только пародии, но и стилизации) — только не на уголовный роман Э. Габорио и А. А. Шкляревского, а на наиболее актуальную в 1880-е годы русскую классическую литературу.⁴ Это прежде всего произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова,⁵ А. Н. Островского, И. С. Тургенева,⁶ Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого и др.

Однако совершенно исключительную роль в «Драме на охоте» (<1884–1885>) играют пародийные аллюзии на произведения

¹ Назиров Р. Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. статей. Уфа, 2005. С. 159–168.

² Что касается жанровой природы «Драмы на охоте», то сам Чехов ее не обозначил, а его брат Михаил, ведавший по его поручению делами с газетой «Новости дня», в которой она печаталась, называл ее «романом» (см.: С. 3; 590). Так же поступают и большинство исследователей и комментаторов «Драмы на охоте». См.: Там же. С. 590–592; Вуколов Л. И. Драма на охоте // А. П. Чехов. Энциклопедия. Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М., 2011. С. 85–87; Бориневич-Бабайцева З. А. Роман А. П. Чехова «Драма на охоте» // Труды Одесского гос. ун-та. Сер. филолог. наук. 1956. Т. 146. Вып. 5. С. 23–40 и др.

³ Представление о пародийной природе «Драмы на охоте» было высказано еще в середине 1930-х годов Ю. Соболевым и А. Амфитеатовым (см.: С. 3; 591–592).

⁴ Это — впрочем, без констатации пародийной природы данной связи — отмечал еще Л. И. Вуколов. См.: Вуколов Л. И. Чехов и газетный роман // В творческой лаборатории Чехова («Драма на охоте»). М., 2007. С. 214.

⁵ См.: Пруайар Ж. Гордый человек и дикая девушка: (Размышления над повестью «Драма на охоте») // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 113–116; Виноградова Е. Ю. «Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М., 2007. С. 296–307.

⁶ См.: Кибальник С. А. Чехов «за» и «против» Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия) // Наст. изд. С. 61–76.

Достоевского. Можно сказать, что в известной мере «Драма на охоте» — это вообще развернутая пародия Чехова на Достоевского как наиболее популярного в 1880-е годы русского писателя, а пародийность по отношению ко многим другим русским и западноевропейским писателям играет в ней второстепенную роль. Одновременно это полемическая интерпретация Чеховым художественного мира Достоевского.⁷

Во многих произведениях более зрелого Чехова: прозаика и драматурга — также имеет место, хотя и, как правило, в более скрытом виде — не только ориентация на автора «великого пятикнижия», но и отталкивание от него.⁸ В настоящей работе речь пойдет прежде всего о такой скрытой полемике Чехова в пьесе «Иванов» (<1889>; первая редакция — <1887>) с некоторыми главнейшими художественными идеями вершинного и итогового создания Достоевского — романа «Братья Карамазовы» (<1879–1880>).

Художественная полемика с этим произведением составляет существенный слой «Драмы на охоте». Так, Камышев в целом ряде эпизодов выглядит как пародийный Дмитрий Карамазов. Каэтан Пшехоцкий своей внешностью,⁹ жадностью и склонностью к картам напоминает многочисленных поляков Достоевского — прежде всего «офицера» из «Братьев Карамазовых», которым была увлечена Грушенька.¹⁰ Прямо ориентированы на роман Достоевского экспозиция и развязка «Драмы на охоте».¹¹

⁷ Там же.

⁸ См.: Полоцкая Э. А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели. М., 1971. С. 184–245; Громов М. П. Скрытые цитаты: Чехов и Достоевский // Чехов и его время. М., 1977. С. 39–52; Овчарова П. И. Чехов — читатель Достоевского // Литературная учеба. 1982. № 3. С. 183–192; Тихомиров С. В. Чехов и Достоевский // Чеховская энциклопедия. М., 2011. С. 430–431.

⁹ См. подробнее об этом: Кибальник С. А. Чехов «за» и «против» Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия) // Наст. изд. С. 65–66.

¹⁰ Ср.: Назиров Р. Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия С. 162.

¹¹ «Судебный процесс, особенно «риторическая» защита адвоката и также согласие присяжных в суровости приговора — пародийны по отношению к аналогичным сценам в «Братьях Карамазовых», — пишет о развязке «Драмы на охоте» Е.Ю.Виноградова («Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М., 2007. С. 301–302).

1

Кое-что существенное из этой внутренней полемики с «Братьями Карамазовыми» перешло и в пьесу «Иванов».¹² Иначе, впрочем, и не могло быть. Ведь сама по себе эта пьеса представляет собой в значительной — причем, в гораздо большей, чем это отмечалось ранее, — степени как бы драматургическую «перелицовку» романа «Драма на охоте». Более или менее четкое соответствие прослеживается между главными и даже многими второстепенными героями двух произведений: Камышев — Иванов, Щур — Львов, Лебедев — граф Карнеев, Надя Калинина — Саша Лебедева, отец Нади Калинин — Боркин. Соответствие это подтверждается не только общей принадлежностью названных пар героев к одним и тем же типажам: слабохарактерный протагонист, все время осыпающий укоризнами друг-соперник, спивающийся и теряющий человеческое лицо старший друг, чистая и наивная девушка, влюбленная в протагониста, садящийся ему на голову слуга или служащий у него и т. п.

Это сходство проявляется и в их отношениях с другими героями, и в целом ряде автореминисценций. Ср. «ключевой монолог» Камышева: «Я еще не стар, не сед, но **я уже не живу**. Психиатры рассказывают, что один солдат, раненный при Ватерлоо, сошел с ума и впоследствии уверял всех и сам в то верил, что он убит при Ватерлоо, а что то, что теперь считают за него, есть только его тень, отражение прошлого... Нечто **похожее на эту полусмерть** переживаю теперь и я» (С. 3; 276) — и единственное внятное объяснение Иванова того, что с ним произошло, которое он дает Лебедеву: «У меня был рабочий Семен, которого ты помнишь. Раз, во время молотьбы, он захотел похвастать перед девками своею силой, взвалил себе на спину два мешка ржи и **надорвался**. **Умер** скоро. Мне кажется, что **я тоже надорвался**. Гимназия, университет, потом хозяйство, школы, проекты... Веровал я не так, как все, женился не так, как все, горячился, рисковал, деньги

¹² Так, целую «систему параллелей из романов Достоевского» С. Ю. Николаева обнаружила в первой чеховской пьесе «Безотцовщина»: «Количество реминисценций, прямых соответствий столь велико, что позволяет говорить не только о глубоко осознанной Чеховым преемственности, но и о своеобразном литературном эксперименте — переводе романов Достоевского на язык драмы» (Николаева С. Ю. Чехов и Достоевский (проблема историзма). Учебное пособие. Тверь, 1991. С. 31).

свои, сам знаешь, бросал направо и налево, был счастлив и страдал, как никто во всем уезде. Все это, Паша, мои мешки... Взвалил себе на спину ношу, а спина-то и треснула. В двадцать лет мы все уже герои, за все беремся, все можем, и к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся» (С. 12; 52).

Совершенно аналогичны — с поправкой на то, что Сарра (Анна Петровна) нелюбимая теперь жена Иванова, а Надя Калинина девушка, за которой ухаживал и которую оставил Камышев, — отношения этих героинь, соответственно, с Ивановым и Камышевым. Обе они мечтают о том, чтобы вернуть прошлое. Ср. слова Нади Камышеву: «Мне все кажется, что вас... отделило от меня какое-то недоразумение, каприз... Мне кажется, что выскажись мы — и **все пойдет по-старому**... Если бы мне так не казалось, то у меня не хватило бы решимости задать вам вопрос, который вы сейчас услышите...**Я, Сергей Петрович, несчастна**... Вы должны это видеть...*Жизнь моя не в жизнь*... Вся высохла...» (С. 3; 330) — и реплику Сарры Иванову: «Коля... А то остался бы! **Будем, как прежде, разговаривать**...<...> Отчего ты изменился? <...> я — как брошенная...» (С. 12; 19, 20).

Несмотря на то, что Надя Калинина предпочитает Щуру Камышева, первый для второго самый близкий приятель: «Павел Иванович — единственный человек, сентенции которого я выслушиваю с легкой душой, не морщась, которому *дозволяется вопросительно заглядывать в мои глаза и запускать исследующую руку* в дебри моей души... Мы с ним приятели в самом лучшем смысле этого слова и уважаем друг друга...» (С. 3; 291). Аналогичную предрасположенность Иванов испытывает — по крайней мере, в первой половине пьесы — ко Львову: «И в а н о в. Нас могут услышать, пойдемте, пройдемся. (*Встают.*) Я, милый друг, рассказал бы вам с самого начала, но история длинная и такая сложная, что до утра не расскажешь.<...> Вы, милый друг, кончили курс только в прошлом году, еще молоды и бодры, а мне тридцать пять. Я имею право вам советовать» (С. 12; 13, 16).

Впрочем, Львов также очевидным образом равнодушен к жене Иванова, как Щур к Наде Калининой. В результате и Щур, и Львов постоянно обращаются, соответственно, к Камышеву и Иванову со своими нравственными «сентенциями». Ср., например, упрек Щура

Камышеву: «Я был уверен, что вы на ней женитесь! И вы... **вы** пожаловались, **посмеялись! За что? Что она вам сделала?**» (С. 3; 302) — и реплику Львова Иванову: «В вашем голосе, в вашей интонации, не говоря уже о словах, **столько бездушного эгоизма, столько холодного бессердечия...** Близкий вам человек погибает оттого, что он вам близок, дни его сочтены, а вы... вы можете не любить, ходить, давать советы, **рисоваться...<...>** К чему же вы торопитесь? **Почему вам нужно, чтобы ваша жена умерла теперь, а не через месяц, через год?..**» (С. 12; 17, 54).

Разумеется, Львов несколько другой психологический тип (всеобщий обличитель — «второй Добролюбов», по словам Шабельского (С. 12; 33)) и потому разговаривает с Ивановым гораздо более требовательно. Его постоянные обличения, в отличие от «сентенций» Щура Камышеву, скоро надоедают Иванову. Однако функционально соотношение этих пар героев совершенно сходно.

Отношения Камышева с графом Карнеевым и, соответственно, Шабельского с Лебедевым — это отношения старых приятелей, из которых один позволяет себе иногда обращаться к другому довольно пренебрежительно. Ср. диалог Камышева и графа Карнеева:

«— А ты еще не бросил походя дуть водку! — сказал я.

— Не бросил, Сережа!

— Ну. Хоть брось пьяную манеру морщиться и качать головой! Противно» (С. 3; 257) — почти дословно повторяющийся в «Иванове»:

«Л е б е д е в. Гаврила!

Ш а б е л ь с к и й. Ты уж и так нагаврился. Погляди, как нос насандалил!

Л е б е д е в (*пьет*). Ничего, душа моя... не венчаться мне ехать». (С. 12; 83).

Отношения Камышева с его слугой Поликарпом в какой-то степени напоминают отношения Иванова с Боркиным, который, будучи управляющим его имения, разговаривает с ним довольно бесцеремонно. И точно так же как Камышев, сделав попытку выгнать Поликарпа, тут же проявляет слабость:

«— Ааа... ты еще смеешь говорить мне дерзости! — задрожал я, выливая всю свою желчь на бедного лакея. — **Вон! Чтоб и духу твоего здесь не было, негодяй! Вон!**

И, не дожидаясь, пока человек выйдет из комнаты, я повалился на постель и зарыдал, как мальчишка» (С. 12; 346).

Иванов не плачет перед Боркиным, но, также как и Камышев, не в силах осуществить свое намерение:

«И в а н о в. **Негодяй вы этакий!** Ваши подлые проекты, которыми вы сыплете по всему уезду, сделали меня в глазах людей бесчестным человеком! У нас нет ничего общего, и я **прошу вас сию же минуту оставить мой дом!** (*Быстро ходит.*).

Б о р к и н. Я знаю, все это вы говорите в раздражении, а потому не сержусь на вас. Оскорбляйте сколько хотите... (*Поднимает сигару.*) А меланхолию пора бросить. Вы не гимназист...» (С. 12; 60–61).

Если Калинин говорит графу Карнееву: «— Имей я такие средства, как у его сиятельства, я **показал бы как надо жить!**» (С. 3; 311) — то, в сущности, то же самое Боркин повторяет Иванову на протяжении всей пьесы, начиная со второго акта первого действия: «Хороший вы человек, умный, но **в вас не хватает этой жилки, этого, понимаете ли, взмаха.** Этак бы размахнуться, чтобы чертям тошно стало...» (С. 12; 10).

Надя Калинина испытывает к Камышеву «влечение — род недуга», которое не в силах выбить из нее любые демонстрации пренебрежения к ней с его стороны. Когда же она убеждается в том, что Камышев ее не любит, она решает выйти замуж за графа Карнеева. При этом она руководствуется самыми благородными побуждениями: «Вы скажете, что выходить не любя нечестно и прочее, что уже тысячу раз было сказано, но... что же мне делать? **Чувствовать себя на этом свете лишнею мебелью очень тяжело... Жутко жить, не зная цели... Когда же этот человек, которого вы так не любите, сделает меня своею женою, то у меня уже будет задача жизни... Я исправлю его, я отучу его пить, научу работать...** Взгляните на него! Теперь он не похож на человека, а я сделаю его человеком» (С. 3; 356).¹³

Аналогичный характер имеют намерения относительно Иванова Саши Лебедевой, которая готова спасти его, пусть даже против его собственной воли.

¹³ Впрочем, Камышев воспринимает их иронически: «— И так далее и так далее, — сказал я. — Вы сбережете его громадное состояние, будете творить благие дела...» (С. 3; 357).

2

Последний мотив имеет особое значение для разрешения проблемы, поставленной в заглавие настоящей статьи. Поэтому на том, как он развит в «Иванове», стоит остановиться более подробно. Тем более что в печатной редакции пьесы появляются некоторые новые формулировки этой идеи, которых не было ни в «Драме на охоте», ни в «Иванове» редакции 1887 года:

«С а ш а. Мужчины многого не понимают. Всякой девушке скорее понравится неудачник, чем счастливец, потому что каждую соблазняет **любовь деятельная...** Понимаешь? Деятельная. Мужчины заняты делом, и потому у них любовь на третьем плане. Поговорить с женой, погулять с нею по саду, приятно провести время, на могилке поплакать — вот и все. **А у нас любовь — это жизнь. Я люблю тебя, это значит, что я мечтаю, как я излечу тебя от тоски,** как пойду с тобою на край света... Ты на гору, и я на гору; ты в яму, и я в яму. Для меня, например, было бы большим счастьем всю ночь бумаги твои переписывать, или всю ночь сторожить, чтобы тебя не разбудил кто-нибудь, или идти с тобою пешком верст сто. Помню, года три назад, ты раз, во время молотбы, пришел к нам весь в пыли, загорелый, измученный, и попросил пить. Принесла я тебе стакан, а ты уж лежишь на диване и спишь как убитый. Спал ты у нас полсуток, а я все время стояла за дверью и сторожила, чтобы кто не вошел. И так мне было хорошо! **Чем больше труда, тем любовь лучше,** то есть она, понимаешь ли, сильнее чувствуется.

И в а н о в. **Деятельная любовь...** Гм... Порча это, девическая философия, или, может, так оно и должно быть... (*Пожимает плечами.*) Черт его знает!» (С. 3; 58–59).

Впрочем, постоянные колебания Иванова доводят Сашу до того, что, когда он вновь предлагает ей отказаться от свадьбы уже в самый ее день, она говорит ему:

«С а ш а. Ах, Николай, если бы ты знал, как ты меня утомил! Как измучил ты мою душу! Добрый, умный человек, посуди: ну, можно ли задавать такие задачи? Что ни день, то задача, одна труднее другой... Хотела я **действенной любви,** но ведь это **мученическая любовь!**» (С. 3; 72).

Любопытно, что выражение «деятельная любовь» представляет собой точную цитату из «Братьев Карамазовых». Причем в романе Достоевского оно несет особую смысловую нагрузку. Именно такой рецепт обретения веры исповедует старец Зосима: «деятельная любовь». Его адресует Зосима госпоже Хохлаковой в ответ на ее религиозные сомнения: « — <...> Чем же доказать, чем убедиться? О, мне несчастье! Я стою и кругом вижу, что всем все равно, почти всем, никто об этом теперь не заботится, а я одна только переносить этого не могу. Это убийственно, убийственно!

— Без сомнения, убийственно. Но доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно.

— Как? Чем?

— **Опытом деятельной любви.** Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно. По мере того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии бога, и в бессмертии души вашей. Если же дойдете до полного самоотвержения в любви к ближнему, тогда уж несомненно уверуете, и никакое сомнение даже и не возможно зайти в вашу душу. Это испытано, это точно».

В ответ на этот совет Зосимы госпожа Хохлакова, с одной стороны, декларирует напоминающую восторженные тирады Саши Лебедевой готовность к любым трудностям, а с другой — готова на них только в случае безотлагательного получения благодарности:

«— **Деятельной любви?** Вот и опять вопрос, и такой вопрос, такой вопрос! Видите, я так люблю человечество, что, верите ли, мечтаю иногда бросить все, все, что имею, оставить Lise и идти в сестры милосердия. Я закрываю глаза, думаю и мечтаю, и в эти минуты **я чувствую в себе непреодолимую силу.** Никакие раны, никакие гнойные язвы не могли бы меня испугать. Я бы перевязывала и обмывала собственными руками, я была бы сиделкой у этих страдальцев, я готова целовать эти язвы...<...>

— Да, но долго ли бы я могла выжить в такой жизни? — горячо и почти как бы исступленно продолжала дама. — Вот главный вопрос! <...> И вот — представьте, я с содроганием это уже решила: если есть что-нибудь, что могло бы расхолодить мою **“деятельную” любовь** к человечеству тотчас же, то это единственно неблагодарность. Одним словом, я работница за плату, я требую тотчас же пла-

ты, то есть похвалы себе и платы за любовь любовью. Иначе я никого не способна любить!

Она была **в припадке самого искреннего самобичевания** и, кончив, с вызывающе решимостью поглядела на старца». ¹⁴

Старец Зосима напоминает тут госпоже Хохлаковой о том, что легко любить человечество вообще, но гораздо труднее любить конкретных людей и что «деятельная любовь» дается непросто: «Если же вы и со мной теперь говорили столь искренно для того, чтобы, как теперь от меня, лишь похвалу получить за вашу правдивость, то, конечно, ни до чего не дойдете в подвигах **деятельной любви; так все и останется лишь в мечтах ваших**, и вся жизнь мелькнет как призрак» (14; 53).

Намеченное здесь противопоставление «деятельной любви» «любви мечтательной» Зосима развивает и дальше: «Главное, убегайте лжи, всякой лжи, лжи себе самой в особенности. <...> Не пугайтесь никогда собственного вашего малодушия в достижении любви, даже дурных при этом поступков ваших не пугайтесь очень. Жалею, что не могу сказать вам ничего отраднее, ибо **любовь деятельная** сравнительно с мечтательной есть дело жестокое и устрашающее. **Любовь мечтательная** жаждет подвига скорого, быстро удовлетворимого и чтобы все на него глядели. Тут действительно доходит до того, что даже и жизнь отдают, только бы не продлилось долго, а поскорей совершилось, **как бы на сцене**, и чтобы все глядели и хвалили. **Любовь же деятельная** — это **работа и выдержка**, а для иных так, пожалуй, целая наука. Но предрекаю, что в ту даже самую минуту, когда вы будете с ужасом смотреть на то, что, несмотря на все ваши усилия, вы не только не подвинулись к цели, но даже как бы от нее удалились, — в ту самую минуту, предрекаю вам это, вы вдруг и достигнете цели и узрите ясно над собою чудодейственную силу господя, вас все время любившего и все время таинственно руководившего» (14; 54).

Не последнее место занимает идея «деятельной любви» и в «беседах и поучениях старца Зосимы», оставшихся после его смерти: «Вот ты прошел мимо малого ребенка, прошел злобный, со скверным словом, с гневливою душой; ты и не заметил, может, ребенка-то, а

¹⁴ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Л., 1976. Т. 14. С. 52–53. Далее ссылки на это издание (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 1–30) в настоящей статье даются в тексте с указанием тома и страницы.

он видел тебя, и образ твой, неприглядный и нечестивый, может, в его беззащитном сердечке остался. Ты и не знал сего, а может быть, ты уже тем в него семя бросил дурное, и возрастет оно, пожалуй, а все потому, что ты не уберешься пред дитятей, потому что **любви осмотрительной, деятельной** не воспитал в себе. Братья, любовь — учительница, но нужно уметь ее приобрести, ибо **она трудно приобретается, дорого покупается, долгою работой и через долгий срок**, ибо не на мгновение лишь случайное надо любить, а на весь срок» (14; 289). Как «пламень жажды ответной, **деятельной и благодарной любви**, которая уже невозможна», воспринимает Зосима «ад и адский огонь» в своем «рассуждении мистическом» об этих предметах» (14; 293).

Возможно, мотив «деятельной любви», хоть он и не принадлежит к числу расхожих мотивов, встречается в художественной литературе, доступной Чехову в период работы над «Ивановым», не только в «Братьях Карамазовых». Однако последние в то время представляли собой одно из самых актуальных и одновременно самых нашумевших произведений русской литературы. К тому же они вышли из-под пера Достоевского, отталкивание от которого имело решительное значение для самоопределения молодого Чехова как писателя.¹⁵

В контексте приведенных выше строк «Братьев Карамазовых» попытка Саши спасти Иванова посредством «деятельной любви» может выглядеть как неудавшаяся, поскольку эта любовь на поверку оказывается, в терминах старца Зосимы, не «деятельной», а как раз, напротив, «мечтательной». Некоторые основания для такого умозаключения дает характер переработки этого образа для новой редакции пьесы: «Добавления в роли Саши отчетливо выявили в ее характере черты “эмансипированной” девицы, проницательной Жорж Санд, “гения”, ее **рассудочную экзальтированность** и предвзято книжные представления о “деятельной” любви и о “герое”, которым является для нее Иванов (д. II, явл. 3, 13; д. III, явл. 7 и др.)» (С. 12; 326 (примеч.)).

¹⁵ Скептическое развитие Чеховым мотива «деятельной любви», очевидно, могло быть связано и с его критическим отношением к народническому движению и в этом смысле оно получило продолжение, в частности, в рассказе Чехова «Дом с мезонином» (<1896>).

В промежуточном варианте Саша вообще признавалась Иванову в том, что в действительности не любит его и не появлялась в финале. Недовольному этим А. С. Суворину Чехов писал: «Так и надо <...> Ведь не может же она броситься Иванову на шею и сказать: “Я вас люблю!”. Ведь она не любит и созналась в этом. Чтобы вывести ее в конце, нужно переделать ее всю с самого начала» (П. 3; 98). Поскольку Суворин настаивал, Чехов согласился, но решил еще более ясно прописать свое отрицательное отношение к героине: «Вы хотите во что бы то ни стало, чтобы я выпустил Сашу. <...> извольте, сделаю по Вашему, но только уж извините, задам я ей, мерзавке!» (П. 3; 104).

Наконец, в следующем письме Чехов прояснял, с чем именно связано у него достаточно ироническое отношение к ее «жертвеннической философии»: «Саша — девица новейшей формации. Она образованна, умна, честна и проч. <...> Едва Иванов пал духом, как девица — тут как тут. Она этого только и ждала. Помилуйте, у нее такая благодарная, святая задача! Она воскресит упавшего, поставит его на ноги, даст ему счастье... Любит она не Иванова, а эту задачу» (П. 3; 114).¹⁶

Тем не менее, в окончательном тексте второй редакции нет ничего такого, что бы давало нам основания определенно заключить: Саше не хватает «выдержки» и готовности к долгой «работе». Дело, конечно, не в этом, а в том, что Иванов опустошен, у него нет сил для новой любви, а никого нельзя спасти против его воли. Именно об этом пытается сказать он Саше, но она не слышит его:

«С а ш а. Постой... Из того, что ты сейчас сказал, следует, что нытье тебе надоело и что пора начать новую жизнь!.. И отлично!..

И в а н о в. Ничего я отличного не вижу. И какая там новая жизнь? Я погиб безвозвратно! Пора нам обоим понять это. Новая жизнь!» (С. 12; 71).

Чеховский сарказм в пьесе «Иванов» заключается не в том, чтобы оспорить идеал «деятельной любви» (тем более что у Чехова во все не идет речь о нем как о пути к Богу), а в том, чтобы показать, что она бывает неуместной и тогда может не спасти, а, напротив, довести

¹⁶ Кстати, не исключено, что образ Саши также отчасти полемически направлен против героини романа Достоевского «Идиот» Аглаю Епанчину, которая склонна именно к такого рода любви и также в конечном счете обманывается в выборе объекта для нее.

до самоубийства. Чехов уточняет: рецепт «деятельной любви» помогает только при определенных условиях, и уж во всяком случае не вопреки желанию самого человека!

По отношению к одному из центральных мотивов «Братьев Карамазовых» пьеса Чехова «Иванов» оказывается своего рода полемическим палимпсестом. Рецепты Достоевского для Чехова слишком декларативны. По Чехову, путь к Богу длиннее и сложнее: он проходит через множество жизненных уроков и требует правильного их усвоения.¹⁷

3

Есть в «Иванове» еще одна прямо не явленная интертекстуальность, которая, однако, оказывается также весьма значимой. Она связана с романом Достоевского «Игрок» (<1866>). Тесные связи с этим романом отчетливо просматриваются в «Драме на охоте», герои которой Созя и Каэтан Пшехоцкий — явные реинкарнации *Mlle Blanche* и *Де-Грие*. Это, в свою очередь, актуализирует сходство с «генералом» графа Карнеева, состояние которого — также как и «генерала» Достоевского к *Mlle Blanche* — отходит к Созе и Пшехоцкому, и, самое главное: общую внутреннюю тему «Игрока», раскрывающуюся в XIV–XV главах романа, в которых Полина приходит в комнату к Алексею Ивановичу и проводит у него ночь.

Однако утром она уходит от него, и это происходит не только потому, что она начинает понимать: любовь к ней в сердце Алексея Ивановича начинает вытеснять его страсть к игре. Дело еще и в том, что Полина не может простить Алексею Ивановичу, что он, хотя и произвольно, также (как и ранее *Де-Грие* — *С. К.*) дает основания

¹⁷ Этот общий смысл «достоевской интертекстуальности» в «Иванове», если так можно выразиться, Чехов впоследствии формулировал более открыто в своих письмах: «Теперьшняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога, — т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» (Письмо С. П. Дягилеву от 30 октября 1902 г. // П. 11; 106).

для того, чтобы ее приход к нему выглядел как не свободный от материальных соображений.¹⁸

В «Иванове» эта внутренняя тема проходит через всю пьесу. Судя по всему, и в своей женитьбе на Сарре, и в своей любви к Саше Иванов руководствовался отнюдь не материальными соображениями. Однако первая выглядит подозрительной в глазах окружающих, поскольку он не получил никакого приданого, а затем быстро ее разлюбил. А вторая внешне еще более небезукоризненна (и недаром смущает даже отца Саши Лебедева) тем, что перед свадьбой Иванов остается должен деньги ее матери. Тут уж приходится согласиться с Зинаидой Савишной — при том, что все ее другие суждения отнюдь не вызывают доверия: «Если он, по-вашему, честный, путевый человек, то он бы, прежде чем предложение делать, заплатил бы долг...» (С. 11; 275 — первая редакция). В результате все действия Иванова воспринимаются большинством окружающих в ложном свете, и одними осуждаются, другими восхваляются, но при этом и теми, и другими понимаются превратно.

«Драматическая коллизия в пьесе строится на понятии *невольной вины*. — писал по этому поводу А. П. Скафтымов. — <...> Все движение пьесы разворачивается в двух планах: при нагнетении внешней, видимой виновности героя, тут же рядом, в освещении этого героя изнутри (в словах его самого, в словах Саши, Анны Петровны), эта виновность снимается. <...> Подбором сюжетно-конструктивных деталей здесь сильнее выдвигается кажимость виновности с тем, чтобы потом ее снять, т. е. объяснить положение причинами, выходящими за пределы индивидуально-волевой направленности».¹⁹ Однако в действительности дело обстоит не так просто. То, что Иванов не предпринимает никаких действий для того, чтобы его поведение не вызывало подозрений и пересудов: не выгоняет Боркина, не отказывается от свадьбы с Сашей — по крайней мере, до того момента, как перестанет быть материально зависимым от ее семьи, — хотя и мотивировано в пьесе его слабохарактерностью

¹⁸Подробнее об этом см.: *Кибальник С. А.* Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского // *Русская литература*. 2014. № 1. С. 146 и др.

¹⁹*Скафтымов А. П.* Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // *Скафтымов А. П.* Собр. соч. Самара, 2008. Т. 3. С. 422–423.

и «сломленностью», но вовсе не снимает с него вины, несмотря на лестные отзывы о нем Сарры и Саши.

Полина Достоевского, искренно полюбившая Де-Грие, которого она воспринимала как спасителя своего отца, в конце концов не просто оставлена им, но и получает непрощеный подарок: «зная, однако же, что легкомысленный отчим наш растратил ваши собственные деньги, я решился простить ему пятьдесят тысяч франков и на эту сумму возвращаю ему часть закладных за его имущество, так что вы поставлены теперь в возможность воротить все, что потеряли, потребовав с него имение судебным порядком» (5; 290).

Поступок Де-Грие, разумеется, только внешне благороден, поскольку, как он сам сообщает выше Полине: «я уже дал знать в Петербурге моим друзьям, чтоб немедленно распорядились продажей заложенного мне имущества». Следовательно, все имущество генерала, как мы узнаем из позднейшего признания генерала: «Он погубил меня, — говорил он, — он обокрал меня, он меня зарезал!» (5; 309) — так и так отойдет Де-Грие, а Полина все равно не сможет получить что-либо со своего отчима, даже если бы и решилась подать в суд на него. Получается, что Де-Грие, в действительности ничего не сделав для Полины, как бы расплачивается с ней за ее любовь и тем самым бросает тень на ее репутацию, порождая в ней самой сомнения в том, что ее любовь к нему была вполне бескорыстной.

Предлагая Полине пятьдесят тысяч франков сразу после проведенной ею с ним ночи, Алексей Иванович проявляет удивительную психологическую глухоту и бестактность, которые можно объяснить только тем, что все его мысли все еще заняты выигрышем. Однако Полина Достоевского не наступает на те же грабли второй раз. Она не только отказывается от денег, но и не может простить Алексею Ивановичу того, что он ей их предложил. Иванов же наступает: умом он понимает, что ему не следует — в силу целой массы причин — «принимать предложение» руки и сердца, которое ему делает Саша, но остановить ее ему не хватает воли — вплоть до самого, уже трагического конца.

Таким образом, пьеса содержит внутреннюю связь с главной темой «Игрока». Герои Чехова и Достоевского поступают различным образом, но при этом в обоих произведениях воплощается сходная художественная интуиция. Так что на сей раз соотношение между

двумя произведениями имеет не диссонансный, а унисонный характер. Причем здесь имеет место не столько интертекстуальность, сколько, если можно так выразиться, своего рода «интерсмыслуальность», не выраженная прямо в каких-то аллюзиях или референциях (впрочем, явные трансформации образов *Mlle Blanch* и *Де-Грие* есть в «Драме на охоте»). Вслед за Достоевским Чехов как бы говорит нам: отношения между любящими должны быть выстроены настолько безукоризненно, чтобы их не могли коснуться никакие подозрения в расчете на материальную выгоду.

Впрочем, в «Иванове» дело, конечно, не только в этом. У Чехова показано (хотя и прямо нигде не высказано), что герой, не отдавший должного, а иногда и бывавший жестоким по отношению к своей умирающей жене, не может, даже если бы хотел, наутро начать «новую жизнь» с другой женщиной. Опустошенность Иванова усугубляет его чувство вины перед умершей женой. Тем не менее, говоря о соотношении художественной интуиции Чехова и Достоевского в решении выше обозначенной важной темы, которая открыто поставлена и имеет центральное значение в «Игроке», а в «Иванове» звучит лишь в подтексте, можно констатировать, что чеховская пьеса оказывается как бы неполемическим палимпсестом или своего рода унисонным гипертекстом «Игрока».

Как мы видели выше, художественный мир раннего Чехова строится как полемически противопоставленный художественному миру Достоевского. Однако чтобы в полной мере понять первый, необходимо выявить, в каком отношении он противопоставлен второму. Для этого нужен детальный интертекстуальный анализ: особенности художественного мира Чехова утверждаются писателем не столько через прямые высказывания героев, сколько через смыслы интертекстуальности.

Ориентация и одновременно отталкивание раннего Чехова от Достоевского не только уже обещает нам художественный мир зрелого Чехова, но и намечает противостояние двух важнейших направлений в развитии русской литературы XX века: чеховского — с тем, которое было связано с именем Достоевского.²⁰ В дальнейшем

²⁰ См. о нем, в частности: *Богданова О. А.* Под созвездием Достоевского. Художественная проза рубежа XIX–XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы. М., 2008.

оно проявилось в творчестве многих писателей — в частности, таких, как М. М. Зощенко, Ф. Н. Горенштейн, С. Д. Довлатов²¹ и многие другие.

²¹ См. об этом: Семкин А. Д. Чехов. Зощенко. Довлатов: В поисках героя. СПб., 2014.

РАССКАЗ ЧЕХОВА «ПОПРЫГУНЬЯ» КАК КРИПТОПАРОДИЯ НА «МАДАМ БОВАРИ» ФЛОБЕРА

Памяти Александра Павловича Чудакова

Реально-биографические основы рассказа «Попрыгунья» (1892) настолько существенны и хорошо изучены,¹ что, возможно, в какой-то степени до сих пор заслоняют вопрос о его литературных источниках. Между тем впечатления Чехова от салона С. П. Кувшинниковой объясняют лишь отдельные детали в описании «вечеринок», окружения Ольги Ивановны и ее романа с художником Рябовским. К тому же отличия героев «Попрыгуньи» от их реальных прототипов также бросаются в глаза: Левитан и Кувшинникова были не только гораздо старше, но и значительнее Рябовского и Ольги Ивановны; напротив, Д. П. Кувшинников был всего лишь ординарным полицейским врачом (см.: С. 8; 431–432 (примеч.)).

Разумеется, все эти изменения могли быть сделаны для того, чтобы затемнить биографическую основу рассказа (хотя, как известно, эта цель все же достигнута не была). Впрочем, обычно тот или иной характер трансформации реально-биографической основы литературного произведения связан как раз с влиянием претекстов. В литературе второй половины XIX века было одно классическое и всем известное литературное произведение, в котором рассказывалось о неудавшейся супружеской жизни практикующего врача около тридцати лет с приблизительно двадцатилетней женщиной (ср.: «Ольге Ивановне было 22 года, Дымову 31»; С. 8; 9), которая тщетно искала счастья в семье, разнообразных увлечениях и любовниках. Это

¹ См.: С. 8; 429–436; Чудаков А. П. 1) Поэтика и прототипы // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 182–193; 2) Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 178–186.

нашумевший роман Г. Флобера «Мадам Бовари» (1856), к моменту создания чеховского рассказа уже дважды переведенный на русский язык.²

Между ним и чеховским рассказом есть существенные различия: Бовари как личность гораздо мельче Дымова, а Эмма — значительнее Ольги Ивановны. Однако если предположить, что «Попрыгунья» — это криптопародия на роман Флобера (как и «Душечка» — на его повесть «Простая душа»), то эти изменения носят сознательный характер и представляют собой следствие «пародийного переосмысления».³ Переставляя акценты, Чехов, как и в «Душечке», черпает мотивы своего рассказа из всего гипотекста, лишь актуализируя или переосмысляя то существенные, а то и второстепенные его детали.

Так, Бовари, хотя и не по собственной инициативе, делает попытку стать чем-то большим, чем практикующий врач. Правда, сделанная им операция по выпрямлению стопы Ипполиту кончается плачевно, однако до переезда из Тоста врачебная деятельность Бовари протекала вполне успешно: «его репутация вполне установилась. <...> Он особенно удачно лечил катары и болезни груди....»⁴ Возможно, именно из этого зерна и произрастают научные способности Дымова, впрочем, пока лишь намечающиеся. Ведь то, что он «редкий, необыкновенный, великий человек», скорее очередная аберрация Ольги Ивановны (П. 8; 31), а в действительности Дымов пока только подает надежды стать замечательным ученым. Правда, он успешно защищает диссертацию, но «предложат» ли ему «приват-доцентуру по общей патологии» (П. 8; 24), мы так и не узнаем.

² Госпожа Бовари. Роман в 3 частях. Соч. Флобера. Пер. с франц. (Библиотека для чтения. 1858. № 8). СПб., 1858; *Флобер Г.* Госпожа Бовари (*Madame Bovary*). Роман и обвинительная и защитительная речи и приговор по делу, возбужденному против автора в Парижском исправительном суде. Заседания 31-го января и 7-го февраля 1857 года. СПб., 1881. Более вероятным представляется знакомство Чехова — возможно, помимо оригинала романа, — со вторым из этих переводов.

³ *Назирова Р. Г.* Пародии Чехова и французская литература // *Чеховиана. Чехов и Франция.* М.: Наука, 1992. С. 52–56.

⁴ *Флобер Г.* Госпожа Бовари (*Madame Bovary*). Роман и обвинительная и защитительная речи и приговор по делу, возбужденному против автора в Парижском исправительном суде. С. 71–72. Далее цитаты из «Мадам Бовари» приводятся в данной статье по этому изданию с указанием номера страницы в тексте.

На первый взгляд, Ольгу Ивановну от Эммы отличают художественные и музыкальные способности. В действительности она в этом отношении несколько не превосходит Эмму, которая, между прочим, тоже рисует и играет на фортепьяно: «Она иногда рисовала, и для Шарля было большим развлечением стоять и смотреть на ее занятие <...> Что касается музыки, то чем быстрее бегали ее пальцы, тем более он восхищался» (с. 5, 48–49). Эмма проходит и через целый ряд других кратковременных увлечений: итальянским языком, историей и философией, вышивкой, религией, благотворительностью (с. 148, 149, 258–259, 261). При этом ее претензии на серьезные занятия музыкой оказываются лишь предлогом для того, чтобы устроить встречи с новым любовником: «Когда же к ней приходили гости, она непременно говорила, что бросила музыку во время болезни и теперь не может за нее приняться. Тогда ее начали сожалеть. — Как жаль, у нее такой прекрасный талант!..» (с. 317).

Совет Рябовского Ольге Ивановне: «“Я бы на вашем месте бросил живопись и занялся серьезно музыкой или чем-нибудь. Ведь вы не художница, а музыкантша”» (С. 8; 25) — еще более уравнивает ее с Эммой. Впрочем, дарования чеховской героини служат лишь ее главному таланту: «уменью быстро знакомиться и коротко сходиться с знаменитыми людьми» (С. 8; 10). Ее, безусловно, сближает с Эммой отвращение ко всему обыкновенному, представляющемуся ей «пошлым», и тяга к «необыкновенным» жизни и людям.

Фабулы произведений тоже чрезвычайно близки. Это бросалось в глаза уже первым исследователям темы «Чехов и Флобер».⁵ Любящий и многим жертвующий для своей жены, но слишком уступчивый муж-врач наталкивается на чисто эгоистическое отношение к себе с ее стороны — ситуация, которая в конце концов закономерно увенчивается изменой. С героинями обоих произведений, в свою очередь, очень скоро начинают небрежно обращаться, а затем и вовсе оставляют их любовники.

⁵ См., например: *Елизарова М. Е.* Флобер и Чехов (к проблеме эстетики в реализме 2-й половины XIX века в России и на Западе) // Литературная теория и художественное творчество. Сб. научных трудов. М., 1979. С. 5. Бегло и предположительно отметив возможную связь «Попрыгуньи» с «Мадам Бовари», М. Е. Елизарова сосредоточивается в статье на общем вопросе “о тех эстетических и творческих заданиях, которые встали перед данными писателями в связи с некоторыми общими тенденциями в развитии реализма 2-й половины XIX в.” (Там же. С. 3).

Разрешается эта драматическая ситуация по-разному. Чувствуя приближение конца ее любовной связи с Леоном и поняв, что она довела свою семью до полного разорения, Эмма отравляется мышьяком — Ольга Ивановна также хочет отравиться вследствие охлаждения к ней Рябовскому, однако в конце концов умирает, заразившись дифтеритом, Дымов. Впрочем, «опровержение финала» пародируемого произведения характерно также и для некоторых других криптопародий Чехова, в частности, для его рассказа «В море», в котором пародирован роман В. Гюго «Труженики моря».⁶

Обеим героиням их мужья представляются простыми, обыкновенными людьми. Так, Эмме казалось, что по сюртуку Бовари «видна вся его **ничтожность**» (С. 8; 119), а Ольга Ивановна противопоставляет «простому, **очень обыкновенному и ничем не замечательному человеку**», каким считает Дымова, «**не совсем обыкновенных людей**», к которым относит себя и своих знакомых (С. 8; 7). Как и Ольга Ивановна, Эмма необычайно ценит «известность» и сетует: «Зачем не вышла она по крайней мере замуж за человека, любящего работать по ночам, занимающегося с книгами и, наконец, в шестьдесят лет, когда наступают годы ревматизма, добивающегося крестика и прицепляющего его на свое дурно сшитое платье! Она хотела бы, чтобы **имя Бовари сделалось знаменитым, чтоб его повторяли в журналах, чтоб оно стало известным во Франции**» (с. 72). Волею Чехова Ольге Ивановне достался как раз один из таких «молчаливых тружеников», но она осознает, что «все <...> видели в нем **будущую знаменитость**» слишком поздно (С. 8; 30).

В романе Флобера есть целый ряд других мотивов, которые подхватывает или пародирует Чехов. Так, например, Бовари обрисован как человек не слишком светский, но умеющий ценить свое счастье: «Шарль, не будучи тщеславен, совсем не блистал во время свадебного празднества. Он плохо отвечал на шутки, каламбуры, двусмысленные слова и комплименты, с которыми стали к нему обращаться, начиная с супа. Зато на другой день он казался совсем иным человеком» (с. 35). Бовари не интересуется искусством: «Он говорил, что, живя в Руане, ему никогда не приходило в голову пойти посмотреть в театре на парижских актеров» (с. 48). Во время **оперного спектакля** в Руане

⁶Назирова Р. Г. Пародии Чехова и французская литература. С. 51.

«он сознался, что **не понял истории...**» (с. 273). В то же время Бовари «не умел ни плавать, ни фехтовать, ни стрелять из пистолета, и однажды, когда она прочла в книге непонятное ей выражение относительно верховой езды, он не мог объяснить его» (с. 48). Дымов также не отличается светскостью и признается: «**“Я не понимаю пейзажей и опер...”**» (С. 8; 10). Однако Чехов не сохраняет за ним снижающего Бовари отсутствия многих чисто мужских познаний и навыков.

В начале семейной жизни с Эммой Бовари «был здоров, чувствовал себя хорошо» (с. 71). Его внешний вид изменяется к худшему только с переездом в Ионвиль — по мере того, как его дела и репутация ухудшаются, да и то большей частью в восприятии влюбленной в Леона Эммы: «Вдруг она отвернулась; пред нею стоял Шарль в шапке, надвинутой на лоб, с отвисшими губами, что придавало лицу его глупое выражение. Даже его спина имела раздражающий вид» (с. 119). Дымов тоже смотрится неважно только на фоне окружения его жены: «...среди этой компании Дымов казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах. Казалось, что на нем чужой фрак и что у него приказчицкая бородка. Впрочем, если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Зола» (С. 8; 8).

Как и Бовари, Дымов познакомился со своей будущей женой во время болезни ее отца. Оба много работают: если Бовари «возвращался домой поздно, часов в десять, иногда в полночь» (с. 49), то Дымов, по словам Коростелева, «работал, как вол, день и ночь <...> должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами...» (С. 8; 30). При этом оба героя проявляют к своим женам чуткость и даже самоотвержение. Так, Бовари, зная, как Эмма «любит кататься в экипаже, купил по случаю старый кабриолет, который, при помощи новых фонарей и новой кожи, стал походить на тильбюри» (с. 39). Ради Эммы он переезжает из Тоста, где дела у него шли хорошо, предлагает сшить ей амазонку и покупает для нее лошадь, чтобы она могла ездить на ней в компании с Родольфом.

Когда после бегства возлюбленного Эмма заболевает, то «в течение сорока трех дней Шарль не оставлял ее ни на минуту; он бросил всех своих больных, не ложился спать, поминутно слушал у нее пульс, прикладывал горчичники и компрессы из холодной воды, посылал Жюстена в Невшатель за льдом...» (с. 253). После выздоровления

Эммы, чтобы вернуть ей интерес к жизни, Бовари настаивает на посещении театра в Руане, а затем и на том, чтобы она одна осталась на следующее представление. Наконец, он даже дает ей доверенность на ведение всех своих дел. Дымов также тратит нелегким трудом заработанные деньги преимущественно на удовлетворение желаний Ольги Ивановны и тем самым невольно способствует, хотя и в меньшей степени, ее сближению с Рябовским.

Бовари не только так до конца ни о чем и не догадывается, но и ставит себя в смешное положение, рассказывая аптекарю Оме о том, как расстроилась Эмма, узнав об отъезде Леона в Париж, а Родольфу даже пишет, что «жена в его распоряжении...» (с. 188). Дымов очень скоро «стал догадываться, что его обманывают» (С. 8; 21), однако и после этого не возражал против посещений Рябовским их дома и даже утешал Ольгу Ивановну в ее несчастной любви: «Не плачь громко, мама... Зачем? Надо молчать об этом...» (С. 8; 23).

Поведение обеих героинь, напротив, все время наводит на мысль об их эгоистичности. Первый раз Эмма изменяет Шарлю как раз в тот день, когда он покупает ей лошадь. Если он то и дело «начинал придумывать», где найти средства на образование дочери (с. 235), то Эмма вспоминает о ней нечасто. Собираясь бежать с Родольфом, она говорит ему, что возьмет дочь с собой, но потом больше «во всех этих приготовлениях никогда не было разговора о ребенке» (с. 234, 238). Страдая от неудовлетворенной любви к Леону, она тяготится дочерью (однажды даже отталкивает ее локтем, так что Берта разбивается до крови) (с. 136).

Эгоизм Эммы особенно очевиден в сопоставлении с любовью Шарля, хотя он и выражает ее с присущей ему простоватостью. Так, например, в период любовных мучений Эммы он готовил «жене сюрприз, желая, в знак внимания, поднести ей» свой дагерротипный портрет (с. 138). Эгоизм Ольги Ивановны тоже выступает особенно рельефно на фоне самоотвержения Дымова — например, в III главе, в которой он, чтобы выполнить ее вздорную просьбу, сразу возвращается в город, едва только приехав на дачу, или в V главе, где ему отдает должное сама Ольга Ивановна: «Каждый месяц он высылал ей по 75 рублей, а когда она написала ему, что задолжала художникам 100 рублей, то он прислал ей и эти сто! Какой добрый, великодушный человек!» (С. 8; 18).

Зато обе героини привлекают своих мужей изобретательностью и вкусом. Так, Эмма пленяла Бовари «своей изысканностью. То она придумывала новый способ делать на подсвечники бумажные розетки, то переменяла оборку у себя на платье, или давала какое-нибудь необыкновенное название простому кушанью, которое служанка не сумела изготовить, но которое Шарль с удовольствием все съедал» (с. 71). Чехов оставляет эту черту Ольге Ивановне: «Очень часто из старого перекрашенного платья, из ничего не стоящих кусочков тюля, кружев, плюша и шелка выходили просто чудеса, нечто обворожительное, не платье, а мечта <...> делала ли она фонарики для иллюминации, рядилась ли, завязывала ли кому галстук — все у нее выходило необыкновенно художественно, грациозно и мило» (С. 8; 8–10). Обе героини на свой вкус и совсем недурно обустраивают свои дома.

В изображении любовной связи Ольги Ивановны с Рябовским, Чехов также в ряде случаев использует детали, напоминающие романы Эммы с Леоном и особенно с Родольфом (в последнем случае особое значение, по всей видимости, имеет и анафорическое сходство имени одного и фамилии другого, под которыми герои существуют в пространстве этих двух произведений: **Родольф – Рябовский**).⁷ Так, в сближении Эммы с Родольфом особое значение имеют их разговоры «о провинциальной **ничтожности**, о том, сколько жизней в ней задыхается...» (с. 165) и о «существовании вечно терзаемых душ», которым «необходимы то мечты, то действительность, самые чистые страсти и бурные наслаждения» (с. 170).

Точно так же, поддаваясь на уверения Рябовского: «Волга, луна, красота, моя любовь, мой восторг, а никакого нет Дымова... <...> **Не нужно мне прошлого... мне дайте одно мгновение... один миг!**» — Ольга Ивановна отбрасывает мысль о муже, потому что «все ее прошлое со свадьбой, с Дымовым и с вечеринками» кажется ей

⁷ Ударение имени героя Флобера “Rodolphe” стоит, как и в фамилии Рябовского, на втором слоге. По-видимому, Чехов частично подхватывает и игру Флобера с именами героев. Так, ферме отца Эммы Флобер дал, разумеется, вымышленное название «Берто», по-видимому, образованное от имени дочери, которая родится затем от ее брака с Шарлем: «Берта». Саму же Эмму он наделил девичьей фамилией «Руо», по всей вероятности, происходящей от «Руана» — города, в котором разыгрывается ее роман с Леоном. Фамилия любовника Ольги Ивановны «Рябовский», и когда она возвращается из своей совместной поездки с ним на Волгу, Дымов как раз собирается съесть «рябчика».

теперь **«маленьким, ничтожным, тусклым, ненужным и далеким-далеким...»** (С. 8; 16). Если, ободряя Эмму, Родольф отвергает **«маленькую, условную, людскую нравственность»** (с. 172), то Ольга Ивановна, уступая домогательствам Рябовского, утешает себя тем, что для такого **«простого и обыкновенного человека»**, как Дымов, **«достаточно и того счастья, которое он уже получил...»** (С. 8; 16).

Воссоздавая психологическое состояние своих героинь, оба писателя прибегают к сходным стилистическим приемам. Так, во внутренний монолог Эммы входят риторические вопросы: **«Она припоминала все свои стремления к роскоши, все лишения, которые терпело ее сердце, унижающие заботы по хозяйству, свои мечты, упавшие в грязь, как раненые ласточки, все, чего она желала, все, в чем себе отказывала, все, что могла иметь! и почему? почему?»** (с. 222). Эта черта присуща и внутреннему монологу Ольги Ивановны, который близок к вышеприведенным размышлениям Эммы и по содержанию: **«Прошедшее пошло и не интересно, будущее ничтожно, а эта чудная, единственная в жизни ночь скоро кончится, сольется с вечностью — зачем же жить?»** (С. 8; 15).

Сходным образом изображено и охлаждение к героиням их любовников. Вскоре после начала романа Эммы с Родольфом, **«когда она явилась неожиданно, он нахмурил брови как человек раздосадованный»** (с. 197). Такова же реакция Рябовского на совет Ольги Ивановны кончить **«этюд при облачном небе»**: **«— Э! — поморщился художник. — Кончить! Неужели вы думаете, что сам я так глуп, что не знаю, что мне нужно делать!»** (С. 8; 18). Подмеченная у Флобера поведенческой быстрой перемена в поведении Родольфа (**«убежденный, что он любим, он не стал стесняться и его манеры нечувствительно для него изменились»** (с. 204)⁸ — под пером Чехова превратилась в реплику Ольги Ивановны, обращенную к Рябовскому: **«Как ты ко мне переменился!»**» (С. 8; 18).

⁸ Русский перевод 1881 г. в основном довольно верно передает французский оригинал. Так, например, приведенным выше фрагментам из него в оригинале соответствуют: **«...un jour, la voyant survenir à l'improvise, il fronça le visage comme quelqu'un de contrarié»; «...sûr d'être aimé, il ne se gêna pas, et insensiblement ses façons changèrent»** (*Flaubert, Gustave. Madame Bovary. Moeurs de Province. Edition définitive suivie des réquisitoire, plaidoirie et jugement du procès intenté à l'auteur devant le tribunal correctionnel de Paris. Audiences des 31 janvier et 7 février 1857. Paris, 1887. P. 181, 188*).

Бросается в глаза сходство некоторых других деталей в развитии обоих любовных романов. То и дело посещая Родольфа или вызывая его, Эмма теряет бдительность, о которой он вынужден ей напомнить: «**Будь осторожна...**» (с. 233). Мучаясь «тяжелой ревностью» к Рябовскому, Ольга Ивановна тоже «вела себя крайне **неосторожно**» (С. 8; 23, 22). При этом она постоянно мечтала о том, чтобы кончить свою жизнь именно так, как это сделает Эмма: «Сначала она думала о том, что **хорошо бы отравиться**, чтобы вернувшийся Рябовский застал ее мертвою...», «Если она не заставала его в мастерской, то оставляла ему письмо, в котором клялась, что если он сегодня не придет к ней, то она **непременно отравится**» (С. 8; 19, 23).

Героиня Флобера ощущает собственную униженность и злобу по отношению к Родольфу: «**Унижение, которое она чувствовала**, сознавая себя слабой, превращалось в **злобу**, которая несколько уменьшалась страстностью. <...> Она **обвиняла** Леона в своих разбитых надеждах, в испытанных ею разочарованиях, как будто бы он обманул ее...» (с. 204). Чеховская героиня также чувствует «**себя униженной...**» и злится на Рябовского, как и он на нее: «Оба чувствовали, что они связывают друг друга, что они деспоты и **враги**, и **злится**, и **от злости** не замечали, что оба неприличны...» (С. 8; 22–23).

У Флобера в обеих любовных увлечениях Эммы страсть постепенно сменяет привычка, присущая и браку: «Родольфу удалось вести связь по его желанию, и по прошествии полгода, с наступлением весны, они очутились как бы мужем и женою, которые спокойно поддерживают домашнее пламя» (с. 204), «Они слишком хорошо знали друг друга, чтоб чувствовать те порывы страсти, которые удесятерят наслаждение. Он также надоел ей, как и она утомила его. Эмма находила в своей преступной любви всю нелепость брака» (с. 354). У Чехова акцент сделан не на неизбежной смене всякой страсти привычкой, а на постыдности обмана любящего человека: «Она уже не помнила ни лунного вечера на Волге, ни объяснений в любви, ни поэтической жизни в избе, а помнила только, что она из пустой прихоти, из баловства, вся, с руками и с ногами, вымазалась во что-то грязное, липкое, от чего никогда уж не отмоешься...» (С. 8; 28).

Обе героини, тем не менее, оказываются не в состоянии разорвать свою ставшую мучительной связь. «Счастье» Эммы с Леоном, несмотря на ее униженность, было дорого ей «**по привычке или по**

испорченности ее натуры, и каждый день она **привязывалась к нему же** все более и более, уничтожая самый источник счастья желанием иметь его более возвышенным» (с. 355). У Чехова повествователем не дано никаких даже гипотетических объяснений, а просто изображена неспособность Ольги Ивановны оставить в покое Рябовского, несмотря на совершенную очевидность того, что это единственное, чего он от нее хочет (см.: С 8; 22–26).

При этом поведение Эммы подчинено сложившимся в ее сознании стереотипам: «Но несмотря на все это, она **продолжала писать ему письма**, следуя той идее, что женщина должна всегда писать своему любовнику» (с. 355). Эту черту в полной мере наследует от нее Ольга Ивановна, которую известие о болезни Дымова застаёт как раз в тот момент, когда «она, не переодеваясь, села в гостиной **сочинять письмо**» Рябовскому (С. 8; 23, 26).

В финале Дымов заражается, «высасывая через трубочку дифтеритные пленки» у мальчика, что несколько напоминает страдающего от неразделенной любви к Одинцовой Базарова, который заражается тифом во время вскрытия умершего мужика; Эмма отравляется мышьяком. Оба произведения заканчиваются приездом врачей. Вызванные Шарлем Каниве и Ларивьер приезжают слишком поздно и, будучи уже не в силах что-либо сделать, завтракают в доме аптекаря Оме, который как раз мог спасти Эмму. У Чехова Коростелев посылает за авторитетным специалистом — доктором Шреком, который также оказывается не в состоянии помочь, а остальные врачи сами приходят «дежурить около своего товарища» (С. 8; 28).

Самоубийство Эммы не дает права автору обвинить ее в крахе семьи (Шарль вскоре тоже умирает, а дочь Берту забирает к себе «дальняя тетка, которая для поддержания существования посылает ее на бумагопрядильную фабрику»; с. 428). У Чехова умирает Дымов, и потому ничто не мешает повествователю дать вполне определенную оценку тому, что произошло: «Молчаливое, безропотное, непонятное существо, обезличенное своею кротостью, бесхарактерное, слабое от излишней доброты, глухо страдало где-то там у себя на диване и не жаловалось. А если бы оно пожаловалось, хотя бы в бреду, то дежурные доктора узнали бы, что виноват тут не один дифтерит. Спросили бы они Коростелева: он знает все и недаром на жену своего друга смотрит такими глазами, как будто она-то и

есть самая главная, настоящая злодейка, и дифтерит только ее сообщник» (С. 8; 28).

Трансформация флюберовского романа идет у Чехова по трем линиям: во-первых, общего сокращения сюжетных линий; во-вторых, вообще характерного для него⁹ более сочувственного изображения врачей (вместо Шарля Бовари и интригана аптекаря Омэ Дымов и Коростелев) и в-третьих, разоблачения главной героини как исключительно эгоистического существа, пожинаящего свои собственные плоды.

В том, что Ольга Ивановна только думает о смерти, а на деле умирает Дымов, проявляется глубокий сарказм Чехова по отношению к его «Эмме». Он сознательно трансформирует историю супругов Бовари, применяя свой излюбленный принцип «казалось — оказалось»,¹⁰ как делал это в других рассказах этого периода: «Именины», «Княгиня», «Жена», «Палата № 6», «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности». Чехов изображает не столько то, как эта история видится героине (а Флобер по преимуществу именно это), сколько то, что, как правило, стоит за такими историями, по его представлениям, в реальной жизни.

Вряд ли может вызвать какие-либо сомнения утверждение Р. Г. Назирова об отношении Чехова к Флоберу, высказанное им по поводу соотношения чеховской «Душечки» с повестью «Простая душа»: «Чехов восхищался Флобером. <...> Криптопародии Чехова — это форма его любви».¹¹ Зная склонность Чехова к скептицизму и даже сарказму, представляется более чем вероятным, что в сюжете «Мадам Бовари» он действительно увидел историю «попрыгуньи». «Попрыгунья» — один из наиболее ярких случаев скрытого пародирования Чеховым романа Флюбера, о которых Назиров писал: «...у зрелого Чехова появилась редкая в искусстве склонность вуалировать объект пародии. <...> Персонажи “Мадам Бовари” по сей день остаются нераспознанными в рассказах и пьесах Чехова». Возможно, в числе прочих исследователь имел в виду и рассказ «Попрыгунья».

По поводу рассказа «В море» Р. Г. Назиров заметил, что Чехов «создал *конструктивную пародию*, т. е. пародию, превышающую

⁹ См.: Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 197.

¹⁰ Катаев В. Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М., 1979. С. 21–30.

¹¹ Назиров Р. Г. Пародии Чехова и французская литература. С. 197.

задачу осмеяния чужого текста. Перерабатывая рассказ в 1901 году, он полностью снял внешнюю пародийность, потому что стремился к более углубленной критике, осмеивал те ошибочные представления и идеи, которые встречались в мальстреме романа Гюго («Труженики моря» — С. К.), тогда как стилистический персифляж мог бы снизить достоинство такой критики...».¹² Очевидно, что нечто подобное Чехов проделал, создавая «Попрыгунью». Это тоже не стилевая, а «конструктивная пародия» на Флобера, задача которой заключается в художественном воплощении собственного видения флоберовского сюжета.

Каких-либо безусловных свидетельств пародийности «Попрыгуньи» по отношению к «Мадам Бовари» не существует. Однако авторская ремарка о Дымове: «...если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Зола» (С. 8; 8), — с учетом всего вышесказанного может, с определенными оговорками, рассматриваться как аллюзия на эту пародийность (ведь Э. Золя считал себя учеником Г. Флобера).

Тем более что в рассказе, по меньшей мере, еще раз заходит речь о французском искусстве: Ольга Ивановна предполагает, что вместе с другими дачниками она будет смотреться в роще «разноцветными пятнами на ярко-зеленом фоне — преоригинально, во вкусе французских экспрессионистов» (С. 8; 14). Сами по себе эти детали, разумеется, ничего не доказывают, однако вкупе с отмеченным значительным сюжетно-образным и стилистическим сходством двух произведений вряд ли случайны.

Будучи полемической интерпретацией романа Флобера, чеховский рассказ, естественно, соотнесен также и с «Анной Карениной» Толстого. Однако прямых переключек между ними, по-видимому, нет. Толстой, как и Флобер, отказывается судить свою героиню, однако показывает, что «действительное и несомненное счастье найти в жизни “для себя” нельзя...».¹³ Полемическая интерпретация флоберовского романа как Толстым, так и Чеховым направлена в сторону традиционного для русской литературы антииндивидуализма.¹⁴

¹² Там же. С. 48, 56, 62.

¹³ *Купрянова Е. Н., Макогоненко Г. П.* Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 355.

¹⁴ *Берковский Н. Я.* Запад и русское своеобразие в литературе // Берковский Н. Я.

Впрочем, Чехов на сей раз оказался радикальнее Толстого и написал свою, русскую «Мадам Бовари» как криптопародию на роман гениального французского предшественника, оказавшись, таким образом, в трактовке этого сюжета, безусловно, жестче и саркастичнее Толстого.

ПЕРВАЯ ЧЕХОВСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ¹

Одной из последних книг, посвященных «150-летию со дня рождения Антона Павловича Чехова», стал солидный том объемом более чем в 100 учетно-издательских листов «А. П. Чехов. Энциклопедия», который вышел уже за пределами юбилейного года. Само имя составителя и научного редактора книги: В. Б. Катаев (Председатель Чеховской комиссии РАН, автор десятка книг и сотен статей о творчестве Чехова) — является гарантом ее научного качества. И результат не разочаровывает. Впрочем, могло ли и быть иначе, если большинство статей писали наиболее известные чеховеды? При чем написаны они на основе проведенных ими детальных исследований. А если часть статей написана начинающими исследователями, то сделано это под руководством опытных специалистов.

Энциклопедия включает все основные разделы современного чеховедения: «Краткая летопись жизни и творчества А. П. Чехова», «Творческий путь А. П. Чехова», «Произведения А. П. Чехова», «Поэтика А. П. Чехова», «Мировоззрение А. П. Чехова. Его общественная позиция», «Биография А. П. Чехова», «Литературные связи», «А. П. Чехов и театр», «А. П. Чехов и другие виды искусства», «А. П. Чехов и мировая культура», «Изучение творчества А. П. Чехова», «Музеи», «А. П. Чехов в школе». Таким образом, издание выгодно отличается тематической полнотой. Если вас интересуют, например, московские или петербургские адреса Чехова, его пребывание в Мелихове, Таганроге или Ялте, окружение Чехова, его литературные связи с русскими и зарубежными писателями XIX–XX веков, постановки пьес Чехова в русском театре XIX–XX веков, а также наиболее известные актеры и режиссеры, их осуществившие, Чехов в изобразительном искусстве, музыке и кино, восприятие Чехова в Великобритании, США, Японии и других странах, основные этапы изучения творчества Чехова и наиболее известные чеховеды XX столетия, то

¹ А. П. Чехов. Энциклопедия. Сост. и научный ред. В. Б. Катаев. М., 2011.

информацию и основную литературу на этот счет вы найдете в рецензируемом издании.

Нельзя объять необъятное — по крайней мере, сразу. Нечего даже и пытаться это сделать. Тем более в книге не такого уж большого объема, если учесть настоящий океан всего написанного о Чехове и связанного с его именем. И авторы этой первой Чеховской энциклопедии и не пытались это сделать. Зато мы все уже сейчас (а не через пять или десять лет: не секрет, что подготовка подобных энциклопедий порой растягивается на десятилетия!) получили книгу, которая намного облегчит получение основной информации и сбор библиографии по любому связанному с Чеховым вопросу. Именно с нее будет теперь начинаться работа над любым новым исследованием о писателе.

Как известно, академическое издание «Полного собрания сочинений» А. П. Чехова включает в себя 18 томов художественных произведений (а есть еще 12 томов писем!). В рецензируемом издании, всем драматургическим произведениям писателя, разумеется, посвящена отдельная статья, однако в случае с прозой и публицистикой это, естественно, не так (одна обзорная статья посвящена и записным книжкам Чехова). Аналогичным образом в разделе «Зарубежные писатели» можно найти любопытнейшие статьи о Г. Гауптмане, Э. Золя, Г. Ибсене, М. Метерлинке, Г. де Мопассане, А. Стриндберге (и даже о Ш. Андерсоне, А. Миллере, Э. Олби, Т. Уильямсе и Б. Шоу, не говоря уже И. В. Гете, Э. Т. А. Гофмане и Г. Д. Торо), однако нет, например, статей о Г. Флобере, О. Уайльде. А без таких важных сюжетов представление о своеобразии творчества Чехова неизбежно оказывается неполным.

Это же касается и полноты освещения тех или иных произведений в монографических статьях о них. Историко-литературный комментарий к сочинениям Чехова даже в академическом издании (М.: Наука, 1983–1988) страдает некоторой неполнотой уже на момент его создания, отчасти связанной с условиями советского времени, а отчасти предопределенной принципами составления примечаний, которых придерживалась редакционная коллегия. Разумеется, тем более не могут претендовать на полноту достаточно краткие статьи, посвященные произведениям Чехова в рецензируемом издании. Однако авторы большинства статей не просто дополнили уже известное за счет появившейся за прошедшие более чем два десятилетия с

момента выхода академического издания исследовательской литературы, но заново переосмыслили эти произведения в свете накопленных фактов и высказанных соображений.

Разумеется, также не претендуют на полноту общие разделы, посвященные творчеству Чехова: «Поэтика А. П. Чехова», «Мировоззрение А. П. Чехова. Его общественная позиция». В первом можно найти, например, статьи «Автор и герой в пьесах», «Деталь художественная», «Заглавия чеховские», «Коммуникация», «Повествователь в чеховском рассказе», «Подтекст и подводное течение», «Риторика», «Случайности эффект», а во втором — «Бокль», «Дарвин», «Дрейфуса дело», «Ницше», «Спенсер», «Шопенгауэр». Зато они емки и содержательны. Вообще на страницах этой энциклопедии представлено почти все лучшее, что накоплено на сегодняшний день в области изучения Чехова. Так, отдельные статьи включают в себя в переработанном виде фрагменты из классических работ известных чеховедов. Благодаря этому, в энциклопедии представлен, например, целый ряд статей покойного А. П. Чудакова.

Когда речь идет об издании, в котором, хотя бы по условиям его объема, не мог быть в полной мере выдержан принцип полноты, всегда найдется что-то, чего в нем нет, но что также хотелось бы в нем видеть. Например, о Г. Флобере в рецензируемой энциклопедии не упоминается даже в статьях, посвященных «Душечке» и «Попрыгунье», которые, безусловно, связаны, соответственно, с его рассказом «Простая душа» и романом «Мадам Бовари». В статье о Ф. М. Достоевском, на наш взгляд, недостаточное внимание уделено пародиям и криптопародиям Чехова на автора «Братьев Карамазовых», а в списке литературы не хватает хотя бы работы Р. Г. Назирова «Достоевский и Чехов: преемственность и пародия».

Есть формулировки, которые кажутся небесспорными. В частности, в статье «Постмодернизма литература» читаем: «В отличие от таких “образцовых” постмодернистов, как Вл. Сорокин, о Чехове нельзя сказать, что для него едины красота и безобразие, добро и зло, истина и ложь» (с. 498). Думается, выраженное в такой форме представление о творчестве В. Г. Сорокина, независимо от того, какой смысл в эту фразу вложил автор этой статьи, воспроизводит устойчивый, но по существу небесспорный негативный стереотип, сложившийся в отношении постмодернистской литературы.

Однако приходится только удивляться тому, насколько подобных формулировок в работе такого объема немного. Тем более что об их небесспорности можно говорить не в том смысле, что они недостаточно обоснованы или неудачны в стилистическом отношении, как это бывает обычно, а лишь в том, что мы не разделяем стоящего за ними представления. Но статьи рецензируемой энциклопедии даже и подобное внутреннее несогласие вызывают у ее читателя нечасто: настолько в них выдержана установка на точность фактов и наблюдений, на взвешенность оценок.

Переоценить важность выхода подобной энциклопедии трудно. Она в свою очередь открывает дорогу будущей детальной «Энциклопедии творчества Чехова», а там, даст Бог, и новому академическому изданию «Полного собрания сочинений» Чехова.

РОМАН ДОСТОЕВСКОГО «ИГРОК» В ГОНЧАРОВСКОМ ИНТЕРТЕКСТЕ

1

Исследователи уже давно и небезосновательно находят следы героя романа «Игрок» (1866) мистера Астлея, который, как известно, является первым подступом к созданию Достоевским образа «положительно прекрасного человека»,¹ не только в английской и французской, но также и в русской литературе. Значительные внутренние связи, по-видимому, есть у этого образа с гончаровским «Обломовым».

«Мистер Астлей является в романе носителем тех положительных качеств, которые представляются нужными и даже спасительными для русского человека, — отмечала Н. С. Тендитник. — Эти черты — трезвость, деловитость, практицизм. <...> Подобно тому, как Гончаров в поисках настоящего человека возвеличил образ буржуазного дельца Штольца, так и Достоевский наделяет избранного им героя чертами практического склада, неутомимой жизненной энергии, одновременно сочетавшейся с благородством и застенчивостью».² Впрочем, при этом исследовательница проходит мимо того существенного обстоятельства, что в характере мистера Астлея одновременно выявляются черты как Штольца (холодность, практицизм, рассудочность), так и Обломова (искренность, сердечность).

¹ Jones M. The Enigma of Mr. Astley // *Dostoevsky Studies: New Series*. Tübingen, 2002. Vol. 6. P. 45; Кибальник С. А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб., 2013. С. 339–364 (глава «“Положительно прекрасный” герой-иностранец?»).

² Тендитник Н. С. Проблематика романа Ф. М. Достоевского «Игрок» // Труды Иркутск. Гос. ун-та: Серия литературоведения и критики. 1958. Т. XXVIII. Вып. 1. С. 78–79.

Как бы совмещая тем самым в одном лице образы Штольца и Обломова, Достоевский кое в чем важным остается на позициях Гончарова: его героиня может оценить достоинства такого человека, как мистер Астлей, но не может полюбить его. Более того, Достоевский сознательно несколько трансформирует сюжетную схему «Обломова», возможно, выказывая тем самым свой скепсис к перспективам союза Ольги Ильинской и Штольца.

Между тем он и в самом деле солидаризировался с отказом Ап. Григорьева «признать гончаровского Штольца за какое-то нравственное совершенство, а бюрократическое произведение г-на Гончарова за решение окончательное и безапелляционное вопроса о русском человеке, единственно по случаю встречающегося в этом произведении слова “обломовщина”». ³ По крайней мере, в границах романного пространства «Игрока» Полина продолжает любить Алексея Ивановича и воздерживается от того, чтобы выйти замуж за мистера Астлея, хотя и высоко его ценит.

Причем препятствием к этому оказывается именно его штольцевская рассудочность: «А мистер Астлей?.. Ну, этот не соскочит с Шлангенберга, как ты думаешь?» ⁴ — а также, возможно,

³ Аверкиев Д. В. Аполлон Александрович Григорьев // Эпоха, 1864. № 8. Отд. VIII. С. 1, 9. Как отметил М. В. Отрадин, из примечаний Достоевского к статье Аверкиева «видно, что он солидаризуется с этой точкой зрения на роман. Для него, как и для Григорьева, в оценке “Обломова” главным был “вопрос о русском человеке”, о его связи с почвой, о национальных началах русской жизни. Пример Штольца как носителя положительного, деятельного начала не поднимался ни Достоевским, ни Григорьевым. Для всякого читавшего статью “Что такое обломовщина?” было очевидно, что Аверкиев искажил точку зрения Добролюбова, который совсем не утверждал, что в Штольце надо видеть “нравственное совершенство”. Достоевский пренебрег этой погрешностью своего сотрудника, потому что в целом григорьевский взгляд на этого героя ему был ближе, чем добролюбовский» (Отрадин М. В. Комментарий к роману «Обломов», раздел 8 // Гончаров И. А. Полн. собр. соч.: в 20 т. СПб., 2004. Т. 6. С. 333). Далее цитаты из произведений Гончарова приводятся по этому изданию (Гончаров И. А. Полн. Собр. Соч.: В 20 т. СПб., 1997–2015) с указанием тома римской и страницы арабскими цифрами в тексте.

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 297. (Далее цитаты из Достоевского приводятся по этому изданию (Л., 1972–1990. Т. 1–30) с указанием тома римской и страницы арабскими цифрами, курсивом). Ср. сходную черту в Васине из «Подростка», вызвавшую разочарование в нем Лизы Версиловой: «...Васин даже очень скоро перестал ей тогда нравиться; он был спокоен, и именно это-то вечное ровное спокойствие, столь понравившееся ей вначале, показалось ей потом

его снобизм и высокомерие по отношению к русским: «Он говорит, что мы, русские, без европейцев ничего не знаем и ни к чему не способны... Но он тоже добрый!» (V, 297).⁵

Такая трансформация гончаровских образов соответствует общему отношению Достоевского к роману «Обломов». С одной стороны, едва познакомившись с ним, Достоевский отозвался о нем критически: «по-моему, отвратительный»,⁶ — а незадолго до создания «Игрока» писал о главном его герое: «Это даже и не русский человек. Это продукт петербургский. Он также и барич, но и барич-то уже не русский, а петербургский» (XX, 204). С другой стороны, позднее Достоевский соглашался, что «“Обломов” хорош» и даже замечал о своем князе Мышкине: «— А мой идиот ведь тоже Обломов».⁷

Более того, сама мысль сделать своим самым положительным героем в романе «Игрок» англичанина могла питаться и выше приведенным восприятием Обломова («и барич-то уже не русский»), и общим восприятием личности Гончарова как скорее европейца или даже англичанина. «Так Вы познакомились с Гончаровым? — писал он 9 ноября 1856 г. А. Е. Врангелю, — Как он вам понравился? Джентльмен из “Соединенного общества”, где он членом, с душою чиновника, без идей и с глазами вареной рыбы, которого Бог будто на смех одарил блестящим талантом» (XXVIII (1), 244).

По замечанию И. Л. Альми, «ситуация ухода русской женщины к “чужаку” (сюжетный стержень «Обломова» и «Накануне»), по

довольно неприглядным» (XIII, 328).

⁵ Тем не менее, по сравнению с «Зимними заметками о летних впечатлениях» в «Игроке» нет жесткого противопоставления России и Европы: как иностранные герои романа, так и «заграничные русские» почти в равной мере подвержены порокам и являются носителями добродетелей. См.: *Борисова В. В.* Национально-культурная проблематика и ее художественное воплощение в романе Ф. М. Достоевского «Игрок» // Вестн. Башкирск. Гос. пед. ин-та: Серия гуманитарных наук. Уфа, 1996. С. 55. Символический характер в этом плане приобретают прощальные дружеские объятия Алексея Ивановича и мистера Астлея.

⁶ В письме к М. М. Достоевскому от 9 мая 1859 г. См.: XXVIII (1), 325.

⁷ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 296. Об отношении Достоевского к Гончарову см. подробнее: *Битюгова И. А.* Роман И. А. Гончарова «Обломов» в художественном восприятии Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Вып. 2. С. 191–198; *Орнатская Т. И.* Достоевский и Гончаров // И. А. Гончаров. Материалы юбил. гончаровской конференции 1987 года. Ульяновск, 1992. С. 105–114.

Достоевскому, — следствие давней общественной болезни — беспочвенности культурного слоя, порожденной особыми условиями “петербургского периода” русской истории».⁸ Данная сюжетная ситуация в «Игроке» все же так и не реализуется, и роман Достоевского оказывается внутренне соотнесен с названными исследовательницей произведениями русской литературы в полемическом плане. Эта черта художественного мира Достоевского сохранится и в его дальнейшем творчестве: Катерина Николаевна Ахмакова из «Подростка» отказывается от своего намерения выйти замуж за барона Бьоринга; Грушенька в «Братьях Карамазовых» разочаровывается в герое-поляке, в которого она была влюблена.

2

Любопытную проблему представляет также возможная связь образа «бабушки» в романе «Обрыв» с аналогичным образом в «Игроке». Хотя роман Гончарова был опубликован только в 1869 г., однако работа над ним началась задолго до этого. Отрывок из первой части под заглавием «Бабушка» был опубликован еще в 1861 г.⁹ Так что невозможно, разумеется, видеть один из прообразов Татьяны Марковны Бережковой в Антониде Васильевне Тарасевичевой. Однако несомненное сходство двух этих замечательных образов заставляет искать ему объяснение. И такое объяснение будет ниже предложено.

Однако вначале остановимся на природе этого сходства. Оно выражается как отчасти во внешности, так, и прежде всего, во внутренней близости двух характеров, не говоря уже о том, что сближение их задано самим именованием обеих героинь «бабушками». Последнее же предопределено тем, что именно таковыми они являются по отношению к главной героине романа «Игрок» Полине и к главным героям романа «Обрыв» Райскому, Вере и Марфиньке (в обоих случаях двоюродными).

⁸ Альми И. Л. «Француз и русская барышня» — три стадии в развитии одного сюжета (Загоскин, Пушкин, Достоевский) // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 509.

⁹ Гончаров И. Бабушка. Из романа «Эпизоды из жизни Райского» // Отечественные записки. 1861. № 1. С. 1–38.

Что касается внешности, то общими чертами героинь оказывается безупречная осанка, простота в обращении и чрезвычайная живость: «Бабушка, по воспитанию, была старого века и разваливаться не любила, а **держала себя прямо**, с свободной простотой, но и с сдержанным приличием в манерах <...>. Высокая, не полная и не сухощавая, но живая старушка... даже не старушка, а лет около пятидесяти женщина, с **черными живыми глазами**» (VII, 60). В отличие от Татьяны Марковны Бережковой, Антонида Васильевна Тарасевичева, во-первых, гораздо старше, а во-вторых, прикована к инвалидному креслу. Однако все выше отмеченные черты гончаровской «бабушки» присущи и ей: «...спина ее **держалась прямо, как доска, и не опиралась на кресло**» (V, 252), «Она явилась, хотя и без ног, носимая, как и всегда, во все последние пять лет, в креслах, но, по обыкновению своему, **бойкая, задорная**, самодовольная, **прямо сидящая**, громко и повелительно кричащая, всех бранящая» (V, 250).

Свойственное Тарасевичевой соединение властности и простоты в обращении со слугами, а также независимости и прямооты в обращении с близкими характерно также и для Бережковой: «Просить бабушка не могла своих подчиненных: это было не в ее феодальной натуре» (VII, 62), «Иногда вдруг появлялось в ней что-то сильное, властное, гордое» (VII, 70) и т. п. Если прибавить к этому патриархальность, некоторую склонность к деспотизму, природную естественность и своеобразную «народность» этого характера, то сходство становится еще более разительным.¹⁰

Как впоследствии сам толковал этот образ Гончаров, «в лице старухи, Бабушки, конечно, мне прежде всего рисовался идеал женщины вообще, сложившийся при известных условиях русской жизни в тот портрет, который написало мое перо», «в *Бабушке* отразилась вся старая русская жизнь...», «нравственная сила, энергия характера и простой, но глубокий ум *Бабушки*».¹¹

¹⁰ См., например, интерпретации образа гончаровской «бабушки» в следующих работах: *Политыко Д. А.* Роман И. А. Гончарова «Обрыв». Минск, 1962. С. 112–113; *Мельник В. И.* Этический идеал И. А. Гончарова. Киев, 1991. С. 98.

¹¹ *Гончаров И.А.* Предисловие к роману «Обрыв» // *Гончаров И.А.* Собр. Соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 160, 162; *Гончаров И.А.* Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Там же. С. 218.

Все это сходство, по всей вероятности, объясняется общим литературным прообразом этих двух героинь — а именно образом «тетки» Лаврецкого Марфы Тимофеевны Пестовой из тургеневского «Дворянского гнезда». Тесная связь с ним «бабушки» Достоевского уже была показана.¹² Что касается «бабушки» Гончарова, то оно также очевидно, поскольку все выше отмеченные общие черты двух «бабушек» и, самое главное, индивидуальное своеобразие характера, присуще названной тургеневской героине сполна: «Она слыла чудачкой, нрав имела независимый, **говорила всем правду в глаза** и при самых скудных средствах **держалась так, как будто за ней водились тысячи** <...> Марья Дмитриевна ее побаивалась».¹³

Отличаясь от тургеневской героини достатком (хотя она, как и Марфа Тимофеевна, живет не в своем собственном доме, и ее «повелительное» обращение с другими основано скорее на силе характера и психологическом влиянии),¹⁴ Татьяна Марковна наследует ее независимый и прямой характер, гордую осанку и ореол внутренне близкой к народу героини, обладающей в глазах окружающих незыблемым авторитетом.

Портретное изображение Марфы Тимофеевны Тургеневым: «Черноволосая и быстроглазая даже в старости, маленькая, востроносая, Марфа Тимофеевна **ходила живо, держалась прямо** и говорила скоро и внятно, тонким и звучным голосом»¹⁵ — непосредственно отразилось в облике героини Гончарова.

Возможно, сказалось здесь и воздействие на Гончарова образа другой тетки Лаврецкого Глафиры Петровны — в известной степени «двойника» Марфы Тимофеевны: «...в гостиной же стояло любимое **кресло хозяйки, с высокой и прямой спинкой, к которой она** и в старости **не прислонялась**».¹⁶ Разумеется, Марфа Тимофеевна не

¹² Кибальник С. А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. С. 268–275 (глава «“Бабушка” и M-lle Blanche»).

¹³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. М., 1980. Соч. Т. 6. С. 8.

¹⁴ Кстати, в первоначальных вариантах «Обрыва» имущество и капитал Бабушки были меньше того, каким они стали в окончательной редакции. См.: Пиксанов Н. К. Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. Л., 1968. С. 66.

¹⁵ Тургенев И. С. Соч. Т. 6. С. 8.

¹⁶ Там же. С. 61.

«бабушка», а именно «тетка» Лаврецкому и Марье Дмитриевне, но Лизе она именно двоюродная «бабушка», а в тексте, как правило, зовется «старушкой», что тоже имеет параллели как у Достоевского, так и у Гончарова (несмотря на то, что последняя далеко не «старушка» по возрасту).

Оговорюсь, что наличие очевидных и более-менее общепризнанных прототипов образа «бабушки» у Гончарова¹⁷ и Достоевского¹⁸ ни в коей мере не отменяет вопроса об их литературных прообразах. Биографическая основа образа еще не материализована в художественном языке, наличие прототипа дает лишь первоначальный толчок к его созданию, который затем уточняется и концептуализируется в самом тексте произведения через соотнесение даже не с одним, а, как правило, с несколькими литературными прообразами.

Сам Гончаров, впрочем, как известно, считал, что многие тургеневские образы появились не без воздействия его собственных. В какой степени это могло и в самом деле иметь место во взаимосвязи между его «бабушкой» и Марфой Тимофеевной Пестовой? В письме к самому Тургеневу от 27 марта 1860 г. Гончаров писал: «Впрочем, я, при появлении “Дворянского гнезда”, опираясь на наши старые приятельские отношения, откровенно выразил Вам мысль мою о сходстве этой повести с сюжетом моего романа, как он был Вам

¹⁷ См.: Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М., 1950. С. 18.

¹⁸ По мнению дочери писателя Л. Ф. Достоевской, «в лице старой московской бабуленьки» Достоевский изобразил А. Ф. Куманину (1796–1871), вдову известного московского купца А. А. Куманина, обладавшую огромным состоянием (см.: Достоевская Л. Ф. Достоевский в изображении своей дочери. СПб., 1992. С. 43–44). О ее состоянии и имениях см.: Достоевский А. М. Воспоминания / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. В. Белова. СПб: Андреев и сыновья, 1992. С. 327; Достоевская А. Г. Воспоминания / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. В. Белова и В. А. Туниманова. М.: Правда, 1987. С. 358–359. Л. П. Гроссман усматривал прототип бабуленьки в О. Я. Нечаевой (1794–1870), которая после смерти мужа жила в доме Куманиных (см.: Гроссман Л. П. Достоевский. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 1965. С. 292). Однако наиболее вероятным прототипом ее была графиня С. С. Киселева (1801–1875), ставшая с 1840-х гг. и до самой смерти местной достопримечательностью Гомбурга: «Сказочно богатая русская графиня <...> постоянно привозимая в коляске или приносимая на руках из-за болезни ног, она по двенадцать часов проводила за игровым столом» (см.: Hielscher K. Dostojewski in Deutschland. Frankfurt am Main, 1999. S. 66–67). Посещавший в Гомбурге казино Достоевский, возможно, видел там графиню Киселеву.

рассказан по программе. Вы тогда отчасти согласились в сходстве общего плана и отношений некоторых лиц между собой, даже исключили одно место, слишком живо напоминавшее одну сцену, и я удовольствовался».¹⁹

Что касается гончаровского фрагмента «Бабушка», то с ним все же Тургенев скорее всего познакомился уже после появления «Дворянского гнезда». Так, в письме от 22 февраля 1860 г. (из Петербурга) он сообщал А. А. Фету: «Гончаров на днях прочел мне и Анненкову удивительный отрывок вроде “Сна Обломова” (Его Беловодова мне не нравится)».²⁰ Как полагал Б. М. Энгельгардт, «Отрывок, о котором идет здесь речь, конечно, гл. VII–XI “Обрыва”: Райский на каникулах у бабушки».²¹

Впрочем, как отмечал еще Л. Н. Майков, дружеские связи между Тургеневым и Гончаровым во второй половине 1850-х гг. были настолько тесны, что во время встреч в Петербурге и за границей «они не только читали друг другу свои уже написанные, но еще не напечатанные произведения, но и сообщали на общий суд программу сочинений, только что задуманных; так, по всему вероятно, не позже 1857 года Гончаров показывал Тургеневу программу романа, которому предполагалось дать заглавие: “Эпизоды из жизни Райского”, и который был впоследствии назван “Обрывом”, а Тургенев в 1858 году прочел Гончарову “Дворянское гнездо”...».²²

По-видимому, на основании этого и подобного ему свидетельств, Л. С. Гейро заключала: «подробные рассказы Гончарова Тургеневу в

¹⁹ И. А. Гончаров и И. С. Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского дома. С предисловием и примечаниями Б. М. Энгельгардта. Пб., 1923. С. 37–38. По мнению Энгельгардта, это была «как раз одна сцена (между Лизой и Марфой Тимофеевной), “похожая” на объяснение бабушки и Веры в “Обрыве”. Это успокоило Гончарова, но в то же время как бы подтвердило его подозрение и дало ему крупный козырь для предстоящей серьезной игры, которая возобновилась как только определился блестящий, необыкновенный успех “Дворянского гнезда”» (там же. С. 22).

²⁰ *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма: В 18 т. М., 1982. Письма. Т. 4. С. 166.

²¹ И. А. Гончаров и И. С. Тургенев. С. 37.

²² *Майков Л. Н.* Ссора между И. А. Гончаровым и И. С. Тургеневым в 1859 и 1860 годах // *РС*, 1900. Т. 101. (Январь – февраль – март). Январь. С. 12.

середине 1850-х годов о содержании и смысле будущего «Обрыва» дали его собеседнику и внимательному слушателю представление о том, *каким* может быть роман». ²³ И если Гончаров рассказывал Тургеневу также и о «бабушке», то образ Марфы Тимофеевны Пестовой, в свою очередь, первоначально также мог питаться этими рассказами. Впрочем, соответственно и «Дворянское гнездо» стало известно Гончарову несколько ранее, чем появилось в печати. А говоря в целом, очевидно, что оба образа были подсказаны Гончарову и Тургеневу самой русской жизнью того времени, в которой женщине нередко приходилось в течение жизни вырабатывать некоторые мужские качества.

В научной литературе высказывались также соображения о сходстве «бабушки» Достоевского с героиней первого тома «Войны и мира» Марьей Дмитриевной Ахросимовой, ²⁴ «прозванной в обществе *le terrible dragon*, дамы знаменитой не богатством, не почестями, но прямою ума и откровенною простотою обращения». ²⁵ Соображения эти также могут иметь только типологический характер (оба произведения писались почти одновременно). ²⁶ Думается, что и это сходство может быть легко объяснено замороженностью обоих писателей тургеневским «Дворянским гнездом».

Разумеется, у гончаровской «бабушки» есть существенные отличия от «бабушки» Достоевского, тургеневской «тетки» и «старухи» Толстого. Оригинальность Гончарова проявилась прежде всего в том, что изначально яркий и самобытный характер женщины-дворянки, близкой к народу, который открыл Тургенев в «Дворянском гнезде», он не только трансформирует в соответствии с собственными художественными целями, но и делает его «наследственно перерождаю-

²³ Гейро Л. С. Сообразно времени и обстоятельствам...»: (Творческая история романа «Обрыв») // Литературное наследство. И. А. Гончаров. М., 2000. Т. 102. С. 100; см. также: Гейро Л. С. Из истории создания романа И. А. Гончарова «Обрыв» (К эволюции образов Веры и Марка Волохова) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1973. Л., 1976. С. 51–73.

²⁴ Живолупова Н. В. Исповедь антигероя в архитектонике «Игрока» Достоевского // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. 2004. № 1. С. 15.

²⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928–1958. Т. 9. С. 70.

²⁶ См.: Цявловский М. А. Как писался и печатался роман «Война и мир» // Толстой и о Толстом: Новые материалы. М., 1927. (Труды Толстовского музея. Сб. 3). С. 129–174.

щимся» на фоне дальнейшего движения русской жизни с ее «едва зеленеющими свежими побегими».²⁷

Невозможно исключить и прямое взаимодействие между произведениями Гончарова и Достоевского. С одной стороны, с отрывком «Обрыва», озаглавленным Гончаровым «Бабушка» и напечатанным в 1861 г. в «Отечественных записках», Достоевский скорее всего познакомился тогда же.²⁸ И если обрисованный Гончаровым тип был уже в общем знаком Достоевскому по «Дворянскому гнезду», то его именование «бабушка» с присущим такому именованию шлейфом символических значений он мог найти только у Гончарова. У Тургенева такого именования Марфы Тимофеевны и, соответственно, таких символических значений нет.

Сравнивая оба образа в том развитии, которое они получили в окончательных текстах произведений, нельзя не заметить сходного движения художественных интуиций писателей. Оба они показали, что патриархальный женский характер оказывается, благодаря своей русскости, в такой же мере подвержен — в настоящем, как у Достоевского, или в далеком прошлом, как у Гончарова — не менее разрушительным страстям, чем те, которые сжигают молодых героев. Но в отличие от них, он оказывается способен на преодоление этих страстей.

Кстати, отношения между Татьяной Марковной и Верой в этом смысле отчасти напоминают (притом что они, разумеется, разработаны гораздо подробнее) пару «Антонида Васильевна — Полина». В этом плане роман Достоевского, поскольку он был опубликован на три года раньше «Обрыва», мог сыграть свою роль в окончательном утверждении Гончарова в этой художественной интуиции. Прояснить вопрос о том, действительно ли дело обстояло именно так, возможно, позволит скрупулезное изучение рукописей романа «Обрыв».²⁹

²⁷ Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1953. Т. 8. С. 162.

²⁸ Известно, что напечатанную в 1849 г. в «Литературном сборнике с иллюстрациями» главу «Сон Обломова» Достоевский «цитировал с увлечением» вскоре после ее появления в печати. См.: Яновский С. Д. Воспоминания о Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 238. Сам Достоевский писал впоследствии, что ее «с восхищением прочла вся Россия!» (XXII, 105).

²⁹ Многие из этих материалов, впрочем, уже доступны; см.: VIII (1), 269–526.

В любом случае гончаровский интертекст вскрывает в романе Достоевского «Игрок» кое-что существенное,³⁰ а это в свою очередь позволяет увидеть в новом свете и кое-какие особенности творчества самого Гончарова.

³⁰ Как известно, «современные произведения обладают самой настоящей властью над более ранними текстами, предваряя их восприятие будущими поколениями <...> произведения прошлого влияют на те, которые только еще будут написаны, а эти будущие, в свою очередь, реагируют на те, что им предшествовали» (Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008. С. 57, 222).

МОРФОЛОГИЯ РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО И СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Сюжетную структуру литературных произведений, разумеется, невозможно свести к определенному числу различных элементов, повторяющихся в разных произведениях, как это было сделано В. Я. Проппом применительно к волшебной сказке (впрочем, подобные попытки — и отнюдь не вовсе безуспешные — уже предпринимались).¹ Тем не менее, даже в самых сложных произведениях литературы XIX века, какими являются классические романы Тургенева, Достоевского и Толстого, интертекст, то есть «вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении»,² во многом определяет характеры героев и развитие сюжета.

Впрочем, большинство из этих текстов отражаются в новом произведении лишь на микроуровне — в виде отдельных цитат, референций, аллюзий и т. п. И лишь немногие из них сказываются на макроуровне, воплощая исходные художественные идеи, «перевоплощение» которых представляет собой новое произведение.³

Как отмечал Лоран Женни, «интертекстуальность обозначает не беспорядочное и маловразумительное накопление различных влияний, но работу по трансформации и ассимиляции множества текстов, которую осуществляет текст-центратор, удерживающий за собой роль смыслового leadership».⁴ Однако важно различать в этом

¹ См.: Смирнов И. П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1972. Т. 27. С. 284–320.

² Genette G. Palimpsestes — La littérature au second degré. Paris, 1982. P. 7.

³ «История перевоплощения идей из одной в другую» — так определял сам Достоевский смысл влияния западно-европейских писателей на русских (Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради 1860–1881 // Литературное наследство. М., 1971. Т. 83. С. 628).

⁴ Jenny L. La stratégie de la forme // Poétique. 1976. № 27. P. 111; Пьеге Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2002. С. 79.

множестве тексты, отражающиеся на микро- и на макро- уровнях. Так, каждый герой русского классического романа, от Пушкина до Толстого, как правило, имеет всего лишь несколько основных литературных прообразов, которые на разных этапах движения сюжетной коллизии поочередно определяют его поведение.

Иначе говоря, русский классический роман, как правило, имеет не только целый ряд *претекстов*, то есть произведений, определяющих отдельные черты героев, которые проявляются в некоторых эпизодах, но и несколько своего рода *пратекстов*, в значительной степени определяющих характеры и сюжет.⁵ Все это нетрудно показать на примере «отражений» в творчестве Достоевского романа Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» (<1848>), который является одним из *пратекстов* целого ряда романов Достоевского (в первую очередь таких, как «Игрок» (<1867>) и «Идиот» (<1868–1869>)). Одновременно это и *претекст* некоторых других произведений писателя — таких, как «Записки из подполья» (<1867>), «Подросток» (<1875>) и «Братья Карамазовы» (<1880>).

1

«Дама с камелиями» Дюма-сына получила самое разнообразное преломление в целом ряде произведений Достоевского. Наиболее прямо и открыто это произошло в романе «Идиот», в котором устами Тоцкого Достоевский рассказывает о том, что «случилось тому назад лет около двадцати»:

«К тому времени был в ужасной моде и только что прогремел в высшем свете роман Дюма-фиса “La dame aux camélias”; в провинции все дамы были восхищены до восторга... цветы камелий вошли в необыкновенную моду. Все требовали камелий».⁶

⁵ О тех и о других, без употребления предлагаемых нами терминов, но также с установкой на различие основных претекстов (в нашей терминологии *пратекстов*) и неосновных претекстов (в нашей терминологии просто *претекстов*), в частности, идет речь в книге Присциллы Мейер «Русские читают французоз. Лермонтов, Достоевский, Толстой и французская литература» (М., 2011).

⁶ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 128. Далее все цитаты из Достоевского приводятся по указанному изданию: Л., 1972–1990. Т. 1–30; ссылки даются в тексте с обозначением тома и страницы арабскими цифрами в скобках.

И далее в качестве «самого дурного поступка» своей жизни Тоцкий рассказывает историю о том, как он «из-за простого волокитства» опережает приятеля, достает букет камелий даме, в которую тот был влюблен, в результате чего приятель заболевает, а затем отправляется в действующую армию и погибает. Разумеется, этот рассказ вызывает крайнее возмущение Настасьи Филипповны, которую в романе небезосновательно неоднократно называют «камелией» (8; 128, 146, 154).

Как показал М. С. Альтман, дальнейшее поведение Настасьи Филипповны «в главных и основных линиях» («отказывается от предложения князя Мышкина и уезжает с Рогожиным») «как бы повторяет поведение “дамы с камелиями” Дюма. Больше того, в романе “Идиот” много и других явных схождений с “Дамой с камелиями”: сходны описания внешности Маргариты Готье и Настасьи Филипповны, сделанные по их портретным изображениям, Арману Дювалю соответствуют как бы “двойники” — Мышкин и Рогожин, сходны первые встречи обоих героев с Настасьей Филипповной», «как Маргарита Готье из Буживаля в Париж к графу Н., так Настасья Филипповна бежит из Павловска к Рогожину в Петербург», и «обе героини при этом жертвуют не только собственным счастьем, но и жизнью».

Сходны и некоторые значимые детали: «Единственной вещественной памятью у Армана от Маргариты остается читанная ею книга “Манон Леско”, так же как у князя от Настасьи Филипповны — книга “Мадам Бовари”», — и развязка этих романов: «Когда Арман увидел труп Маргариты, он заболевает воспалением мозга, и доктор говорит, что “это счастье для него, иначе он сошел бы с ума” (гл. VI). Итак, по Дюма — или воспаление мозга, или безумие. В романе Достоевского имеем и то, и другое, и также непосредственно у трупа героини: Рогожин заболевает воспалением мозга, а Мышкин впадает в безумие».⁷

В целом верно отметив основные точки схождения Достоевского и Дюма-сына, исследователь, однако, почти не анализирует характера произведенных русским писателем трансформаций сюжета и характеров «Дамы с камелиями». Поэтому его утверждение, что Настасья Филипповна «и в самом деле подлинно... такая, и хотя,

⁷ Альтман М. С. Достоевский и роман А. Дюма «Дама с камелиями» // Международные связи русской литературы: Сб. статей. М.; Л., 1963. С. 359–369.

конечно, совершенно в русском духе и в стиле Достоевского, но в некоторой степени подобна несчастной французской героине», остается во многом декларативным.⁸

Между тем если Настасья Филипповна действительно русская «дама с камелиями», то есть переложенный на русскую социокультурную почву 1860-х годов, а также на художественный темперамент и стиль Достоевского открытый французскими писателями сюжет об искренно полюбившей содержанке, то, очевидно, именно этим объясняются многочисленные произведенные Достоевским трансформации. Остается только выяснить, каковы же они и каков образ сложившейся в результате них русской «дамы с камелиями».

Прежде всего, если у Дюма это действительно содержанка, то есть женщина, «привыкшая к рассеянной жизни, к балам, даже к оргиям»,⁹ предыстория которой неизвестна,¹⁰ так как, по всей видимости, не представляет собой ничего особенного, то Настасья Филипповна воспитанница Тоцкого, которую когда-то он сделал своей любовницей в совсем юном возрасте и которая теперь является содержанкой только номинально, поскольку теперь уже с ним не живет, а только продолжает жить на его деньги, впрочем, «очень скромно» (чтобы представить себе социальную разницу между двумя этими героинями, обратим внимание на следующую деталь. Если Маргарита говорит Арману: «...я не буду вас уверять, что я дочь полковника в отставке» (с. 87), то отцом Настасьи Филипповны и в самом деле был «отставной офицер» (8; 46).

При этом, «ничем не дорожа, а пуще всего собой», она не только не участвует ни в балах, ни в оргиях (как известно, все это было в чер-

⁸ Там же. С. 362. Не останавливается на различиях между героинями Достоевского и Дюма-сына и О. А. Меерсон в специальной работе на эту тему. См.: *Меерсон О. А. Персонализм как поэтика. Литературный мир глазами его обитателей.* СПб., 2009. С. 217–254 (глава шестая «Скелетом наружу: система интертекстов как субъектная организация произведения вне него: мотив трагедии “падшей” женщины в “Идиоте”»).

⁹ *Дюма-сын А. Дама с камелиями // Дюма-сын А. Дама с камелиями. Дюма-отец. Полина. Графиня Солсбери.* Ставрополь 1993. С. 22. Далее цитаты из «Дамы с камелиями» приводятся по указанному изданию; ссылки даются в тексте с обозначением страницы арабскими цифрами в скобках.

¹⁰ Ср.: *Альтман М. С. Достоевский и роман А. Дюма «Дама с камелиями».* С. 368.

новицах романа; см.: 8; 216–218, 226–229), но и остается равнодушна к любым ухаживаниям и подношениям со стороны других мужчин, какими бы блестящими кавалерами ни «соблазнял» ее Тоцкий, «как будто у ней вместо сердца был камень, а чувства иссохли и вымерли навсегда» (8; 47; правда, по мнению Л. А. Левиной, со второй части «ситуация круто меняется. Теперь слухи связывают имя героини с оргиями, развязными манерами, фамильярничаньем с сомнительной компанией в Москве и т. д.»,¹¹ однако это все же только слухи).

Отличие Настасьи Филипповны от Маргариты Готье или скорее от ее подруг четко обозначено репликой Лебедева: « — Н-ничего! Н-н-ничего! Как есть ничего! <...> н-никакими то есть деньгами Лихачев доехать не мог! Нет, это не то что Арманс. Тут один Тоцкий» (8; 11). «...Да и не интересанка совсем» (8; 26), — удостоверяет также и генерал Епанчин.

В отличие от Маргариты Готье, не только после того, как полюбила, но уже и до этого Настасья Филипповна вполне добродетельна (хотя и сохраняет зависимость от Тоцкого). Если же Маргарита, полюбив, живет только с Арманом, то Настасья Филипповна и тут никак на нее не похожа. Даже полюбив Мышкина, она не только не принадлежит ему ни одно мгновение, но и более того — жертвует собой ради него с самого начала, полагая себя недостойной и жалея Мышкина: «Этакого-то младенца сгубить? Да это Афанасию Иванычу в ту ж пору: это он младенцев любит!» (8; 142–143).

То, как Настасья Филипповна пытается пожертвовать и в конце все же жертвует собой, также демонстрирует серьезные отличия русской «дамы с камелиями» от ее французского прообраза. Отец Армана просит Маргариту оставить того, чтобы его сестра, могла сделать блестящую партию, и Маргарита, сделав вид, что разлюбила Армана, уходит к новому содержателю (тем более что все, что у нее было, она уже распродала и дальше им с Арманом жить не на что). Что касается Настасьи Филипповны, то ее вначале Тоцкий и Епанчин (здесь у Достоевского в его гораздо более обширном и сюжетно разработанном романе одно из многочисленных удвоений) просят выйти замуж за Ганю Иволгина, чтобы Тоцкий мог жениться на одной из дочерей Епанчина.

¹¹ Левина Л. А. Некающаяся Магдалина // Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 353.

Выказав вначале как будто бы готовность к этому и обмолвившись о том, что «она давно уже слышала очень многое об его дочерях и давно уже привыкла глубоко и искренно уважать их. Одна мысль о том, что она могла бы быть для них хоть чем-нибудь полезною, была бы, кажется, для нее счастьем и гордостью» (8; 41), Настасья Филипповна, однако, в дальнейшем, догадываясь, что Ганя женится на деньгах, которые Тоцкий дает ей в приданое, не просто отказывает ему. Она приходит к нему в дом и, желая видеть всю меру унижения, на которое тот готов пойти, ведет себя в присутствии его матери и сестры бесцеремонно и развязно («В доме Иволгиных Настасья Филипповна оскорбляет всех вокруг, — замечает по этому поводу Л. А. Левина, — с целью спровоцировать ответное оскорбление...»)¹².

Таким образом, самопожертвования по отношению к Александре Епанчиной у Настасьи Филипповны так и не получается, поскольку ситуация, которую рисуют перед ней Тоцкий и Епанчин оказывается на поверку не соответствующей действительности, вплоть до того, что Ганя сам влюблен в Аглаю Епанчину.

Однако возможность «самопожертвования» у Достоевского, как и практически все в его романе по сравнению с его пратекстом, удваивается. И в этот другой раз Настасья Филипповна и в самом деле жертвует своим счастьем, отказываясь от предложения Мышкина. Причем делает это не для кого-то еще, а для самого Мышкина, который, с ее точки зрения, заслуживает гораздо лучшей партии. Такая партия и в самом деле намечается в виде Аглаи, которая напоминает сестру Армана тем, что «чистота» материализована даже в ее имени («кстати, заметим и имя дочери Дюваля. — писал М. С. Альтман. — Ее зовут Бланш, “Белая”, и это должно гармонировать с ее душевной чистотой и невинностью. Дочь же Епанчина зовут Аглаей, “Сияющей”. Имя Аглаи мы тем более вправе так осмыслить, что в самом романе подчеркнут “светлый” характер Аглаи»)¹³.

И вот тут-то Настасья Филипповна прилагает все усилия, чтобы эта ее «жертва» осуществилась, проявляя необыкновенную активность, которую со стороны Маргариты Готье невозможно даже представить. Причем эта активность, как водится, в конце концов приводит к противоположному результату: она провоцирует Аглаю на

¹² Там же.

¹³ Альтман М. С. Достоевский и роман А. Дюма «Дама с камелиями». С. 368.

очное объяснение, в ходе которого она ведет себя так, что у Настасьи Филипповны начисто пропадает намерение жертвовать своим счастьем ради нее. Развязка романа Достоевского представляет собой сюжетное воплощение окончательной неспособности Настасьи Филипповны выйти замуж за Мышкина, и она все же жертвует собой ради него (или, можно сказать, отказывается принять от него то, что представляется ей самопожертвованием ради нее).

Аглая со своей стороны, в отличие от сестры Армана, — как и Настасья Филипповна, в отличие от Маргариты, — оказывается не просто невинной и чистой, но и также несколько чересчур активной женщиной, которая, желая оградить свою любовь от чьего-либо вмешательства (или убедиться в том, что она любима по-настоящему — объяснение, предложенное Настасьей Филипповной), проявляет непростительную жестокость и грубость по отношению к своей «сопернице» во время очного свидания.

Что касается самого этого «самопожертвования» Настасьи Филипповны, то замечание М. С. Альтмана: «такова уж буржуазная этика, все равно французская или русская, графа ли Дюваля или генерала Епанчина: для “чистоты” их дочерей требуется, чтоб другая (и, разумеется, не из их “почетного” круга) еще глубже погрязла в том омуте, куда они сами ее ввергли. Старая буржуазная песенка: “чистота” брака требует в качестве дополнения проституции...»¹⁴ — все же не совсем релевантно.

В случае с Маргаритой необходимость самопожертвования с ее стороны ради счастья сестры Армана, очевидно, оказывается скорее всего расчетливой выдумкой его отца, а применительно к Настасье Филипповне не только о «проституции», но и о «содержанстве» речь все же не идет: героиня решает связать свою жизнь с в общем чуждым ей и опасным человеком, но одна из причин этого — страстная влюбленность в нее Рогожина, так что ситуация оказывается далеко не столь однозначной.

Всю разницу между Настасьей и Маргаритой можно оценить и по тому, как по-разному они обе именуется в романах Дюма и Достоевского: у первого по имени и фамилии, а у второго — по имени-отчеству — и по тому, что если Маргарита всего лишь отсылает Арману

¹⁴ Там же. С. 367.

обратно деньги, которые он пытается заплатить ей за ее любовь, то Настасья Филипповна жжет их в камине, предлагая вытащить их из самого огня Гане Иволгину, то есть превращая их в новое унижительное испытание для согласившегося взять ее в жены за деньги героя.

Печальный конец Настасьи Филипповны несет на себе некоторые черты самоубийства; не случайно последнее, что она читает, это «Мадам Бовари» Флобера; ср. точку зрения М. С. Альтмана: «Это в сущности самоубийство, что хорошо сознают Маргарита и Настасья Филипповна, которая в письме к Аглае пишет: “Я отказалась от мира... Я скоро умру”». ¹⁵ Она хорошо знает (это подчеркивается на протяжении всего романа), что, отправляясь к Рогожину, идет на верную смерть, и тем не менее, нет — именно поэтому, она к нему кинулась. Так же и Маргарита бросается с отчаяния, но в полном сознании, в ту именно жизнь, которая приводит ее к неизбежной гибели). ¹⁶

На этом основании можно заключить, что если у Дюма сходный, хотя и все же иной финал его героини (смерть от чахотки) целиком объясняется обстоятельствами ее жизни и отчасти материальным самоограничением, на которое ей пришлось пойти ради любви к Арману в течение тех месяцев, когда они жили только на деньги от продажи ее имущества, то у Достоевского все оказывается гораздо сложнее. И трагическую гибель героини «Идиота» столь же проясняют картины безумной жизни большинства героев романа, пронизанной низкими страстями к разнообразным жизненным наслаждениям и необходимым для их удовлетворения обогащению и накопительству, сколько и сам характер Настасьи Филипповны со всем тем «книжным, мечтательным, затворившимся в себе и фантастическим, но зато сильным и глубоким», что в ней видит Мышкин, с ее «расстроенным умом и больною душой», которые отмечает в ней повествователь: «Была ли она женщина, прочитавшая много, как предположил Евгений Павлович, или просто была сумасшедшая, как уверен был князь, во всяком случае эта женщина, — иногда с такими циническими и дерзкими приемами, — на самом деле была гораздо стыдливее, нежнее и доверчивее, чем бы можно было о ней заключить. Правда, в ней было много книжного, мечтательного, затворившегося в себе и фантастического, но зато сильного и глубокого...».

¹⁵ Там же. С. 401.

¹⁶ Там же. С. 365.

Так или иначе, начав писать свой роман как в значительной степени русскую «даму с камелиями», Достоевский не просто перенес ее в иные социокультурные условия, но постарался представить и изобразить всю ту бесконечную и разнообразную гамму чувств и переживаний, через которую должен пройти любой из героев той «драмы положений», которую нарисовал Дюма-сын, значительным образом трансформировав и развив для этого его характеры и сюжет.

На фоне его романа произведение Дюма может оставаться «поэмой, которой, по моему мнению, не суждено ни умереть, ни состариться» только в сознании «вот этого букетника, вот этого *monsieur aux camélias*» («господина с камелиями»), как едко, но метко называет Настасья Филипповна Тоцкого сразу после его рассказа о его молодеческой охоте за камелиями в провинциальном саду, а читателю кажется уже наивной и сентиментальной историей, которая если на что и годится, то только на либретто для «Травиаты» Дж. Верди.

Обратим внимание в свете этого еще на несколько деталей в соотношении между Настасьей Филипповной и Маргаритой Готье. По предположению Евгения Павловича, которое разделяет Аглая («Вы слишком много поэм прочли... Вы книжная женщина»), Настасья Филипповна была «женщиной, прочитавшей слишком много поэм» (8; 472–473), то есть, следовательно, и «Даму с камелиями», которую именно «поэмой» называл Тоцкий. Эти слова направлены на то, чтобы подчеркнуть книжный и, следовательно, не совсем искренний характер ее страданий и, более того, на сознательное подражание ее Маргарите Готье.¹⁷

Не забудем при этом, что в значительной степени психологизированы в романе Достоевского не только Маргарита и раздвоившийся на Мышкина и Рогожина Арман, но и сестра Армана (то есть Аглая, парадоксальным образом оказывающаяся своего рода психологическим двойником Настасьи Филипповны), и даже содержатели Маргариты герцог и граф, обратившиеся под пером Достоевского в реального содержателя Тоцкого и потенциального — Епанчина. Все это, безусловно, дает нам право видеть в романе Дюма-сына один из главных пратекстов шедевра Достоевского.

¹⁷ Ср.: Там же. С. 367.

Однако можно говорить и о большем: что многие другие произведения писателя представляют собой хотя бы отчасти русскую «даму с камелиями» и что различные элементы этого сюжета, трансформированные в соответствии с собственными художественными задачами Достоевского, отразились в той или иной мере едва ли не во всех романах писателя.

2

Конечно же, сюжет Дюма-сына, переосмысленный радикальным образом в историю попытки исправления уже даже не содержанки, а начинающей проститутки, лежит в основе «Записок из подполья». Характер трансформации его Достоевским запечатлел глубокий скепсис писателя к современным русским Арманам, которые если и вступают на путь подобного героя, то лишь на мгновение и увлеченные не настоящей любовью, а уязвленным самолюбием. Так что современная русская Маргарита оказывается при этом выше их по духу, даже несмотря на свои более мрачные обстоятельства. Эта мысль воплощена в финальном эпизоде повести Достоевского, в котором подпольный парадоксалист, желая унижить Лизу, после интимной сцены с ней сует ей в руку «*пятирублевую бумажку*», которую она, однако, успевает выбросить на стол, прежде чем выйти от него (см.: 5; 176–177).

Разумеется, это отсылка к роману Дюма, в котором Арман отправляется к Маргарите и, узнав, что у нее граф П., в порыве ревности решает, что «эта женщина посмеялась» над ним, представляет ее себе «в строго охраняемом уединении с графом П. повторяющую те же слова, которые она» «говорила ночью» ему, берет «**бумажку в пятьсот франков**» и посылает ей «со следующей запиской: “Вы так поспешно уехали сегодня, что я забыл вам заплатить. Вот плата за вашу ночь”». Маргарита через посыльного возвращает его письмо и деньги (с. 145).

«Пятьсот франков» Армана безусловно, внутренне зарифмованы с «пятьюдесятью тысячами франков» Алексея Ивановича. В сюжетной основе романа «Игрок» вообще, хотя и в менее открытой форме, также ощущается воздействие его французского пратекста. Алексей Иванович и мистер Астлей это, разумеется, предшествующее тому,

что мы находим в «Идиоте», раздвоение Армана Дюваля, которое сопровождается отчетливыми реминисценциями из «Дамы с камелиями». Полина — скорее, конечно же, Дельфина де Нусинген, бравшая деньги от де Марсе и потом вернувшая их ему с легкой руки Расиньяка; впрочем, в ней можно видеть и рудиментарную Маргариту Готье, у которой зависимость от ее содержателей редуцировалась до непрощенного и сомнительного одолжения со стороны Де-Грие. И это объясняет психологическое сходство этой героини Достоевского с Настасьей Филипповной, а также огромное количество автореминисценций из романа «Идиот» в сюжетных линиях:

«Мышкин — Настасья Филипповна», «Алексей Иванович — Полина»,

«Мышкин — Рогожин», «Алексей Иванович — мистер Астлей» и т. п.

В «Игроке», впрочем, как известно, имеет место ориентация не только на «Даму с камелиями», но и на основной пратекст этого романа Дюма-сына во французской литературе — «Манон Леско» аббата Прево, и, соответственно, некоторые его герои представляют собой, одни серьезную или игровую, а другие пародийную реинкарнацию героев Прево. Таковы соотношения Алексея Ивановича, Де-Грие, «генерала» — и кавалера де-Гриё Прево, Полины, M-lle Blanche — и Манон Леско. При этом сама по себе прямая отсылка к роману Прево в имени Де-Грие играет роль референциального сигнала всех этих интертекстуальных соответствий.¹⁸

Что касается таковых соответствий с «Дамой с камелиями», то в «Игроке» также есть прямая отсылка к этому роману, которая, к сожалению, до настоящего времени остается незамеченной. Ведь имя сестры Армана Дюваля не иное как «Бланш», и, таким образом, ее тезка в «Игроке» представляет собой своего рода пародийную и саркастическую реплику на эту героиню Дюма-сына (правда, возможно, не только на нее; имя это встречается и в некоторых других литературных произведениях эпохи). Семантика этой реплики как бы удостоверяется диссонансным соотношением с ней также и значения имени «Бланш» («белая»), которое в романе Дюма-сына, напротив, только соответствует ее чистоте и невинности.

¹⁸ См. подробнее об этом: *Кибальник С. А.* Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб., 2013. С. 233–277.

Наиболее радикальную трансформацию пратекст Дюма получил в романе Достоевского «Подросток». Трансформация эта настолько радикальна, что отдельные элементы этого сюжета имеют уже рудиментарный характер в новом произведении и с трудом, да и то без всякой уверенности опознаются лишь в результате так называемого «медленного чтения». Арман Дюваль здесь представлен Версиловым и Аркадием, то есть отцом и сыном, а сама Катерина Николаевна Ахмакова отнюдь не чья-либо содержанка, но все же женщина, обеспокоенная своим будущим наследством и заинтересованная вследствие этого в некотором сближении с Аркадием. Все это, разумеется, уже довольно далеко от первоначальной схемы «Дамы с камелиями».

И все же в латентной форме она или, вернее, ее отзвуки присутствуют в романе Достоевского. Только юный герой «Подростка» соотнесен уже не только и даже не столько с Арманом Дювалем, а с рассказчиком его истории, купившим на аукционе после смерти Маргариты роман «Манон Леско». Некогда подаривший ей эту книгу Арман Дюваль вскоре после этого посещает героя-повествователя, чтобы выкупить ее у него (с. 24–35). Купив ее на аукционе за сто франков, герой-рассказчик дарит книгу Арману как залог их «дальнейшего знакомства и дружеских отношений» (с. 30).

Роман Достоевского «Подросток» начинается с того, что Аркадий в своем стремлении «стать Ротшильдом» покупает также на аукционе, но за два рубля пять копеек какой-то «домашний альбом». В то время как герой Дюма купил книгу Маргариты «сам не зная почему» (с. 30), Аркадий покупает альбом с целью выгодной перепродажи, которая по зрелом размышлении представляется ему весьма мало вероятной. Однако неожиданно его просит уступить этот альбом опоздавший на аукцион «господин в синем пальто». И, проявляя неуступчивость и желание довести это дело до конца, Аркадий все же перепродает ему явно никому другому ненужный альбом за целых десять рублей (13; 40).

Казалось бы, мораль эпизода такова: в новом, «железном веке» для благородных друзей Армана Дюваля, по Достоевскому, нет места — на смену им приходят молодые люди, мечтающие не о необыкновенной любви, а о том, чтобы «стать Ротшильдом». Однако как показывает дальнейшее повествование, одно в сердце подобных молодых людей легко уживается с другим, и в своей сумасшедшей

страсти к Катерине Николаевне Ахмаковой Аркадий доходит до таких геркулесовых столбов идолопоклонства, до которых, казалось, далеко и Арману Дювалю.

Своего рода простонародный и демонстративно русский вариант Маргариты Готье представляет собой Грушенька из «Братьев Карамазовых»: женщина из простонародья, соблазненная польским «офицером» и бывшая содержанкой купца Самсонова, — также в своем роде демократического варианта покровителей героини Дюма-сына. Дмитрий Карамазов в этой парадигме оказывается по-русски бесшабашным и недалеким Арманом Дювалем, не гнушающимся того, чтобы самому явиться к Самсонову в нелепом расчете на то, что тот будет не прочь теперь устроить ее судьбу с ним.

Следовательно, роман Дюма-сына «Дама с камелиями» действительно был своего рода *прототекстом* (то есть *пратекстом* одних и *претекстом* других произведений) зрелого творчества Достоевского вообще. Его главные герои представляют собой литературные прообразы многих героев Достоевского, а его сюжет в целом преломился в «Игроке» и «Идиоте», и в отдельных элементах — в «Записках из подполья», «Подростке», «Братьях Карамазовых» и, возможно, в других произведениях писателя. Анализ характера этих преломлений позволяет нам понять кое-что существенное в вопросах как сюжетообразования и характерологии творчества Достоевского, так и той специфической для русской литературы вообще и для него самого, в частности, ноты в решении новой и важной литературной темы, впервые открыто поставленной в европейской литературе аббатом Прево и Александром Дюма-сыном.

3

Однако типы соблазнителя и «покровителя», вольной или невольной содержанки и связанные с ними сюжеты созданы Достоевским с опорой и на некоторые другие *пратексты*. Как показала Светлана Гренье, «рассказ» Достоевского «Вечный муж» представляет собой реинтерпретацию повести А. И. Герцена «Кто виноват?», сюжет которой у Достоевского как бы продолжен, и в ходе этого продолжения точка зрения мнимого протагониста *Вельчанинова* (нового *Бельтова*) подвергается сомнению по сравнению с позицией

обманутого мужа *Трусоцкого* (нового *Круциферского*).¹⁹ Впрочем, можно утверждать и нечто большее: повесть Герцена представляет собой один из *пратекстов* и *претекстов* также и многих других произведений Достоевского.

Так, основная сюжетная ситуация: учитель Дмитрий Круциферский, обучающий сына отставного генерала Негрова Мишу и влюбляющийся в его незаконную дочь Любоньку, — легла в основу сюжета романа Достоевского «Игрок». Соответственно, здесь мы находим учителя Алексея Ивановича, обучающего детей «генерала» Мишу и Надю и влюбляющегося в его падчерицу Полину — вплоть до явных переключек. Ср. неоднократное указание на унижительность положения «учителя», например, в устах m-lle Blanche: «Видишь, в это время я хоть и не любила тебя, parce que je croyais, que tu n'est qu'un outchitel (quelque chose comme un laquais, n'est-ce pas?)...» (5; 305–306) — возможно, отзвук герценовского «Кто виноват?», где генерал Негров говорит «казачку»: «Что ж ты стула не подаешь? Думаешь, учитель, так и не надо».²⁰

Имеет место и некоторое портретное сходство между «генералами» этих двух произведений. Обращает на себя внимание реплика «бабушки» о «генерале»: «— Наташил на себя форсу, что генерал (из полковникв, по отставке получил)...» (5; 278) — и сходная деталь в предыстории генерала Негрова: «...вышел в отставку и вынес с собою генерал-майорский чин...». Ср. внешность «генерала» в «Игроке»: «Он был довольно сановит и приличен — росту почти высокого, с крашеными бакенами и усищами» (5; 307) и портретные черты «отставного генерал-майора» Негрова в повести Герцена «Кто виноват?»: «толстый, рослый мужчина <...> был постоянно здоров и румян <...> усы, на которых оставались всегда частицы всех блюд обеда...».²¹

Побочная линия Владимира Бельтова, истратившего часть своего состояния на любовную связь с «одной вдовой» в Петербурге,²²

¹⁹ См. изложение ее доклада: Grenier S. Dostoevsky's Polemic with Herzen in *The Eternal Husband* // XV Симпозиум Международного общества Достоевского «Достоевский и журнализм». Тезисы докладов. XV Symposium of the International Dostoevsky Society "Dostoevsky and Journalism". Abstracts. Москва, 2013. С. 40.

²⁰ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 4. С. 10.

²¹ Там же. С. 15, 16.

²² Там же. С. 106–107.

напоминает парижскую жизнь Алексея Ивановича с *m-lle Blanche*. Наконец, предыстория Любы Круциферской, появившейся на свет в результате сожительства генерала Негрова с крестьянкой Дуней, которую он затем выдает замуж за своего камердинера, — преломилась в романе «Идиот», в котором Негров раздвоился на Тоцкого и генерала Епанчина, Дуня и ее дочь Круциферская отозвались в Настасье Филипповне, а Дмитрий Круциферский — в Мышкине.

В то же время будущая мать Бельтова Софи, причиной несчастья которой становится ее будущий муж и которая в отчаянии пишет ему оскорбительное письмо,²³ сказались в «Подростке» в эпизоде с девушкой Олей, которой Версиров искренно хотел помочь и которая в ответ обличила его в присутствии Аркадия (см.: 14; 131–132), а приятель Круциферского по службе, учитель Кафернаумский, отозвался в фамилии портного Капернаумова, от которого нанимала комнату Соня в «Преступлении и наказании» (6; 241, 242 и др.).²⁴

При этом Любонька Круциферская, которая «должна была понять всю несообразную нелепость своего положения; оскорбления, слезы, горести ждали ее в бельэтаже, и все это вместе способствовало бы дальнейшему развитию духа» и которую доктор Крупов не без основания называет «тигренок, который еще не знает своей силы»,²⁵ «обещает» целый ряд так называемых «инфернальных героинь» Достоевского: от Полины «Игрока» до Настасьи Филипповны и Грушеньки, о которой Катерина Ивановна отзывается: «Это тигр!» (14; 141).

4

Поиск *протекстов* сюжетов и характеров Достоевского, возможно, не исчерпывается сюжетами и героями романов «Дама с камелиями» и «Манон Леско», а также повести «Кто виноват?». Однако дело здесь не в сближениях с конкретными героями, а в стоящих за ними функциями (вспомним, что под функцией В. Я. Пропп понимал «поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости

²³ Там же. С. 84–85.

²⁴ Там же. С. 194–198.

²⁵ Там же. С. 28, 46.

для хода действия»)²⁶ или скорее типажими (особое значение выявлению и изображению «типов» придавал сам Достоевский).²⁷ Так, за образом Маргариты Готье, Манон Леско и Настасьи Филипповны по существу стоит тип полюбившей куртизанки, за графом Б., генералом Негровым и Тоцким — тип соблазителя-содержателя, а за образом кавалера де Гриё, Армана Дювала, Алексея Ивановича, мистера Астлея, Мышкина и Рогожина — тип влюбленного и готового на все ради своей любви молодого человека. Разумеется, эти типажи лишь просматриваются как лежащие в основе их характеров, между тем как каждый из них в отдельности обладает яркой индивидуальностью, которая делает их не похожими на других героев этого плана. И тем не менее, сюжетная функция всех этих героев определяется именно этим их типажом.

Принципиальное значение имеет не просто сопоставленность героев Достоевского с их непосредственными литературными прообразами, а их противопоставленность по отношению к ним. Ведь интертекстуальность, проявляющаяся в произведениях Достоевского на макроуровне, имеет, как правило, не унисонную, а диссонансную, то есть внутренне полемическую природу. Р. Лахманн характеризует ее как «агональное, почти трагическое столкновение с предшествующими текстами».²⁸ Классические шедевры писателя оказываются новыми трактовками наиболее острых проблем современности и одновременно полемическими интерпретациями произведений западно-европейской литературы, в которых были воплощены предшествовавшие Достоевскому трактовки.

Так, сюжет о полюбившей куртизанке, из которого Дюма-сын сделал трогательную, но достаточно сентиментальную и не слишком правдоподобную историю, превратился под пером Достоевского в трагическое повествование о соблазненной и надломленной женщине, которая бросает вызов этому миру. Оно в свою очередь отчасти

²⁶ Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. / комм. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой. Сост., науч. ред, текстологический комментарий И. В. Пешкова. М., 1998. С. 11.

²⁷ Не случайно особое значение выявлению и изображению «типов» придавал сам Достоевский. См.: Jackson R. I. Dostoevsky's Quest for Form. A Study of His Philosophy of Art. Second edition. Phylsardt, 1978. P. 92–123 ("The Problem of Type").

²⁸ Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков. СПб., 2011. С. 10.

находило опору себе в страстном обвинении Герцена в несправедности современного ему русского общества и миропорядка вообще.²⁹ Такое преломление темы связи Негрова и о его незаконнорожденной дочери Любоньке Круфицерской.

Исследование литературных прообразов героев русского классического романа и выявление его *прото-* (то есть *пра-* и *пре-*) текстов позволяет довольно точно описать сложную сюжетную морфологию и характерологию Достоевского, Толстого, Чехова и других русских классиков. Характер трансформаций, произведенных ими в послуживших для них первоотлчком образах западно-европейской и русской литературы, может послужить ключом к тем смыслам интертекстуальности, которые в них воплощены. А они, в свою очередь, представляют один из существенных моментов, на который должна опираться научная интерпретация текста.

²⁹ В известной степени аналогичный характер имеет соотношение между истолкованием «трагедии своеволия» у Достоевского и Бальзака. См., например: *Куприянова Е. Н., Макогоненко Г. П.* Национальное своеобразие русской литературы. Очерки и характеристики. Л., 1976. С. 408. *Виноградов И.* Духовные основы русской литературы. М., 2005. С. 495–597.

СПОРЫ О БАЛКАНСКОЙ ВОЙНЕ НА СТРАНИЦАХ «АННЫ КАРЕНИНОЙ»

Как известно, в восьмой части «Анны Карениной» Толстой запечатлел довольно нестандартное по тому времени отношение к Балканской войне. Редактор «Русского Вестника», в котором печатался роман, М. Н. Катков даже отказался опубликовать ее именно из-за выраженного в ней скептического отношения Толстого к панславистским настроениям. В то же время в контексте самого романа отношение это выглядит вполне продуманным и обладает большой художественной убедительностью. Толстой долго размышлял над последней частью «Анны Карениной», долго не мог взяться за перо, и именно Балканская война и размышления над «славянским вопросом» дали ему ключ к развязке всего романа.¹

Восьмая часть «Анны Карениной» начинается страницами, посвященными Сергею Ивановичу Кознышеву и неудаче его долго писавшейся книги: «Сергей Иванович был умен, образован, здоров, деятелен и не знал, куда употребить всю свою деятельность. Разговоры в гостиных, съездах, собраниях, комитетах, везде, где можно было говорить, занимали часть его времени; но он, давнишний городской житель, не позволял себе уходить всему в разговоры, как это делал его неопытный брат, когда бывал в Москве; оставалось еще много досуга и умственных сил.

На его счастье, в это самое тяжелое для него по причине неудачи его книги время на смену вопросов иноверцев, Американских друзей, самарского голода, выставки, спиритизма стал Славянский вопрос, прежде только тлевшийся в обществе, и Сергей Иванович, и прежде бывший одним из возбудителей этого вопроса, весь отдался ему.

В среде людей, к которым принадлежал Сергей Иванович, в это время ни о чем другом не говорили и не писали, как о Славянском

¹ Жданов В. Творческая история «Анны Карениной»: Материалы и наблюдения. М., 1957. С. 111.

вопросе и Сербской войне. Все то, что делает обыкновенно праздная толпа, убивая время, делалось теперь в пользу Славян. Балы, концерты, обеды, спичи, дамские наряды, пиво, трактиры — все свидетельствовало о сочувствии к Славянам».²

Далее этот повествовательный мотив: изображение не знающего чем себя занять человека, радостно бросающегося в «Сербскую войну», чтобы чем-то себя занять, повторяется в восьмой части «Анны Карениной» не раз. И в эпизоде с Катавасовым и несколькими добровольцами, из которых один оказывается богатым молодым купцом, «промотавшим большое состояние», другой «человеком, попробовавшим всего», а третий уже немолодым «юнкером в отставке», не выдержавшим экзамен на артиллерию. И через сознание старичка-военного, жителя уездного городка, которому «хотелось рассказать, как из его города пошел только один солдат бессрочный, пьяница и вор, которого никто уже не брал в работники» и который «по опыту зная, что при теперешнем настроении общества опасно высказывать мнение, противное общему, и в особенности осуждать добровольцев» не говорит того, что думает. И через <образ> Вронского, о котором сама его мать вначале простодушно, а затем и даже вполне кощунственно — впрочем, нисколько не сознавая этой кощунственности — замечает: « — Да после его несчастья что ж ему было делать? <...> Это бог нам помог — эта сербская война» (19; 359, 360).

Здесь же промелькивает подающий пожертвования и дающий обеды отъезжающим Стива Облонский, как раз назначенный в связи с Балканской войной членом какой-то комиссии с непомерно высоким жалованьем и неопределенными обязанностями. Одним словом, люди остаются людьми, и ведут их в первую очередь их собственные интересы, но, поддаваясь жару пропагандистской машины, они забывают об этих реальных мотивах и облачают добровольцев в мантии героев, жертвующих своей жизнью ради «славянских братьев». Наконец, всему этому противопоставлена скептическая позиция старого князя Щербацкого и Левина, отказывающихся принять официально-патриотическую и славянофильскую позиции по этому вопросу.

² Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 90 т. М., 1935. Т. 19. С. 352. Далее ссылки на произведения и письма Л. Н. Толстого даются в тексте по этому изданию (М., 1928–1958) с указанием номера тома и страницы арабскими цифрами в скобках.

Исследователи не раз и справедливо отмечали, что в приверженности Левина «добру» и в его отказе от оправдания убийства даже во имя спасения уже ощущается предвестие толстовского «непротивления злу насилием».³ Безошибочно почувствовал близость позиции Левина отношению к Балканской войне и славянскому вопросу самого Толстого Достоевский.⁴ Действительно, по словам жены Толстого, «Левочка странно относился к сербской войне; он почему-то смотрел на нее не так как все, а с своей личной религиозной точки зрения».⁵ Отбывая в начале сентября 1876 года в свое самарское имение, Толстой намеревался отдохнуть — в том числе и от задушивших его «толков о герцеговинцах и сербах, особенно оживленных и определенных, потому что никто ничего не понимает, и нельзя понимать» (62; 281).⁶ В дальнейших своих многочисленных контактах со славянами и в публицистике Толстой не раз, уже вполне последовательно, демонстрировал ту же позицию, отказываясь не только помогать освободительным движениям, сопряженным с насилием и кровопролитием, но и оправдать их.⁷

Тем не менее, позиция Толстого в «Анне Карениной», позиция Толстого-художника не столь однозначна. Отметим, кстати, что Левин не полностью отрицает необходимость участия в этой войне. Спор в пчельнике происходит еще до манифеста Александра II об объявлении войны, когда инициатива помощи и участия в войне против турок исходила от частных лиц. Старый князь Щербацкий иронизирует лишь по поводу отдельных резонеров, взывающих к войне: «Да кто же объявил войну туркам? Иван Иванович Рагозов и графиня Лидия Ивановна с мадам Шталь?». А Левин даже не выдвигает пацифистской позиции, а лишь настаивает на возможности участия

³ См., например, одну из последних работ на данную тему: Кириченко О. Славянский вопрос в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Русская филология. 18. Сб. научных работ молодых филологов. Тарту, 2007. С. 58.

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1983. Т. 24. С. 111.

⁵ Цит. по: Гусев Н. Н. Жизнь Льва Николаевича Толстого. Л. Н. Толстой в расцвете художественного гения (1862–1877). М., 1927. С. 264.

⁶ В этих словах, впрочем, очевидно, имеется в виду не столько сама война, сколько ура-патриотическая шумиха по поводу нее в русской печати.

⁷ См.: Порочкина И. М. Л. Н. Толстой и славянские народы. Литературно-эстетические и социально-философские взаимосвязи второй половины XIX — начала XX века. Л., 1983. С. 31–47.

«в таком жестоком, ужасном деле» отдельного человека и тем более христианина лишь при том условии, если ответственность начать войну берет на себя «правительство, которое призвано к этому и приводится к войне неизбежно», а «граждане отрекаются от своей личной воли» (19; 387).

Показательно, что Кознышев «не одобрял» возражения, сделанного Левину Катавасовым: «В том-то и штука, батюшка, что могут быть случаи, когда правительство не исполняет воли граждан, и тогда общество заявляет свою волю» (19; 387). Почему? Потому что в этом случае нечего было бы отвечать Левину, у которого был готов следующий аргумент: «Ему хотелось еще сказать, что если общественное мнение есть непогрешимый судья, то почему революция, коммуна не так же законны, как движение в пользу Славян?» (19; 392). В черновой редакции романа этот аргумент сформулирован в еще более острой форме: «Теперь Левину хотелось сказать» Кознышеву, с которым он спорил по поводу войны: «за что же ты осуждаешь коммунистов и социалистов? Разве они не укажут злоупотреблений больше и хуже болгарской резни? Разве они и все люди, работавшие в их направлении, не обставят свою деятельность доводами более широкими и разумными, чем сербская война <...> У вас теперь угнетение славян — и у них угнетение половины рода человеческого. И общественное мнение — непогрешимый судья, оно часто склонялось и в эту сторону...» (20; 572).⁸

Отъезд на войну Вронского вызывает сочувствие со стороны нескольких героев. Так, княгиня замечает в связи с этим о Вронском: «Я никогда не любила его. Но это выкупает многое. Он не только едет, но эскадрон ведет на свой счет» (20; 111). А. Л. Шемякин комментирует этот отзыв следующим образом: «И нам почему-то кажется, что слова Ее Сиятельства окрашены авторским настроением».⁹ Возможно, он не совсем прав. Однако, так или иначе, сочувствие эта новость вызывает и у Левина, который о Вронском, едущем в Сербию, замечает: «Это ему идет» (19; 386). Так что идея Конст. Леонтьева противопоставить графа Вронского графу Толстому,¹⁰ по-видимому, все же хотя

⁸ См. также: *Гусев Н. Н.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963. С. 368.

⁹ *Шемякин А. Л.* Смерть графа Вронского. М., 2002. С. 49.

¹⁰ В статье из «Записок отшельника» «Два графа: Алексей Вронский и Лев Толстой»

бы отчасти внушена самим Толстым, изобразившим своего героя в последней части «Анны Карениной», в которой разоблачается всеобщий патриотический подъем, если не с сочувствием, то, по крайней мере, выглядящим вполне достойно.

Ясно, что Вронский, как и многие другие, едет на войну просто потому, что это лучшее, что он может сделать в сложившейся ситуации. Он и сам не пытается представить свои мотивы как-то иначе, прямо объясняя свой отъезд в Сербию отчаянием («Я рад тому, что есть за что отдать мою жизнь, которая мне не то, что не нужна, но постыла» — 19; 361). В то же время, как отметил А. Л. Шемякин, «источая неприкрытый сарказм при описании путешествия добровольцев (что постоянно прикладывались к фляжке дорогой), автор не пророчил ни слова насмешки в адрес Вронского. Он даже едет как-то подчеркнуто сепаратно, в отдельном купе, демонстрируя свою полную отстраненность — причем не только от новых “соратников”, но и от писателя с его отношением к ним».¹¹

На фоне фразера Кознышева Вронский, с грустной иронией отказывающийся от рекомендательного письма к лидерам сербской армии: «Нет, благодарю вас; для того чтоб умереть, не нужно рекомендаций. Нешто к Туркам... — сказал он, улыбнувшись одним ртом» (19; 361) — явно обрисован в более выгодном свете. Глядя на рельсы, невольно напомнившие ему об ужасной смерти Анны, Вронский не может сдержать рыданий. Хотя то, что он погибнет в Сербии, вовсе не факт, все же финал романа придает ему черты сходства с пушкинским Сильвио, о котором в концовке «Выстрела» сообщается: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами»,¹² то есть в борьбе за свободу Греции.

Наконец, несмотря на все свое отрицательное отношение к Балканской войне, Толстой, когда русские одно время терпели на Балканах неудачи, порывался вступить в действующую армию, и его с трудом удалось удержать.¹³ Того, что на месте Вронского Толстой мог

(Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем. СПб., 2007. Т. 8. Кн. 1. С. 297–315).

¹¹ Шемякин А. Л. Смерть графа Вронского. С. 49.

¹² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. IV изд. М.; Л., 1978. Т. 6. С. 69.

¹³ Журналист суворинского «Нового времени» Алексей Ксюнин, побывав в Ясной Поляне сразу после похорон Толстого, записал разговор с вдовой: « — Вы, веро-

и в определенный момент хотел оказаться сам, никак нельзя сбрасывать со счетов.

Как видим, в самом Толстом была не только львиная доля Левина, но и частичка Вронского. Следовательно, Достоевский в «Дневнике писателя» в вопросе о Балканской войне спорит все же не столько с Толстым, сколько с Константином Левиным и старым князем Щербацким — то есть с позицией отдельных героев, вовсе не обязательно полностью совпадающей с авторской. Довольно часто скрыто пародировавший в своем творчестве Толстого (чего до настоящего времени почти совершенно не замечают исследователи), Достоевский пытается открыто пародировать Толстого и в «Дневнике писателя». Однако выходит у него все же пародия не на Толстого, а на Левина — как, например, в известной сцене, в которой Левин не решается заколоть «турку» и спасти ребенка, а вместо этого уходит к Кити.¹⁴

Как отметил И. А. Волгин, «в идеологическом комплексе “Дневника писателя” восточный вопрос занимает особое место. Это тот идейно-композиционный стержень, который пронизывает большинство выпусков “Дневника” и вокруг которого в той или иной степени группируются почти все остальные части издания».¹⁵ Пытаясь кардинально противопоставить позицию Достоевского официальной позиции правительства, исследователь напоминает о том, что «весной и летом 1876 г. правительственные круги предпочитали сохранять в славянском вопросе известную сдержанность».¹⁶

Тем не менее, после царского Манифеста с объявлением войны эта сдержанность моментально исчезла. И пусть утопическая концепция Достоевского, заключающаяся в том, что историческая миссия России есть «жертва, потребность жертвы даже собою за братьев» с тем, чтобы «основать вперед великое всеславянское единение, во имя Христовой истины, т. е. на пользу, любовь и службу

ятно, не знаете, — говорит Софья Андреевна, — ведь Лев Николаевич хотел идти в ряды армии в турецкую войну. «Вся Россия там, я должен идти». — Каких только трудов стоило уговорить его остаться, объяснить, что своим пером он может принести большую пользу России...» (*Ксюнин А. Уход Толстого. СПб., 1911. С. 36.*)

¹⁴ *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1983. Т. 25. С. 220.*

¹⁵ *Волгин И. А. Нравственные основы публицистики Достоевского («Восточный вопрос в «Дневнике писателя»)* // *Известия Академии наук СССР. Серия лит и яз. Т. XXX. Л., 1971. С. 312.*

¹⁶ Там же. С. 314.

всему человечеству, на защиту всех слабых и угнетенных в мире»,¹⁷ действительно не имела ничего общего с идеологией правительства, однако панславистская демагогия, к которой прибегала официозная печать для оправдания этой войны, безусловно, роднит ее с утопической программой Достоевского. Если эта программа не совпадает, то и вовсе не противоречит государственной идеологии и государственной политике.

Утопическая программа Достоевского по восточному вопросу представляет собой вариант позднеславянофильско-почвеннической доктрины. Как показали А. В. Ефремов, Анджей де Лазари, Л. И. Сараскина и И. Ф. Прийма,¹⁸ эта позиция строилась в значительной степени как коррекция философско-исторической концепции Н. Я. Данилевского. Свой панславизм Достоевский обосновывает не принадлежностью славянских народов к одному культурно-историческому типу, а приверженностью большинства из них к православию. Для автора «Дневника писателя» в восточном вопросе «не славянство, не славизм сущность, а православие».¹⁹

Б. М. Эйхенбаум находил в «Войне и мире» немало общего с «Россией и Европой» Н. Я. Данилевского.²⁰ Отношение Толстого к Данилевскому, как оно выражено в «Анне Карениной», уже весьма критично. К. А. Жуков небезосновательно отметил некоторое сходство в изображении Сергея Ивановича Кознышева с Данилевским: «Например, о книге “Опыт обзора основ и форм государственности

¹⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 25. С. 111.

¹⁸ Ефремов А. В. Данилевский и Достоевский. Футурология панславизма и национальный мессианизм // Российский консерватизм в литературе и общественной мысли XIX века. М., 2003. С. 61–82; Анджей де Лазари. В кругу Федора Достоевского. Почвенничество. М., 2004. С. 93–101; Анджей де Лазари. В кругу Федора Достоевского. Почвенничество. М., 2004. С. 93–101; Сараскина Л. Идеальный парадокс о славянской цивилизации и Константинополе. Версии Достоевского и Данилевского // Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М., 2006. С. 95–117; Прийма И. Ф. Европа и южные славяне в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского // Цивилизационный процесс и взаимодействие национальных культур в Европе: место и роль славянства. Материалы Международной научной конференции 30 мая 2006 года. СПб., 2006. С. 69–75.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1983. Т. 24. С. 313.

²⁰ Эйхенбаум Б. М. Очередные проблемы изучения Л. Толстого // Ленинградский государственный ордена Ленина университет. 1819–1944. Труды юбилейной научной сессии. Л., 1946. С. 281–283.

в Европе и в России” сообщается, что ее появление было встречено гробовым молчанием.

На наш взгляд, есть основания видеть в этом эпизоде определенную параллель с тем, что первое отдельное издание книги Н. Я. Данилевского “Россия и Европа” (1871 г.) не имело никакого успеха “в обществе”, причем — не только по выходе в свет, но и в последующие годы: 1200 экземпляров этого издания были распроданы лишь через 15 лет». ²¹ Она могла бы показаться случайной, если бы не сходство заглавий: «**Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому**» и «**Опыт обзора основ и форм государственности в Европе и в России**» (выделено полужирным мной — С. К.).

В то же время, как показано в статье Г. Абе и К. А. Жукова, одним из прототипов Голенищева, которого Вронский встречает в Италии и который сообщает тому, что пишет «вторую часть **Двух Начал** <...> Она будет гораздо обширнее и захватит почти все вопросы. У нас, в России, не хотят понять, что мы наследники Византии, — начал он длинное, горячее объяснение» (19; 29), был К. Н. Леонтьев. Исследователи весьма обоснованно предполагают, что речь здесь идет о труде Леонтьева «Византизм и славянство». ²² К этому можно добавить, что фамилия персонажа «**Голенищев**» почти целиком анаграмматична по отношению к: «**Константин Леонтьев**». ²³

Далее Г. Абе и К. А. Жуков ставят вопрос о том, когда Толстой мог познакомиться с «Византизмом и славянством»: «Итальянские

²¹ Жуков К. А. Восточный вопрос в историософской концепции К. Н. Леонтьева. СПб., 2006. С. 102. Впрочем, К. Н. Леонтьев в «Анализе, стиле и веянии» сопоставлял Кознышева с другим деятелем славянофильства: «в эпилоге Кознышев играет столь же активную роль, как Ив. С. Аксаков, когда генерал Черняев совершал свои военные подвиги в Сербии» (Леонтьев К. Н. Анализ, стиль и веяние // Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. Т. 8. Кн. 1. С. 297–315).

²² Abe G., Zhukov K. On the roots of Eurasianism: the epilogue of Leo Tolstoy's “Anna Karenina” and “Bysantinism and Slavdom” of Konstantin Leontiev // Studies in Language and Culture (University of Tsukuba). № 52. January 10, 2000. P. 253.

²³ Ср. свидетельство самого Толстого: «Я часто пишу с натуры. Прежде даже и фамилии героев писал в черновых работах настоящие, чтобы яснее представлять себе то лицо, с которого я писал. И переменял фамилии, уже заканчивая отделку рассказа...» (цит. по: Жданов В. Творческая история «Анны Карениной»: Материалы и наблюдения. С. 239). См. также: Жуков К. А. Восточный вопрос в историософской концепции К. Н. Леонтьева. С. 104–105.

главы” романа были напечатаны в апрельском номере “Русского вестника” за 1876 г. Известно, что Толстой работал над ними в Ясной Поляне в марте–апреле 1876 г. “Византизм и славянство” был опубликован в “Чтениях в Обществе истории и древностей российских”, т. 3, в январе 1876 г. или даже позже (том 4 появился не раньше марта 1876 г.).²⁴ <...> Существует, следовательно, только слабая теоретическая возможность, что Толстой видел “Византизм и славянство” в печати, работая над итальянскими главами романа “Анна Каренина” в апреле и вообще когда-либо. Представляется более вероятным, что Толстого заставил вспомнить одну из многочисленных его бесед с Павлом Голохвастовым в Ясной Поляне в конце августа 1874 г. леонтьевский “Одиссей”. В самом деле, одна из этих бесед могла быть размышлением о двух принципах, “византизме и славянстве”, из очерка Константина Леонтьева, и о самом его авторе».²⁵

Однако был ли Толстой знаком с «Византизмом и славянством» в период написания «итальянских глав» «Анны Карениной», в которых изображен Голенищев, не так уж существенно. Гораздо важнее, был ли он знаком с ними во время работы над восьмой частью романа. А вот эта вероятность чрезвычайно велика. И она в гораздо большей степени, чем какие-либо другие обстоятельства, подтверждает общий вывод исследователей: «можно с уверенностью утверждать, что связь между идеями Леонтьева о “нашем болгаробесии”, с одной стороны, и взглядом Толстого на “сербское безумие”, которое существовало в России накануне войны с Турцией, с другой, была. Оба выражения принадлежат соответственно Леонтьеву и Толстому. Само собой разумеется, что Толстой ни в коем случае не усвоил круг идей, выраженных в «Византинизме и славянстве» Леонтьева. Но в этом конкретном случае можно видеть общее настроение, которое объединило их обоих. И умонастроением, которое было вполне неблагоприятным по отношению к панславизму, Толстой мог, хотя и непрямо, быть обязан Леонтьеву.

Очевидно, что такая эмоциональная основа могла способствовать выработке его собственных оригинальных, хотя внешне весьма

²⁴ Ср.: Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. СПб., 2005. Т. 7. Кн. 2. С. 663.

²⁵ Abe G., Zhukov K. On the roots of Eurasianism. P. 258.

сходных, идей. Важно то, что Толстой мог ознакомиться с леонтьевской критикой славянофильства в период работы над восьмой частью «Анны Карениной», и, таким образом, резкая непримиримость Левина по славянскому вопросу, по-видимому, находила свои основания не в последнюю очередь в антагонистической по отношению к общему мнению позиции Леонтьева». ²⁶ Получается, таким образом, любопытная общая картина. Идейные расхождения авторов «Дневника писателя» и «Анны Карениной» предопределены в значительной степени историософскими основами этих сочинений: в первом случае это преимущественно Данилевский, а во втором отчасти Леонтьев.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что «Дневник писателя» Достоевского проникнут острым чувством сострадания к тому, что перенесли в 1876–1877 годах южные славяне и в первую очередь болгары. Тем не менее, историософская концепция Достоевского, разумеется, отмечена некоторыми крайностями. Вскоре почувствовав это сам, Достоевский в Пушкинской речи 1880 года от некоторых из них отказался. Н. О. Лосский писал даже о «горьком разочаровании» Достоевского в отношении основных тезисов историософии Данилевского. ²⁷

Как отметил А. В. Ефремов, в Пушкинской речи Достоевский высказал глубочайшее расхождение с основной идеей «России и Европы»: «По сути, незадолго до смерти, писатель вернулся к мысли о мессианском назначении России, смысл которого — в стремлении «внести примирение в европейские противоречия, уже окончательно указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловеческой и воссоединяющей, вместить в нее с братскою любовью всех наших братьев, а, в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой, общей гармонии братского окончательного согласия племен по Христову евангельскому закону». Великую миссию соборного единения человечества Россия сможет выполнить потому, что «для настоящего русского Европа и удел всего арийского племени так же дорога, как и удел своей родной земли, потому, что наш удел и есть всемирность» (26; 148, 147). Таким образом, Достоевский фактически отказался не только от политического панславизма, но и

²⁶ Ibid. P. 261.

²⁷ Лосский Н. О. История русской философии. М., 1991. С. 81.

от его основного историософского положения — “теории культурно-исторических типов” Данилевского». ²⁸

Чрезмерность своего увлечения панславистскими настроениями Достоевский осознал, по-видимому, не столько под влиянием Толстого, сколько под воздействием самого хода исторических событий и освещения их в русской журналистике и литературе, в частности, в творчестве таких, например, писателей, как Глеб Успенский с его очерками «Из Белграда» или Всеволод Гаршин с его знаменитыми рассказами. ²⁹ Тем самым он в значительной степени снял свои резкие расхождения с Толстым по вопросу о Балканской войне.

²⁸ Ефремов А. В. Данилевский и Достоевский. С. 77–78.

²⁹ Я. С. Лурье замечал по поводу рассказа Гаршина «Четыре дня»: «Достоевский, вероятно, читал этот рассказ, но никак не реагировал на него. Но Толстого размышления над событиями балканской войны привели к полному разрыву со славянофильскими идеями. “Одно из двух: славянофильство или евангелие”, — написал он Страхову (51; 61–62)» (Лурье Я. С. После Льва Толстого. СПб., 1993. С. 34).

РАЗДЕЛ II

КЛАССИЧЕСКАЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА



ГОГОЛЕВСКИЕ «ВЫБРАННЫЕ МЕСТА ИЗ ПЕРЕПИСКИ С ДРУЗЬЯМИ» В ЗЕРКАЛЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПАРОДИИ XX ВЕКА

Хорошо известно, что гоголевские «Выбранные места из переписки с друзьями» стали не только предметом особого почитания в определенных кругах русской общественной мысли XIX в. и среди некоторых исследователей творчества Гоголя уже века XX-го, но и объектом гневного разоблачения (В. Г. Белинский), сатиры и даже пародии. Вопреки мнению В. В. Виноградова и В. А. Туниманова, «Село Степанчиково» Ф. М. Достоевского это, безусловно, пародия не только на официозно-патриотический стиль, но и на «Выбранные места...» и даже на личность самого Гоголя.

В русской прозе XX в. есть одно не самое известное, но зато, безусловно, блистательное произведение, представляющее собой в значительной степени развитие пародийной поэтики Достоевского и направленное конкретно на «Выбранные места...». Об этом произведении, о его авторе, о соотношении пародийной поэтики этого романа с поэтикой Достоевского-пародиста и о характере интертекстуальной игры с гоголевскими текстами и прежде всего с текстом «Выбранных мест...» и пойдет речь в настоящей статье. Мы имеем в виду роман С. С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» (<1928>).

Писатель Сергей Сергеевич Заяицкий (2.10.1893, Москва — 21.5.1930, Феодосия) — блистательный русский прозаик, драматург и переводчик 1920-х годов, входивший в артель московских писателей «Круг» и театральную секцию Государственной Академии художественных наук (ГАХН). В работах по истории литературы советского времени его произведениям, как правило, уделялось недостаточное внимание.¹ Имя его всплывает иногда лишь в связи с М. А. Булгаковым,

¹Почему-то отсутствует его имя в современных словарях по истории русской литературы советского периода. См., например: Русские писатели. Био-библиографический

другом которого был Заяицкий.² И, тем не менее, это один из самых блистательных русских сатириков 1920-х годов. Даже давший ему в основном довольно скептическую оценку Л. Ф. Ершов³ все же счел необходимым включить его рассказ в составленную им антологию сатирических рассказов и фельетонов 1920–1930-х годов.⁴

Между тем литературная репутация Заяицкого в 1920-е годы была довольно высокой. И отражением этого стала заметка о нем в словаре писателей современной эпохи, вышедшем в 1928 году под редакцией Б. П. Козьмина. Поскольку эта заметка остается до настоящего времени едва ли не основным источником сведений о жизни и литературной деятельности С. С. Заяицкого, воспроизведем ее здесь:

«Заяицкий, Сергей Сергеевич, поэт, беллетрист, драматург и переводчик (Дж. Лондона, Унру, Фюльда, Эйснера, К. Бюхера “Работа и ритм” и др.). Род. 2 окт. 1893 г. в М. в семье врача. Окончил гимн. Поливанова в М. и М. Ун-т по философ. отд. ист.-фил. фак-та. Состоит научн. сотрудн. ГАХН. 1-е печатн. выступл. — анонимный сб. стих. “Стихотворения” (М., 1914). Участв. в журн. “Кр. Нива”, “Ог.” и др., в альм. и сб. “Жизнь”, “Недра”, “Трилистник” и др. Пародийный роман З. “Красавица с острова Люлю” издан под псевдонимом “Пьер Дюмель”. В Моск. театре для детей шли пьесы З. “Робин Гуд”, “Пионерия” и “Мистер Бьюбль и червяк”».⁵

Далее следует список книг, довольно пространный для совсем еще молодого писателя: писательство было для него не только делом жизни, но и одним из основных источников добывания средств к существованию:

«Кн. З.: 1) “Стихотворения”. М., 1914 г.; 2) П. Дюпон “Песни”. (Перевод совместно с Л. Остроумовым М., 1923 г.; 3) Фрейлиграт “Избранные стихотворения”. (Перевод). М. “Пролетарий”. 1924 г.;

словарь «XX век»: В 2 ч. М., 1998. Т. 1–2; Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Био-библиографический словарь. М., 2005. Т. 1–3. Нет статьи о нем даже и в «Лексиконе русской литературы XX века» (М., 1996).

² Н. Б. Вокруг Булгакова // Новый журнал. 1987. Кн. 166. С. 120.

³ См., например: История русского советского романа. М.; Л., 1965. Т. 1. С. 258.

⁴ Русская сатирико-юмористическая проза: рассказы и фельетоны 20–30-х годов. Сост., автор вступ. ст. и коммент. Л. Ф. Ершов. Л., 1989. С. 185–189.

⁵ Писатели современной эпохи. Био-библиографический словарь русских писателей. М., 1992. Т. 1. Ред. Б. П. Козьмина. С. 132.

4) “Клю и Кля”. Пов. для детей. М. «ЗИФ» 1924 г.; 5) “Венгерская революционная поэзия”. (Перевод). М. ГИЗ 1925 г.; 6) “Робин Гуд”. Пьеса. М. ГИЗ 1925 г.; 7) “Стрелок Телль”. Пьеса М. ГИЗ 1925 г. (два изд.); 8) “Морской волчонок”. Повесть. М. ГИЗ 1926 г.; 9) “Шестьдесят братьев”. Пов. М. ГИЗ 1926 г.; 10) “Рассказы старого матроса”. М. ГИЗ 1926 г.; 11) “Красавица с острова Люлю”. Роман. М. “Круг” 1926 г.; 12) “Баклажаны”. Повесть. М. Изд. “Круг”, 1927 г.; 13) “Найденная”. Повесть для детей. М. — Л. ГИЗ 1927 г.; 14) “Революционная поэзия на Западе”. (Переводы, совм. с Л. Е. Остроумовым) М. «Прометей». 1927 г.; 15) “Земля без солнца”. Повесть М. — Л. ГИЗ 1927 г.⁶

Целый ряд книг из этого списка представляют собой переводы. Кроме того, работая с 1923 г. секретарем в Комиссии по изучению зрителя при Театральной секции Государственной Академии художественных наук, Заяицкий занимался инсценировками и писал для сцены. Спектаклем по его пьесе «Красавица с острова Люлю», представляющей собой инсценировку одноименного романа Заяицкого, который был опубликован под псевдонимом «Пьер Дюмель» (в списке № 11), в 1927 г. открылся «Театр-студия» под руководством Р. Н. Симонова.⁷

В самом начале Перестройки кое-что из оригинальных сочинений С. С. Заяицкого было переиздано. Автор предисловия к сборнику, озаглавленному по названию одного из рассказов писателя: «Судьбе загадка», писатель В. Пьецух справедливо констатировал: «...Когорта таких писателей, как Заяицкий, Слезкин, Клочков, Романов, может составить честь и славу какой-нибудь просвещенной нации, и она будет веками поклоняться этому пантеону, а у нас нормальный читатель о них даже и не слышал».⁸

Изучение этого, несомненно, явно недооцененного в настоящее время писателя началось с обращения к его самому известному роману «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова»,

⁶ Там же.

⁷ *Заяицкий С. С. Красавица с острова Люлю. Публикация Т. Н. Фоминых // Русская литература 1920-х годов. Художественный текст и историко-литературный контекст: Материалы межвузовской научной конференции памяти Израиля Абрамовича Смирин / Отв. ред. Т. Н. Фоминых; Перм. гос. пед. ун-т. Пермь, 2002. С. 246–247.*

⁸ *Пьецух В. От читателя // Заяицкий С. Судьбе загадка. М., 1991. С. 6.*

впервые опубликованному в 1928 г. и потому не вошедшему в воспроизведенный выше список.⁹

То, что главным литературным кумиром Заяицкого, был Гоголь, бросается в глаза.¹⁰ Например, его повесть «Баклажаны» начинается так: «Разве не говорили все и разве не утверждали, что украинские ночи сотворены для любовных восторгов? Разве Гоголь не восклицал патетически: “Знаете ли вы украинскую ночь?” и разве не отвечал он сам, видя, что язык отнялся у заробевшего читателя: “О, вы не знаете украинской ночи” <...> Да. Пленительна и сластолюбива украинская ночь. Но в сто, в тысячу, в миллион раз пленительнее и сластолюбивее знойный украинский полдень».

Место действия, Баклажаны, названы здесь, «городом белых одноэтажных домиков и голубых деревянных церквей, родным братом Хороля и Кобеляк, племянником Миргорода»,¹¹ а сама повесть представляет собой своего рода метатекст с отчетливыми отсылками к ранним произведениям Гоголя, и в первую очередь к «Вечерам на хуторе близ Диканьки».

В случае с «Жизнеописанием Степана Александровича Лососинова» связь с Гоголем чуть менее очевидна, но также отнюдь не скрывается автором. Она намечена уже «говорящими» фамилиями главных героев романа: Степан Александрович Лососинов и Пантюша Соврищев. Да и имя самого Гоголя появляется уже в третьей главе романа, где об одном из героев «Жизнеописания...» сказано: «Повернется левой щекой — Гегель, правой — Гоголь...».¹² Один из первых

⁹ См.: Советский сатирический роман: Эволюция жанра в 20–30-е годы. Ташкент, 1965. С. 67–70; Обухова О. Интеллигент в мире разрушающейся культуры (С. С. Заяицкий и его роман «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова. Трагикомическое сочинение») // «Вторая проза». Русская проза 20-х–30-х годов XX века. Сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян. Trento, 1995. С. 267–276).

¹⁰ Не случайно уже В. Пьецух замечал: «конечно, более или менее квалифицированному читателю будет понятно, что Сергей Сергеевич Заяицкий это не Николай Васильевич Гоголь — <...> гений сильней истории — но читателю будет также понятно: он повстречался с талантом настолько крупным и самобытным, что укрыть его от читателя <...> — значит совершить преступление против человечности из тех, что проходили по Нюрнбергскому трибуналу» (Пьецух В. От читателя // Заяицкий С. Судьбе загадка. С. 5–6).

¹¹ Заяицкий С. Судьбе загадка. С. 159, 165.

¹² Там же. С. 27. Далее цитаты из произведений Заяицкого приводятся по этому изданию: Заяицкий С. Судьбе загадка. М., 1991 — в тексте с указанием номера стра-

исследователей творчества Заяицкого Ольга Обухова пишет: «Хлестаковское завиральное хвастовство Пантюши, — явная аллюзия на *Ревизора*, — приезд в школу настоящего инспектора, немая сцена — представляют собой своего рода пьесу, в декорациях которой все дорогое Лососинову пародируется, осмеивается, переводится на мещански-бытовой уровень, против которого герой восстает».¹³

Действительно, в главе V «Страшный инструктор» третьей части романа в школу, в которой Лососинов находит себе прибежище в качестве преподавателя истории, приезжает с «ревизией» «новый инструктор объединения», и его первое посещение заканчивается требованием обучения по «новым методам», то есть не по учебникам, а «на трудовых процессах». Автор романа так изображает впечатление, произведенное этим на учителей: «Нечто вроде немой сцены из “Ревизора” произошло после его ухода в учительской. Естественник стоял в позе мученика, только что подвергшегося заушению. Математик растопырил руки и тупо глядел на Марию Петровну, которая, в свою очередь, замерла, уставившись на Пантюшу» (с. 139).

Свое второе посещение и речь на заседании объединения «страшный инструктор», «похожий слегка на Пугачева» (с. 136), начинает с извинения: «извиняюсь, что опоздал, задержал сам, изволите ли видеть, Луначарский... Сами понимаете, от министра не удерешь, как Подколесин от невесты...» (с. 148). Здесь назван второй, а, пожалуй, даже и первый гоголевский претекст романа — комедия Гоголя «Женитьба».

Действительно, пара главных героев Заяицкого Лососинов и Соврищев, из которых второй пронырливее и циничнее первого, с самого начала несколько напоминает Подколесина и Кочкарева (с той разницей, что Соврищев пока что тоже холост), а тема женитьбы Лососинова не раз возникает на страницах романа в планах его матери:

ницы в скобках.

¹³ Обухова О. Интеллигент в мире разрушающейся культуры. С. 273. Что касается «завирального хвастовства Пантюши» Соврищева, то его хлестаковский характер вскрывает на страницах романа Лососинов, прерывающий рассказ Соврищева о «грудах» его «рукописей» (с. 130): «— А что, — спросил Лососинов, — “Юрий Милославский” не твое сочинение? Все удивленно поглядели на него. — Это же Загоскина! — сказала Мария Петровна. Степан Александрович покраснел: — Я пошутил» (с. 131).

«— Смотри, все кругом женаты... один Соврищев только... ну уж это я даже не знаю, что это такое... человек он или еще что... Наташа Брусницына очень в тебя влюблена.

— Я — принципиальный аскет...

— Я Наташу Брусницыну в бане видела — Венера... и не вертлява.

— Ну и обнимайтесь с ней на здоровье... Жениться! Как глупо.

— А на фортепьяны прыгать, скажешь, умно? ¹⁴

— Не ваше дело.

И Степан Александрович, уйдя к себе в комнату, дважды повернул ключ.

Госпожа Лососинова привела в порядок мебель, погасила свет и ушла к себе.

“Нужно будет, — подумала она, — ему в суп александрийского листу подмешать”» (с. 57).

Эта тема получает в последней части романа новое развитие, когда в душе Лососинова вдруг происходит «душевный переворот, столь же великий, как переворот Октябрьский» (с. 120):

«Степан Александрович вошел в комнату бодро и торжественно.

— Мама, — сказал он, — вы человек старый и отсталый в духовном отношении, я же человек молодой, живой, мне принадлежит будущее.

“Жениться хочет, — задрожав от радости, подумала госпожа Лососинова, — лишь бы не на какой-нибудь финтифлюшке”.

— Я знаю ваше отношение к партии, вы, конечно, будете возражать, бранить меня.

— Да что ты, Степа, — перебила старушка, — если хорошая партия, за что же я бранить буду. Девица?

— Какая девица?

— Ну, невеста твоя — девица?

Степан Александрович нахмурился было, но слишком радостно было у него на душе и злиться не хотелось.

— Да, мама, — вскричал он, — это могучая девица, от поступи которой дрожит земля и рушатся темницы!

¹⁴ Лососинов прыгает на рояль, тренируясь вскакивать в идущий товарный поезд, поскольку собирается идти на фронт, чтобы добиться внедрения своего проекта по спасению России, а его мать приписывает это совсем другим причинам.

“Наверное, Соня Почкина, — подумала госпожа Лососинова, она верно: когда ходит, весь дом дрожит”.

— Она умеет быть ласковой и доброй, умеет погладить по голове мягкою как бархат рукою.

“Или Таня Щипцова”, — подумала госпожа Лососинова.

— Но она умеет мгновенно превращаться в львицу и, оскалив, зубы, готова вцепиться в горло всякому непокорному.

“Господи, на Мане Ножницыной хочет, на злючке этой”.

— Да как же ее зовут? — не в силах больше терпеть, спросила старушка.

— Ее зовут... — произнес Степан Александрович, — пролетарская революция!» (с. 121).

Впрочем, место поездки Подколесина и Кочкарева к невесте у Заяицкого занимают вначале регулярные ночные кутежи героев, а затем их визиты с целью исполнения трех сменяющих друг друга проектов Лососинова по спасению России. Собственно, эти проекты и определяют построение повести, для изложения которого, мы воспользуемся пересказом О. Обуховой:

«В каждой части главным сюжетобразующим пунктом является глобальная идеалистически-утопическая идея спасения, которая овладевает Лососиновым в различных исторических ситуациях. В первой части (действие происходит до начала Первой мировой войны) — это идея спасения народа путем всеобщей “филологизации” масс <...> Во второй части действие происходит в годы войны. В Лососинове просыпается патриотический пафос, и его беспорядочно-бесплодное кружение по Москве имеет единственную цель — во что бы то ни стало попасть на фронт <...> Им овладела новая утопическая идея — применить гносеологический идеализм Беркли для создания нового типа солдат — они-то и спасут Россию, выиграв войну. <...> Естественно, и этот утопический проект (и в проекте, и в способе его осуществления видна пародия на просветительские инициативы Льва Толстого) рассеивается, исчезает при столкновении с реальностью. В третьей части <...> вступая в реальный контакт с живым страдающим человеческим существом, Лососинов забывает о себе...».¹⁵

¹⁵ Обухова О. Интеллигент в мире разрушающейся культуры. С. 272, 275.

Действительно, во второй части ощущается пародия на Л. Н. Толстого, но, правда, не «в проекте и в способе его осуществления», а в стилистическом выполнении «брошюрки» Степана Александровича, написанной им «для популяризации учения Беркли», которое отчетливо напоминает «народные рассказы» Толстого: «Называется “Куда делся кошелек, когда Яков Богатов уснул”. И видишь — простой народный язык: “Шибко любил Яков Богатов деньги, ох, как шибко. Много душ погубил из-за них, проклятых...” — ну, одним словом, идея такая, что, когда Яков засыпает, его любимый кошелек исчезает, ибо некому его воспринимать» (с. 69).

Источник вдохновения Лососинова прямо назван в следующей части, где примкнувший к контрреволюционерам герой приходит к отставному полковнику Глухову, чтобы добиться от него содействия во взрыве моста: «против него сидел кто-то вроде Льва Толстого в период написания “Чем люди живы”» (с. 117). А степень доходчивости до народа подобных рассказов ярко иллюстрирует эпизод в конце второй части, где Лососинов излагает содержание своей брошюры лакею-санитару, который в конце концов передает ее другим санитарам как историю о краже кошелька (с. 102).

Однако прекраснодушные интеллигентские «проекты» Лососинова, для сатирического осмеяния которых Заяицкий использует аллюзии к толстовской «Азбуке», еще ранее, в первой части высмеиваются посредством менее явной пародии на «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя. Воспылав «идеей спасения народа путем всеобщей “филологизации” масс», Лососинов вдруг начинает произносить целые пассажи, отчетливо напоминающие статью Гоголя «Об Одиссее, переводимой Жуковским»: «возрождение необходимо, ибо искусство попало в тупик... Следовательно, наша задача — произвести возрождение. Для этого нужно лишь внедрить в публику и в массу сознание необходимости изучения античного мира. Мужик гибок и способен к языкам. Надо обучить его греческому и латинскому» (с. 18).

Когда у Лососинова пропадает греко-латино-итальянский словарь, тот решает, что его украли полотеры и видит в этом подтверждение своей мысли о том, «как относится русский народ к древности, разумеется, классической... Да тут ничего нет удивительного. В Москве есть извозчики, говорящие по-латыни...» (с. 20). Для осуществ-

вления своего плана Лососинов призывает Соврищева «организовать особые школы... Когда подготовка будет сделана, мы дадим знак из центра, и по всей России зазвучит стройная музыка гомеровского стиха... Подумай, Соврищев, какое величие... Старый дед, читающий внукам Одиссея в подлиннике...<...> Я лично уверен, что греческое искусство настолько божественно просто, что его поймет самый серый крестьянин» (с. 23–24).

Ср. у Гоголя: «Вот скольким условиям нужно было выполниться, чтобы перевод Одиссеи вышел не рабская передача, но послышалось бы в нем *слово живо*, и вся Россия приняла бы Гомера, как родного! <...> “Одиссея” произведет у нас влияние, как *вообще на всех*, так и *отдельно на каждого* <...> “Одиссея” есть именно то произведение, в котором заключились все нужные условия, дабы сделать его чтением всеобщим и народным <...> Дворянин, мещанин, купец, грамотей и неграмотей, рядовой солдат, лакей, ребенок обоего пола, начиная с того возраста, когда ребенок начинает любить сказку, ее прочитают и выслушают без скуки <...> Греческое многобожие не соблазнит нашего народа. Народ наш умен: он растолкует, не ломая головы, даже то, что приводит в тупик умников <...> многобожие оставит он в стороне, а извлечет из “Одиссеи” то, что ему следует из нее извлечь».¹⁶ Очевидно, что в приведенных выше планах Лососинова звучит откровенная пародия на эти идеи Гоголя.¹⁷

Разумеется, пародируя «Выбранные места...», Заяицкий не мог не опираться на роман Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели». Тем более что работа Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» вышла еще в 1921 году¹⁸ и скорее всего была известна Заяицкому. В ней, впрочем, нет параллелей из «Села Степанчикова...», относящихся к статье Гоголя «Об Одиссее, переводимой Жуковским». Между тем они также очевидны. Правда, Фома

¹⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. VIII, 237, 238, 243.

¹⁷ Впрочем, Гоголь и сам подверг подобные проекты сатирическому разоблачению во втором томе «Мертвых душ», в котором Кошкарев уверяет Чичикова, что «несмотря на все упорство со стороны невежества, он непременно достигнет того, что мужик его деревни, идя за плугом, будет в то же время читать книгу о громовых отводах Франклина, или Виргилиевы “Георгики”, или “Химическое исследование почв”» (Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. В. Гоголя. М., 1855. Т. 2. С. 109).

¹⁸ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Пг., 1921.

Фомич Опискин не заставляет обучать мужиков греческому и латинскому. Зато, как известно, он насильно учит их французскому: «Я, как Орфей, смягчаю здешние нравы, только не песнями, а французским диалектом».¹⁹ Так что связь между «Жизнеописанием...» и «Селом Степанчиковым...», по-видимому, носит как опосредованный, так и прямой характер.

Тынянов в этой своей известной статье отмечал в Опискине также и зачатки созданного Достоевским впоследствии образа Степана Трофимовича Верховенского: «Интересно, что и другой пародийный характер — Степан Трофимович — тоже приживальщик; то же “странничество”, та же “котомка”».²⁰ Уже имя, отчество и фамилия этого героя наводят на мысль о происхождении от него Степана Александровича Лососинова. И действительно как высокопарность и претенциозное честолюбие Лососинова, так и его отношения с матерью выписаны с некоторой пародийной ориентацией на Верховенского и его отношения с Варварой Петровной Ставрогиной. Есть в «Бесах» и некоторые конкретные вещи, которые могли послужить Заяицкому импульсом при создании образа Лососинова. Например, слова Степана Трофимовича: «я — не христианин. Я скорее древний язычник, как великий Гете или как древний грек».²¹

Таким образом, отдельные сатирические страницы романа Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» имеют в значительной степени пародийный характер по отношению не только к творчеству Гоголя, но и к его «Выбранным местам...» и, следовательно, отчасти к личности и взглядам самого писателя.²² Это

¹⁹ Достоевский Ф. М. Полн собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 3. С. 74.

²⁰ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, С. 215.

²¹ Достоевский Ф. М. Бесы // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 35. Одновременно величавость обращения с Лососиновым и Соврищевым знаменитого Ансельмия Петрова, возможно, внушена абрисом «высшего круга» петербургских писателей в «Бесах», где о Степане Трофимовиче сказано: «Он до того маневрировал около них, что и их зазвал раза два в салон Варвары Петровны, несмотря на все их олимпийство» (Там же. С. 21).

²² Заяицкому был легко доступен приведенный Тыняновым отзыв Достоевского о «Выбранных местах...» в письме к И. С. Аксакову: «Заволакиваться в облака величия (тон Гоголя, например, в “Переписке с друзьями” есть неискренность, а неискренность даже самый неопытный читатель узнает чутьем. Это первое, что выдает» (Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь. С. 213).

пародирование имеет сложную природу, так как отсылает читателя не только к первичным текстам самого Гоголя, но и ко вторичным текстам, в качестве которых в данном случае выступают произведения Достоевского и, вероятно, даже работа Тынянова.

При этом далеко не всегда эта пародийность имеет сатирический характер. Так, например, в финале романа в какой-то степени пародируется «уход Льва Толстого» (глава VI «Серый дымок» третьей части), однако одновременно вполне серьезно (не случайно роман озаглавлен как «трагикомическое сочинение») поднимается стержневая для Толстого тема «воскресения» или преобразования человека.

Пародия Заяицкого направлена не только в адрес Гоголя, но и в адрес Толстого. Следовательно, она высмеивает утопическую линию в русской культуре в целом. Конкретно ее объектом стала русская интеллигенция предреволюционных лет, увлекавшаяся фантастическими планами «спасения России», не имевшими никакого отношения не только к окружающей действительности, но даже и к их собственной жизни. Искренне увлекаясь своими «проектами», он, как и названные герои Достоевского, в то же время наделен поверхностным эпикуреизмом. Таким образом, Лососинов представляет собой сатирическое развитие образов Опискина и Степана Верховенского.

Отталкиваясь от опыта Достоевского, Заяицкий создал иной вариант пародийной поэтики, позволивший ему дать сатирическое осмысление совершенно нового этапа истории России, предсказателем и одновременно разоблачителем которого Достоевский выступил в «Бесах». В то же время, как и в «Селе Степанчикове...» Достоевского, у Заяицкого в его «Жизнеописании...» представлен настоящий карнавал гоголевской интертекстуальности.

В какой-то степени аналогичный характер носит гоголевская интертекстуальность в повести Заяицкого «Баклажаны».²³ С той только разницей, что она представляет собой своего рода ремейк «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Прямые отсылки к этому основному претексту разбросаны в повести там и сям, особенно много их в самом начале: «— Я смотрю и удивляюсь. Ведь это же прямо картина Пимоненко или Кондратенко под названием «Полдень в Малороссии». —

²³ Шутливое название повести отчасти напоминает гоголевские фамилии – такие, как «Яичница» и «Коробочка»).

А что это там белеет? — Хутор. — Поселиться бы на этом хуторе с какою-нибудь Оксаною и есть галушки» (с. 168),²⁴ «А там, в саду, совершалось загадочное таинство украинской ночи, и, должно быть, это она так пьянила» (с. 196). Как и у Гоголя, у Заяицкого, впрочем, с самого начала ощущается присутствие чертовщины: «И радостный черт, услышав поцелуй, взмыл по вертикали» (с. 253). Ср. также заглавия глав: «IV. Дьявольские штуки» (с. 201–211), «VII. Хвостатые буржуи» (с. 227–236).²⁵

В отличие от Гоголя, в эту идиллию вторгаются приметы советской действительности: «— Какая благодать, — воскликнул Кошелев, — какая красота! Я понимаю, что Карамзин иногда падал ниц и восторженно целовал землю. Стоит поцеловать. Вы знаете, когда я сейчас шел по городу, у меня было впечатление, что я перенесся на машине времени в мирные гоголевские дни. — Подобно фантастическому рассказу Уэллса, — проговорил Бороновский, несколько отдышавшись. — Да. И как было чудно на одном домике, в котором, по всем правилам, следовало бы жить Ивану Ивановичу или Ивану

²⁴ Показательно, что в ответ на это Бороновский рассказывает Кошелеву о том, «до чего не повезло хозяину того хутора. Его во время гражданской войны ночью раздели, облили керосином и подожгли» (с. 168).

²⁵ Существенный элемент художественного мира «Вечеров...» и Гоголя вообще — черт — появляется и на страницах «Жизнеописания Степана Александровича Лососинова»: «А что, барин, черт есть? Вопрос этот был совершенно неожидан и поставил в тупик обоих филологов, не сильных к тому же в вопросах умозрительных. — Черт, говорю, есть? — снова повторил извозчик. — Как когда, — заметил Соврищев. Лососинов вдруг опустил поднятый до этого времени воротник шубы, движением руки заставил умолкнуть своего спутника и сказал взволнованно: — Черта нет... А есть бессмертные боги. <...> — Нет, это ты, барин, все не то говоришь, — после некоторого раздумья произнес извозчик, — черт есть... это я тебе откровенно говорю. Он обернулся совсем к своим седокам. — Я его, черта-то, вчера катал, не к ночи будь помянут» (с. 30, 31–33). И он рассказывает Лососинову и Соврищеву о том, как вчера повез до Арбата «барина, такого из себя ласкового, в шапочке», все время высказывавшего симпатию к рабочим и революции и вышедшего ненадолго на Арбате. Вместо него в сани, судя по всему, садится другой пассажир, которого извозчик везет по адресу, данному первым. Второй пассажир начинает страшно браниться: «“Как же, говорю, вы, сударь, за революцию стоите, а так лаетесь”, а он вдруг как гаркнет: “Это я-то за революцию стою”, да как меня по уху раз...» (с. 33). Возможно, этот эпизод, в котором звучит также и частый гоголевский мотив продажи черту души (с. 32), отчасти восходит к «Уединенному домику на Васильевском» В. П. Титова, записанному со слов Пушкина, где сам извозчик оказывается сатаной (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1979. Т. IX. С. 364–366*).

Никифоровичу, увидеть серп и молот. Я даже в первый момент не мог сообразить, что это такое» (с. 167).

Постепенно главный герой повести, явно навеянный посещением самим Заяицким своих родных мест на Украине, московский художник Степан Кошелев, в котором проглядывает личность самого автора, начинает ощущать диссонанс в этой «современной идиллии»: «Еще неделю назад тому, бродя по этому базару, Степан Андреевич воображал себя на Сорочинской ярмарке и думал: “Вот прошло сто лет. Какая разница? Теперь даже еще как-то спокойнее: тогда были свиные рыла и красная свитка”. Но теперь он понял. Не свиные рыла, но что-то неизмеримо более страшное почуял он вдруг, и ясно представилась ему эта площадь с брошенными можарами и лотками, по которой скачут всадники в мохнатых шапках, и для этих всадников смерть человека есть лишь привычный взмах отточенной сабли» (с. 280–281).

Обитатели Баклажан, среди которых герой узнает немало жертв недавней гражданской войны (Лукерья, Бороновский, сестра Вера и др.), вызывают у Кошелева порыв от природы к цивилизации: «И страстно потянуло в милую Москву, где уже давно отжили все эти страсти, опять захотелось трамваев, автобусов, знакомой сутолоки» (с. 281). При этом сами по себе эти диссонансные элементы вызывают ориентацию автора уже не на Гоголя, а на Достоевского. Так, образ чахоточного Бороновского, безнадежно влюбленного в Веру, по-видимому, отчасти навеян сюжетной линией «Дядюшкиного сна» «Зина — ее бывший учитель Вася» (также заболевший чахоткой). Разница в том, что, в отличие от героини Достоевского, Вера отказывается посетить умирающего и влюбленного в нее героя,²⁶ которому она, впрочем, снова в отличие от Лизы, никогда не отвечала взаимностью.

Завершается повесть отъездом героя и довольно сакраментальной пародией финальных строк уже не «Вечеров...», но «Миргорода»:

²⁶ Связанная с Бороновским тема смерти устами доктора Шторова получает отсылки также и к тургеневскому Базарову: «Душа, мол... бессмертье... Галиматьюто свою разводит... Лопух, лопух вырастет, — и на том скажите спасибо матушке-природе. А я тот лопух сорву и буду от мух отмахиваться... Понимаете?.. А я умру — другой будет моим лопухом. Вот тебе и мировая эволюция» (с. 258–259).

«И что же? Подобно Гоголю воскликнуть: скучно жить на этом свете, господа?

Отнюдь. Ибо наряду с Баклажанами существуют: Волховстрой, Нью-Йорк, Донбасс, Кантон.

Баклажаны — крупинка.

Кошелев — одна миллионная человечества.

Сложно жить на этом свете, граждане!» (с. 288).

«ЗАУПОКОЙНАЯ» ПО «СЕРЕБРЯНОМУ ВЕКУ»
(Интертекст Достоевского в романе С. С. Заяицкого
«Жизнеописание Степана Александровича Лососинова»)

Интертекстуальная поэтика классической русской литературы, и прежде всего Достоевского и Гоголя, во многом определила не только творчество Андрея Белого и Владимира Набокова. Она была живо воспринята в русском постреализме 1920-х – 1930-х годов. Рассмотрим это на примере такого несправедливо полузабытого сатирического писателя, как Сергей Заяицкий.

«Серебряный век» с его глубокими религиозно-философскими исканиями почти полностью прошел мимо Достоевского-сатирика и Достоевского-пародиста. Открытие того огромного значения, которое имело в творчестве писателя комическое начало, произошло только в 1920-е годы. При этом оно почти одновременно осознавалось литературоведением¹ и становилось предметом творческого развития в художественной практике.²

В 1920-е годы появляется целый ряд сатирических романов с отчетливой ориентацией на Гоголя³ и, соответственно, на Достоевского-сатирика. Одним из таких романов стал роман московского писателя Сергея Сергеевича Заяицкого (1893–1930)⁴ «Жизнеописание Степана

¹ Тынянов Ю. Н. К теории пародии (Достоевский и Гоголь). Пг., 1921; Лапшин И. И. Комическое в произведениях Достоевского // О Достоевском. Сб. статей под редакцией А. Л. Бема. Прага 1929/1933/1936. М., 2007. С. 223–235.

² В литературе «серебряного века» этого еще не было. См.: Богданова О. А. Под созвездием Достоевского. Художественная проза рубежа XIX–XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы. М., 2008.

³ Гоголь и 20 век. Материалы международной конференции, организованной докторской программой ЕЛТЕ «Русская литература и культура между Востоком и Западом». Будапешт, 5–7 ноября 2009 г. Budapest, 2010.

⁴ См. о нем: Фоминых Т. Вступительная статья // Заяицкий С. Красавица с острова Люлю. Пьеса) (Русская литература 1920-х годов. Художественный текст и историко-культурный контекст. Пермь, 2002. С. 245–261); Обухова О. Интеллигент в мире разрушающейся культуры (С. С. Заяицкий и его роман «Жизнеописание Степана

Александровича Лососинова» (<1928>).⁵ В центре этого произведения убийственная сатира на русскую интеллигенцию 1910-х годов, соединявшую бездумный гедонизм с увлечением утопическими проектами «спасения России», в изображении которых присутствуют прямые аллюзии на позднего Н. В. Гоголя и позднего Л. Н. Толстого. Если написанная почти одновременно «Козлиная песнь» Конст. Вагинова (<1927>) самим автором характеризовалась как своего рода «отходная» по Петербургу,⁶ то роман Заяицкого представляет собой как бы заупокойную по «серебряному веку».

Совершенно естественно, что при этом в тексте содержатся некоторые скрытые отсылки к самой известной в классической литературе XIX века пародии на русскую интеллигенцию — роману Достоевского «Бесы». Уже само имя главного героя несколько напоминает Степана Трофимовича Верховенского. Весь облик героя этого «трагикомического сочинения», которого периодически охватывает то одна, то другая идея «спасения России», причем одна безумнее другой, напоминает его очевидный литературный прототип. Безудержная склонность к фразерству и фантастическим проектам при образе жизни, присущем поверхностным жизнелюбам, роднит Степана Александровича со Степаном Трофимовичем.

Хотя герой Заяицкого обрисован в чисто сатирическом ключе и повествование о нем ведется от лица вымышленного рассказчика, все же в нем то и дело проскальзывают нотки повествователя «Бесов». Впрочем, «Вместо предисловия» к роману, озаглавленное «Кто такой Сергей Вакхович Кубический», в котором читателю представлен мнимый автор повести, напоминает скорее предисловие «От издателя» к «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина»: «Человек, написавший эту повесть, в настоящее время, по-видимому, мертв. Странное произведение это в рукописном виде было найдено татаринном в кармане брюк покойного и любезно возвращено вдове. Будучи близким другом Сергея Вакховича, считаю себя вправе об-

Александровича Лососинова» // «Вторая проза». Русская проза 20-х – 30-х годов XX века. Сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян. Trento, 1995. С. 267–270.

⁵ См. о нем: наст. изд. С. 148–155.

⁶ Ср.: «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается — автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер» (*Конст. Вагинов. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 13*).

народовать эту повесть, тем более что покойный (?) был человеком примечательным во многих отношениях. К писательству он не имел особой склонности, но то обстоятельство, что все его друзья и знакомые писали стихи так же хорошо, как Пушкин, навело его на мысль испытать и свои литературные способности» (с. 10).⁷ Предисловие это с самого начала представляет автора в откровенном сатирическом свете: «Умирая, он будто бы еще успел крикнуть: “Отношение мое к воинской повинности в правом кармане”» (с. 11).

Уже название предисловия к «Бесам» «Вместо введения: несколько подробностей из биографии многочтимого Степана Трофимовича Верховенского» вводит более серьезный и, так сказать, уважительный тон; сатирический момент составляет не сам тон, а содержание того, что рассказывается о Верховенском-старшем, и противоречие его этому тону: «Но деятельность Степана Трофимовича Верховенского окончилась почти в ту же минуту, как и началась, — так сказать “от вихря сошедшихся обстоятельств”. И что же? Не только “вихря”, но даже и “обстоятельств” совсем потом не оказалось, по крайней мере в этом случае. Я только теперь, на днях, узнал, к величайшему моему удивлению, что Степан Трофимович проживал между нами, в нашей губернии, не только не в ссылке, как принято было у нас думать, но даже и под присмотром никогда не находился. Какова же после этого сила собственного воображения!».⁸

Между тем основная сатирическая тема «Жизнеописания...», тема «спасения России» восходит не в последнюю очередь именно к «Бесам»: «Степан Трофимович постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль и любил эту роль до страсти, — так даже, что, мне кажется, без нее и прожить не мог».⁹ Лососинов также, несмотря на регулярные ночные кутежи со своим другом Пантюшей Соврищевым, играет — правда, главным образом в глазах только этого друга — роль «спасителя России».

Сюжет повести как раз и образуют сменяющие друг друга планы Лососинова по спасению России: вначале посредством всеобщей

⁷ *Заяицкий С.* Судьбе загадка. М., 1991. С. 10. Далее цитаты из романа «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» приводятся по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.

⁸ *Достоевский Ф. М.* Бесы // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. С. 8.

⁹ Там же. С. 7.

«филологизации» масс, затем посредством внушения русским солдатам идеи Беркли о том, что предметы, которые не воспринимаются человеческим сознанием, не существуют.¹⁰ В заключительной части «Жизнеописания...» героем овладевают новые увлечения — вначале контрреволюцией, а затем и революцией. История воплощения второго из этих планов сопровождается прямыми сатирическими аллюзиями на Л. Н. Толстого периода «народных рассказов». Между тем увлечение Лососиновым первым из них содержит скрытые отсылки к «Выбранным местам из переписки с друзьями» Гоголя и, соответственно, к «Селу Степанчикову и его обитателям» Достоевского.¹¹

Стилизация Лососинова под Верховенского выходит на поверхность также и в заключительных сценах романа. Как и оппозиционная деятельность Степана Трофимовича, увлечение революцией Степана Александровича принимает довольно своеобразную форму: герой обращается «в народный Комиссариат по Просвещению» с предложением основать «Государственный институт брани», чтобы «товарищи красные комиссары» ругались теперь не «совершенно так же, как ругались в старину кровожадные урядники и становые» (с. 122–123). Наконец, герой прозревает и осознает, что «всю жизнь играл комедию» (с. 147), покидает теплое место учителя гимназии и по дороге отдает шубу замерзающему ребенку, как Верховенский-старший пытался отдать свой зонтик Лизе.

Уход Лососинова отсылает читателя к уходу из Ясной Поляны Толстого, и в то же время содержит аллюзии к уходу Верховенского из нанимаемого для него В. П. Ставрогиной дома. Степан Трофимович уходит, «чтобы разделаться с миром и стать свободным вполне», называет себя «безумцем, мечтавшим взлететь на небо» и становится на колена «перед всем, что было прекрасно» в его жизни. Степан Александрович осознает, что «смысл жизни в том, чтобы делать свое хотя бы самое маленькое дело... Но делать честно» и что «На звезды надо смотреть. Чаше смотреть на звезды».¹² Его планы жениться «на

¹⁰ Как известно, идеи Беркли развивали некоторые немецкие и русские философы начала XX века, а критике их посвящена книга В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм».

¹¹ См. об этом: наст. изд. С. 152–155.

¹² Заключительная глава повести актуализирует ориентацию на мотивы философии «общего дела» Н. В. Федорова. См. об этом: наст. изд. С.

простой девушке» и разговоры с Мешковым в бреду находят очевидную параллель в «последнем странствовании Степана Трофимовича», в ходе которого он влюбляется в свою спутницу-книгоношу и осознает: «я всю жизнь мою лгал. Даже когда говорил правду» (с. 608).

Помимо этого, облик Ансельмия Петрова — образа, криптопародийного по отношению к В. Я. Брюсову, включает в себя некоторые явные черты Кармазинова, пародии Достоевского на Тургенева: «Ансельмий Петров встретил посетителей молча, молча оглядел их с ног до головы, поднял руку, но, когда Степан Александрович и Соврищев протянули свои, оказалось, что философ намеревался лишь почесать себе переносицу <...> Далее, все больше и больше одушевляясь, Степан Александрович заговорил о гибкости души русского человека. Смущения его как не бывало, он протянул даже руку к папиросному ящику, но Ансельмий Петров, чуть приоткрыв глаза, переставил его на самый отдаленный угол письменного стола» (с. 27, 28).

Ср.: «Тут случилось то, чего я никогда не забуду. Он вдруг уронил крошечный сак, который держал в своей левой руке. Впрочем, это был не сак, а какая-то коробочка, или, вернее, какой-то портфельчик, или, еще лучше, ридикюльчик, вроде старинных дамских ридикюлей, впрочем не знаю, что это было, но знаю только, что я, кажется, бросился его поднимать. Я совершенно убежден, что я его не поднял, но первое движение, сделанное мною, было неоспоримо; скрыть его я уже не мог и покраснел как дурак. Хитрец тотчас же извлек из обстоятельства все, что ему можно было извлечь» (с. 71).

Интертекстуальные связи с комическими произведениями Достоевского присущи и повести Заяицкого «Баклажаны» (М., 1927). Одна из сюжетных линий ее: линия влюбленности смертельно больного Бороновского в сестру Кошелева Веру — имеет отчетливую параллель в линии «Дядюшкиного сна» «Зина — Вася». Однако если Зина посещает смертельно больного учителя, то Вера отказывается посетить Бороновского даже перед смертью. Сама историческая действительность заставляла сатирика 1920-х годов создавать более жесткие по сравнению с их претекстами метатексты Достоевского.

МОТИВЫ «ФИЛОСОФИИ ОБЩЕГО ДЕЛА» Н. Ф. ФЕДОРОВА В РОМАНЕ С. С. ЗАЯИЦКОГО «ЖИЗНЕОПИСАНИЕ СТЕПАНА АЛЕКСАНДРОВИЧА ЛОСОСИНОВА»

Роман С. С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» не случайно имеет подзаголовок: «трагикомическое сочинение». Помимо комических мотивов и пародийности по отношению к произведениям Гоголя и Толстого, а также интертекстуальных связей с комическими страницами в произведениях Достоевского, о которых шла речь в предыдущих статьях настоящего издания, в нем вполне серьезно поднимается стержневая для Толстого тема «воскресения» или преобразования человека.

Именно здесь звучат и мотивы «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова. Лососинов внезапно осознает, что, преподавая в школе историю, которой он сам толком не знает, он играет перед школьниками «подлейшую комедию»,¹ что «кроме своей персоны <...> никогда ничем не интересовался» (с. 147) и уходит из гимназии. Он отдает матери замерзающего ребенка свою шубу, простужается и говорит подобравшему его знакомому: «— Вот я отдал женщине пальто, вы даете мне куртку, это вот справедливость... Понять это очень просто, но нужно, чтобы все поняли. А за сим, как говорил физик, приступим к рассуждению на тему смерти. Я, предположим, умру, а ребенок, которому я дал шубу, будет жить. По существу, не все ли равно, жизнь или смерть? Ведь если взять все кладбища и все гробницы во всем мире, то покойников окажется в миллион раз больше, чем живых. Вы знаете, что мне пришло в голову: живые это интернациональное меньшинство» (с. 155–156).

Разумеется, нельзя сказать, что основные идеи федоровской «Философии общего дела» представлены здесь абсолютно точно. В

¹ Заяицкий С. Судьбе загадка. М., 1991. С. 146. Далее цитаты из произведений Заяицкого приводятся по этому изданию в тексте с указанием номера страницы в скобках.

то же время нет никаких сомнений в том, что в несколько расплывчатом виде звучат здесь именно они. Причем это касается не только неясно выраженной Лосиновым идеи воскресения мертвых, но и вполне определенно сформулированной им идеи «братского единения»,² самопожертвования ради других.

В связи с этим хотелось бы подчеркнуть, что пародия Заяицкого направлена в адрес не только Гоголя, но и Толстого. Следовательно, она высмеивает утопическую линию в русской культуре в целом. Казалось бы, объектом ее могла бы стать и утопия Николая Федорова. Однако его идеи у этого столь сатирически настроенного писателя используются, тем не менее, не в пародийном, а, так сказать, в «идеальном» плане романа. И это несмотря на то, что хотя и не пародийная, но, по крайней мере, полемическая традиция отражения в русской литературе идей Н. Ф. Федорова к концу 1920-х – началу 1930-х годов, если не в литературе метрополии, то в зарубежной русской литературе, сложилась вполне отчетливо.

Вспомним, например, как Б. Ю. Поплавский и некоторые другие представители младшего поколения первой русской эмиграции любили полемически подчеркнуть, что Лазарь, быть может, совсем и не рад был воскреснуть. Например, в «Аполлоне Безобразов» находим следующий диалог: «— Скажите, Васенька, а что, по-вашему, сказал Лазарь, когда Иисус его воскресил? — Не знаю, а что? — Нехорошее что-нибудь сказал. — Ну почему же? — А вот представьте себе, что вы уже досыта намучились за день и устали, как сукин сын, и вот, наконец, добрались до койки и заснули, запрокинувшись, и вдруг непрошенная рука тормозит вас: “Вставай!”. И вы, измученный бессонностью, с отвращением глядя на ослепляющий мир, что скажете вы мучителю, как не выругаетесь как-нибудь пообиднее?»³

² Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Н. Ф. Федорова. Верный, 1907. Т. I. С. 366.

³ Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. М., 2000. Т. 2. С. 215. Разумеется, пассаж этот направлен в первую очередь против христианства вообще. Однако с учетом широкой известности идей Н. Ф. Федорова в среде писателей младшего поколения первой русской эмиграции (см.: Гачева А. Философия общего дела Н. Ф. Федорова в духовных исканиях русского зарубежья // Гачева А., Казнина О., Семенова С. Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М., 2003. С. 320–374) косвенно он метит и в учение Н. Ф. Федорова.

Ср. в «Философии общего дела»: «Христос есть воскреситель и христианство есть воскрешение; завершением служения Христа было воскрешение Лазаря...», «воскрешением Лазаря и воскрешением Христа, по учению христианскому, положено начало дела, которое завершится всеобщим воскрешением...», «во всей жизни Христа не было более важного события, чем воскрешение Лазаря».⁴

Попытаемся ответить еще на два вопроса, которые возникают в связи с этим сюжетом. Первый из них: поскольку пародия Заяицкого направлена против «народных рассказов» Толстого, а в изображении нравственного преображения Лососинова использованы мотивы Н. Ф. Федорова, то не опирался ли Заяицкий в какой-то мере на критику Толстого Федоровым? Это представляется вполне возможным. Во-первых, критика эта была уже вполне известна — как по самой «Философии общего дела»⁵ (т. 1 — Верный, 1907; т. 2. — Москва, 1913), так и по многочисленным воспоминаниям и трудам о Н. Ф. Федорове, которые публиковались сразу после его смерти.⁶ Во-вторых, критика эта была обращена не в последнюю очередь и на «народные рассказы» Толстого.

Другой вопрос, который невольно приходит на ум: не подразумевается ли под второй идеей спасения России, которая овладевает Лососиновым, в том числе и утопическая идея Федорова о том, что «войско должно быть обращено в естествоиспытательную силу».⁷ Непосредственно нет, потому что ясно высмеивается субъективный идеализм Беркли: «мы создадим новых солдат — солдатгносеологических идеалистов, которые смеясь будут идти навстречу смерти...» (с. 69). Однако сама по себе склонность интеллигенции использовать те или иные идеи для утопических проектов прекра-

⁴ Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Н. Ф. Федорова. Верный, 1907. Т. I. С. 138, 65; М., 1913. Т. II. С. 27. См. также: Т. II. С. 19–23.

⁵ Там же. Т. I. С. 366–367, 434–438, 667. Т. II. С. 133, 145, 278, 355–394, 667.

⁶ См.: Петерсон Н. П. Н. Ф. Федоров и его книга «Философия общего дела» в противоположность учению Л. Н. Толстого о «непротивлении» и другим идеям нашего времени» (Верный, 1912); Н. Ф. Федоров: pro et contra. Антология. СПб., 2004. Кн. 1. С. 113–381.

⁷ Федоров Н. Ф. Философия общего дела. М., 1913. Т. I. Содержание. С. III (См. также: Т. I. С. 656–676; Т. II. С. 280–301, 303–314).

щения или победы в войне могли вызвать пародию Заяицкого в том числе и в связи с этой мыслью Н. Ф. Федорова.⁸

Тем не менее, в финале романа мотивы «Философии общего дела» снова звучат в самом положительном ключе. Лососинов, которого везут в больницу, открывает глаза и видит «прямо над собой яркие зимние звезды»:

— На звезды надо смотреть. Чаше смотреть на звезды!

И прошептав это, он с удовольствием лег, а дымок все разрастался и вот уже черной тучею окутал вселенную» (с. 158). Сами по себе эти слова могли бы быть и ни в коей мере не связаны с философией Н. Ф. Федорова. Однако в контексте сказанного Лососиновым за пару страниц до этого о «живых» как об «интернациональном меньшинстве», несомненно, вспоминаются идеи Федорова как зачинателя русского космизма: «всеобщее-обязательное образование выводит учащихся из классов на вышки, чтобы по движению звезд определить движение нашего земнохода, т. е. начинать с наблюдения кажущегося движения и переходить к действительному. <...> Вышедшие на вышку узнают, что и земля есть небесное тело, а звезды — земли».⁹

Вдобавок этот наказ героя самому себе имеет, разумеется, переносный смысл, так что в качестве параллели к нему из Николая Федорова вспоминаются также и следующие строки: «Достоевский <...> был мистик и, как мистик, был убежден, что человечество находится в “соприкосновении мирам иным” и не видит их, не живет в этих мирах, или по крайней мере не сознает своей жизни в них, благодаря лишь настоящей своей организации, но как только эта организация

⁸ Ср., например, статью Николая Федорова «Умиротворение — заветная задача русских самодержцев» (Т. II. С. 306–308), в которой он, в частности, писал: «царствование Николая I было продолжением ошибки Александра I, которую мог бы исправить Александр II, если бы не заключил мира после взятия Севастополя, а призвал бы к поголовному ополчению, призвал бы *всех на службу царскую, вместо барской*. И конференция, созванная по инициативе Николая II, если бы стояла на высоте своего призвания, должна была бы воинскую повинность взаимного истребления как выражение зависимости человеческого рода от слепой силы, обратить, посредством всеобщего обязательного образования или познания смертоносной силы природы, в нас и вне нас действующей, в повинность всеобщего возвращения жизни, т. е. *воскрешения*» (Т. II. С. 307).

⁹ Федоров Н. Ф. Философия общего дела. Т. II. С. 312. См. также разделы «Небесные науки как факт и как проект», «Будущее астрономии», «О падающих мирах» (Т. II. С. 248–260).

расстраивается, или вернее, с точки зрения Достоевского, — изменяется тем, что мы называем болезнью <...> так и начинаем мы видеть этот мир, начинаем ощущать его».¹⁰

Почему же ни у такого замечательного писателя-пародиста, как С. С. Заяицкий, ни у других русских писателей-сатириков XX века мы почти не находим пародии на достаточно утопические идеи Н. Ф. Федорова? Очевидно, потому что эти идеи основаны на тех чувствах, о которых когда-то писал еще Пушкин:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

На них основано от века
По воле Бога самого
Самостоянье человека,
Залог величия его.¹¹

А подозревать лучших русских сатириков в недостатке «самостоянья человека», то есть независимости и духовной свободы у нас, разумеется, нет никаких оснований.

¹⁰ Федоров Н. Ф. Супраморализм или всеобщий синтез // *Философия общего дела*. Т. I. С. 441. В данном случае для нас не имеет значения, что слова эти в контексте работы имеют полемический по отношению к Достоевскому смысл, ясно обозначенный в заглавии этого подраздела: «Супраморализм, или объединение для воскрешения путем знания и дела, средствами естественными, реальными, а не мистическими, в противоположность мистицизму вообще, и мистицизму Достоевского и Соловьева — в особенности» (Там же. Т. I. С. 439). Об этом полемическом смысле см.: Гачева А. Г. Ф. М. Достоевский и Н. Ф. Федоров. Встречи в русской культуре. М., 2008. С. 382–383.

¹¹ Здесь приведена ранняя редакция стихотворения. См.: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.*: В 10 т. Изд. 4-е. Л., 1977. Т. 3. С. 203, 425.

ЧЕХОВ — ГАЗДАНОВ — ПОСТМОДЕРНИЗМ
(к типологии чеховской интертекстуальности
в прозе русского экзистенциализма и постмодернизма)

Чеховская интертекстуальность представлена в творчестве Гайто Газданова не только довольно широко, но и в самых разнообразных формах. Например, в «Вечере у Клэр» имеет место воспроизведение отдельных черт, целых сюжетных ситуаций и даже диалогов чеховской «Скучной истории».¹ А иногда на страницах газдановских произведений мы вдруг встречаем чеховских героев. Так, в чеховской «душечке», как я уже отметил ранее,² без особого труда можно заметить инвариант героини романа Газданова «Полет» Ольги Александровны, полностью идентифицирующей себя то со своим мужем, то с каждым из ее любовников поочередно. Рассмотрим подробно, насколько правомерно последнее утверждение.

1

Чеховскую «душечку» зовут «Оленька», «**Ольга Семеновна**»; газдановскую героиню — «**Ольга Александровна**». Ольга Семеновна вышла замуж за антрепренера, затем за торговца лесом, жила с ветеринарным врачом и, наконец, стала испытывать не менее сильное, материнское чувство к его сыну Саше. Имя родного сына Ольги Александровны — Сережа, и она лишь первый год после его рождения «была занята только им»,³ а затем периодически оставляет его

¹ См. об этом: *Кибальник С. А.* Газданов и Шестов // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 78–79.

² *Кибальник С. А.*: 1) Газдановский вариант Кармазинова: (О пародийном изображении Тургенева в романе Газданова «Полет») // И. С. Тургенев: Вчера, сегодня, завтра. Орел, 2008. Вып. 1. С. 132; 2) Кармазинов XX века // Достоевский и мировая культура. Альманах. СПб., 2009. № 26. С. 142.

³ *Газданов Г.* Собрание сочинений: В 5 т. М., 2009. Т. 1. С. 307. Далее ссылки на это издание даются в тексте этой и двух последующих статей с указанием номера тома

ради своих романтических связей, оказываясь ничуть не более разборчивой, чем чеховская «душечка»: один из предметов ее увлечения даже начинает шантажировать ее мужа, угрожая оглаской.

Внешность обеих героинь не только сходна, но и одинаково намекает на один и тот же психо-физиологический тип: «Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким, мягким взглядом, **очень здоровая**.⁴ Глядя на ее полные розовые щеки, на мягкую белую шею с темной родинкой, на добрую наивную улыбку, которая бывала на ее лице, когда она слушала что-нибудь приятное, **мужчины думали: “Да, ничего себе...”** и тоже улыбались, а гости-дамы не могли удержаться, чтобы вдруг среди разговора не схватить ее за руку и не проговорить в порыве удовольствия: — Душечка!» (С. 10; 103).

Во внешности Ольги Александровны вначале отмечены другие детали, о которых Чехов не упоминает, но и здесь имеются такие, которые сближают ее с чеховской «душечкой»: «Она была небольшого роста, волосы у нее были черные, над темными ее глазами были коротенькие ресницы, отчего глаза казались больше, чем они были», но далее сказано: «первое впечатление, которое она производила, было **впечатление необыкновенной молодости и здоровья** — и в ней, действительно, текла неутомимая и обильная кровь, она не знала ни усталости, ни болезней, ни недомогания» (I, 306).

Разумеется, характеристика газдановской героини более пространна. Если у Чехова в одной фразе дана и внешность, и впечатление от героини, то у Газданова последнее получает выражение в ряде отдельных фраз: «Она никогда не была хороша собой, но обладала такой могучей силой привлекательности, что сопротивляться ей было трудно и ненужно. **Ее любили все — и родители, прощавшие ей все, и прислуга, и сестры, и братья**; она с необыкновенной легкостью добивалась того, чего хотела; и ее **также любили дети и животные**» (I, 306). Последняя деталь содержит явную отсылку уже, может быть, не только к чеховской героине, но и к ее первообразу — флоберовской Фелисите⁵ — скорее всего известному Газданову.

римской цифрой, а номера страницы — арабской.

⁴ Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, выделено полужирным мною — С. К.

⁵ Назиров Р. Г. Пародии Чехова и французская литература // Назиров Р. Г. Русская

Сходны и прямые характеристики героинь, которые они получают с самого начала. Так, Ольга Семеновна «постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого. Раньше она любила своего папашу, который теперь сидел больной, в темной комнате, в кресле, и тяжело дышал; любила свою тетю, которая иногда, раз в два года, приезжала из Брянска; а еще раньше, когда училась в прогимназии, любила своего учителя французского языка» (С. 10; 103).

В отличие от нее, привязанности Ольги Александровны имеют исключительно характер любовных увлечений: «Любовь, действительно, была самым важным в жизни Ольги Александровны и единственным, что ее по-настоящему интересовало и занимало. Все остальное имело только, так сказать, предварительную ценность и находилось как бы в функциональной зависимости от самого главного. Надо было ехать, было необходимо ехать куда-нибудь — потому что там ждала ее встреча; надо было прочесть такую-то книгу — чтобы потом говорить о ней с тем, кто был единственным, чьи разговоры казались ей интересны; нужно было красивое платье — для того, чтобы понравиться; нужно было, вообще, — и иначе было невозможно — любить и переживать» (I, 306). Газдановская героиня к тому же отличается большей пылкостью: если у Ольги Семеновны было всего три романа, из которых два закончились замужеством, то Ольга Александровна «вышла замуж восемнадцати лет; но уже до брака у нее было **три** (возможно, неслучайное совпадение — С. К.) неудачных романа» (I, 306).

Привязанности обеих героинь мало связаны с достоинствами тех, на кого они направлены: Кукин «был мал ростом, тощ, с **желтым лицом**, с зачесанными височками, говорил **жидким тенорком**, и когда говорил, то кривил рот; и на лице у него всегда было написано отчаяние, но все же он возбудил в ней настоящее, глубокое чувство» (С. 10; 103). Антипод по комплекции и многому другому («полноватый человек сорока семи лет, с блеклыми глазами, небольшой

классическая литература: Сравнительно исторический подход. Уфа, 2006. С. 156–158. Как известно, в отличие от чеховской «душечки», флюберовская героиня в конце новеллы испытывает привязанность к попугаю. Газданов хорошо знал творчество Флобера и нередко ссылался на него в своих произведениях (см., например: I, 256, 824). То, что «Душечка» представляет собой переработку новеллы Г. Флобера «Простая душа», он вполне мог заметить сам, а мог и узнать из критических и литературоведческих работ.

лысиной, одетый несколько по-старинному, носивший трость с набалдашником»), Кузнецов обнаруживает, тем не менее, немало общего с Кукиным: **«лицо у него было желтоватой окраски, была небольшая одышка, медленная походка и неожиданно высокий голос»** (I, 320).

Привязанности обеих «душечек» носят самозарождающийся характер и быстро заканчиваются браком. Так, чеховская «Оленька слушала Кукина молча, серьезно, и, случалось, слезы выступали у нее на глазах. **В конце концов несчастья Кукина тронули ее, она его полюбила. <...> он возбудил в ней настоящее, глубокое чувство <...> Он сделал предложение, и они повенчались»** (С. 10; 103). Ольга Александровна и вовсе «влюбилась в Сергея Сергеевича, как только его увидела; это было на балу, в Москве, и тогда же она сказала своей матери, что за этого человека она выйдет замуж, что, действительно, произошло через несколько месяцев» (I, 306). И если в Сергея Сергеевича было за что влюбиться, то Аркадий Александрович особыми достоинствами не отличается.

Дело, однако, не в достоинствах, и Газданов устами своего героя сам разъясняет эту особенность увлечений Ольги Александровны, которая у Чехова лишь подразумевается: «Давно уже он понимал, что ее выбор никак не мог руководствоваться какими бы то ни было рациональными соображениями, и знал, что она выбирает людей не по признаку достоинств, а по своеобразному соединению физического тяготения с интуитивным предчувствием их особенного нравственного склада, в котором эти самые этические соображения, чаще всего, не играли никакой роли» (I, 308).

Разумеется, с самого начала у Газданова имеет место и существенная трансформация чеховской героини: Ольга Семеновна никогда никому не изменяла и любила не только самозабвенно, но и самоотверженно. Газданов также сразу вносит в положение своей «душечки» отсутствующий у Чехова драматизм. Ее угораздило выйти замуж за развитого человека: «Сергей Сергеевич понимал также, почему он не подходил для своей жены. Объяснение заключалось отчасти в том, что ему было скучно рассказывать о своих переживаниях, — он слушал ее из деликатности несколько минут, потом говорил: — Да, Леля, я знаю, — и, действительно, знал заранее все, о чем она собиралась рассказывать. Те же, другие, были, чаще всего, люди душевно

примитивные, не понимающие своих чувств, — и каждый роман Ольги Александровны был как бы новым объяснительным путешествием в сентиментальные страны, где она играла роль гида...» (I, 308).

При этом, сохраняя в своей «душечке» такой же культ любви, который побуждает ее «каждый раз» целиком отдаваться своему чувству, несмотря на любые разочарования, Газданов делает ее в то же время женой другого, нелюбимого человека: «Но то, в жертву чему она приносила все эти бесплодные чувства, казалось ей настолько замечательным, что в окончательном решении вопроса сомнений быть не могло. И совершенно так же, как в ней было неискоренимо понимание своего долга жены и матери, так же ее иллюзии по поводу очередного отъезда были свежи и неувядаемы» (I, 309). Эта несмущающая ее повторяемость подчеркнута иронической ремаркой Сергея Сергеевича: «ты ведь не впервые едешь в Италию» (I, 309).

Зато увлечение Ольги Александровны Кузнецовым вполне уравнивает ее с чеховской Ольгой Семеновной. Как та полюбила Кукина едва ли не за его несчастья, так и на Ольгу Александровну производит впечатление выдуманная им легенда о страданиях, вызванных смертью первой жены, причем не только на нее одну: «Как это ни казалось странным на первый взгляд, эта легенда Аркадия Александровича имела у его поклонниц неизменный успех» (I, 330). Роман Ольги Александровны с Кузнецовым вообще более всего стилизован под супружескую жизнь Ольги Семеновны с антрепренером Кукиным.

Газданов также изображает пресловутое растворение современной «душечки» в мужчине: «Книги Аркадия Александровича были, действительно, чудесны; то неопределимое и прекрасное, что было в них, все росло и шумело и никогда не кончалось, все было умно, нежно и печально, — и только никто, кроме Ольги Александровны, не умел этого видеть» (I, 323). Ср. у Чехова: «И она уже говорила своим знакомым, что самое замечательное, самое важное и нужное на свете — это театр и что получить истинное наслаждение и стать образованным и гуманным можно только в театре. — Но разве публика понимает это? — говорила она. — Ей нужен балаган!» (С. 10; 104).

Стилизация Газданова местами приобретает настолько откровенный характер, что повторяются даже отдельные чеховские детали: «Ольга Александровна начала заботиться о его костюмах, о том, чтобы он надевал **теплое пальто**, потому что стояла холодная погода,

чтобы он не **простудился**, чтобы он пошел к доктору <...> Вспоминалось дальше, как Аркадий Александрович **простудился**, ожидая Ольгу Александровну на площади Сен-Сюльпис»» (I, 323, 389–390). О Кукине чеховский повествователь сообщает нам, что «по ночам он кашлял, а она поила его малиной и липовым цветом, натирала одеколоном, кутала в свои **мягкие шали**» (С. 10; 104).

Обе героини по-матерински заботятся о своих пассиях. У Чехова это выражено имплицитно: «— Какой ты у меня славненький! — говорила она совершенно искренно, приглаживая ему волосы. — Какой ты у меня хорошенький!» (С. 10; 104), у Газданова — достаточно прямо: «— Но ведь **ты ребенок**, Аркаша. Мы, взрослые люди, нам надо считаться с этими скучными бумагами. <...> и восторг Ольги Александровны перед его умом и образованностью, чудесно сочетавшимися с непобедимым личным очарованием и кристально-чистой, **почти детской** душой, все рос и увеличивался» (I, 387, 390).

При этом образ Кузнецова в какой-то степени оказывается криптопародией на Кукина (подкрепленной также подчеркнутой анафоричностью фамилий героев): «В литературе он сразу усвоил себе один и тот же, раз навсегда взятый тон — несколько **усталого скептицизма** и постоянного, беспроявляемого эффекта — все тленно, все переходящее, все неважно и суетно» (I, 327). Этот «усталый скептицизм» как будто бы вырос из чеховского: «Кукин **худел и желтел и жаловался** на страшные убытки, хотя всю зиму дела шли недурно», — а «нечеловеческие страдания» Аркадия Александровича вследствие «припадка печени» (I, 390) из: «Он был счастлив, но так как в день свадьбы и потом ночью шел дождь, то с лица его не сходило выражение отчаяния» (С. 10; 103).

Однако этим присутствие героев чеховской «Душечки» в романе Газданова не исчерпывается. В «Полете» есть еще один герой — Слетов, друг мужа Ольги Александровны Сергея Сергеевича, который представляет собой мужской вариант Ольги Александровны и, следовательно, чеховской «душечки».⁶ Об этом довольно недвусмыс-

⁶ По-видимому, в этом у Газданова также проявляется «характерная особенность писательской техники Чехова — проводить, так сказать, транссексуальные операции с жизненными прототипами, превращать мужчин в женские персонажи и наоборот» (см.: Катаев В.Б. 1/ К пониманию Чехова: Ближний и дальний контексты // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. Сб. статей. Сост. В. Б. Катаев

ленно сказано с самого начала: «он был похож на Ольгу Александровну своим характером и своей неисчерпаемой верой в любовь с большой буквы». Затем следует его характеристика, почти повторяющая характеристику Ольги Александровны: «Любовь поглощала все его замыслы и все его время, и заниматься чем бы то ни было другим, у него не оставалось никакой возможности» (I, 339–340).

Однако Слетов представляет собой по отношению к Ольге Александровне уже не стилизацию, как она сама по отношению к чеховской героине, а криптопародию, как Кузнецов по отношению к Кукину: «— В этом есть одно жестокое противоречие, — сказал Сергей Сергеевич. — Ты вникни, Федя. Что такое ценность вообще, ценность чувства в особенности, чем она определяется? Его исключительностью, его, если хочешь, единственностью. От него идут разветвления во все концы, во все закоулки твоей личной жизни. А ведь у тебя там живого места нет. — Все единственно, все неповторимо, Сережа. — Но ты-то все тот же самый. — Нет, — серьезно сказал Слетов. — Я постоянно возрождаюсь. — Знаешь, Федя, тебе бы анекдоты рассказывать» (I, 342).

В Слетове внимательный читатель может также заметить ряд деталей, которые представляют собой скрытые отсылки к чеховской Ольге Семеновне: «Слетов влюблялся в какую-нибудь женщину, причем для союза с ней не считал никакие препятствия непреодолимыми, добивался своей цели, снимал квартиру, устраивался навсегда и счастливо жил некоторое время, средняя продолжительность которого была определена Сергеем Сергеевичем **в шесть месяцев приблизительно**. Затем происходила драма: либо подруга Слетова оказывалась ему неверна, либо сам Слетов влюблялся в другую женщину; назревал разрыв, иногда с револьверными угрозами, потом бывало расставание, и затем, с новой возлюбленной, все начиналось сначала» (I, 339). Эти «шесть месяцев», во-первых, отзываются продолжительностью брака Ольги Семеновны с Пустоваловым: «И так прожили Пустоваловы тихо и смирно, в любви и полном согласии **шесть лет**», а, во-вторых, точно воспроизводят срок траура героини

и С. А. Кибальник. СПб., 2010. С. 9–17; 2/ Чеховские транссексуалы, или Техника «перенесений» // Dawni i Nowi. Szkice o literaturze rosyjskiej. Tom jubileuszowy dedukowany profesorowi René Śliwowskiemu. Warszawa, 2004. S. 81–87). Впрочем, она присуща не только Чехову.

по своему второму мужу: «И только когда прошло **шесть месяцев**, она сняла плерезы и стала открывать на окнах ставни» (С. 10; 108).

О невозможности для Слетова жить без любви рассказано словами, напоминающими о значении любви в жизни чеховской «душечки»: «После каждого своего романа он точно вновь воскресал для жизни, и о том, что этому предшествовало, сохранял самые смутные и беглые воспоминания» (I, 341). Ср. у Чехова: «Было ясно, что она не могла прожить без привязанности и одного года и нашла свое новое счастье у себя во флигеле <...>. Но, однако, это счастье продолжалось недолго» (С. 10; 108–109). Тем не менее, это, разумеется, не отменяет существенного различия: у Ольги Семеновны предметы ее увлечения сменяются вынужденно, она остается им верна до самого конца, причем это не обязательно должен быть мужчина, а может быть и ребенок,⁷ — влюбленности Слетова, как и Ольги Александровны, сменяют друг друга и каждый раз это именно любовная страсть к особе противоположного пола.

Как известно, в чеховской «душечке» не раз в саркастических гэггах представлено то, что у Ольги Семеновны нет своих мнений: она быстро усваивает и высказывает мнения предмета своей очередной привязанности. Зато в периоды одиночества ею овладевает ощущение страшной пустоты: «А главное, что хуже всего, у нее уже не было никаких мнений. Она видела кругом себя предметы и понимала все, что происходило кругом, но ни о чем не могла составить мнения и не знала, о чем ей говорить. А как это ужасно не иметь никакого мнения!» (С. 10; 109). У Слетова мнения, разумеется, есть и они, несомненно, его собственные, но зато Газданов воплощает в его образе почти чеховский сарказм в отношении общих идей:⁸ «теорий для него не существовало как таковых, они были хороши лишь постольку, поскольку могли с большей или меньшей убедительностью выражать или комментировать его собственные чувства» (I, 343).

⁷ Как справедливо отмечает В. Б. Катаев, «Душечка» — это «рассказ именно о человеке, способном любить до самозабвения. И о тех смешных, забавных и нелепых проявлениях, которые принимает в реальной действительности эта способность» (Катаев В. Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова. М., 2004. С. 38).

⁸ См. об этом: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 245–276. (Глава «Сфера идей»).

Наконец, чеховская «душечка» — по крайней мере, одна ее центральная ипостась — по-видимому, получает у Газданова еще одно, на сей раз криптопародийное и гротескное отражение, в котором первоначальный чеховский образ уже угадывается с трудом: «Он рассказывал Сергею Сергеевичу о Лили, которая была американской взбалмошной женщиной, в известной мере даже поразительной по **редкой своей прозрачности**, по полному отсутствию душевно-человеческих чувств и мыслей; это была **идеально здоровая блондинка** с мускулистыми руками и ногами, с прекрасной, без малейшего недостатка, кожей, с большим аппетитом и завиднейшей правильностью всех физиологических функций организма; но за всю свою жизнь она **прочла едва ли десяток книг**, которые, к тому же, совершенно забыла. Никакие моральные вопросы в ее существовании не играли и не могли играть роли. Слетов считал ее ребенком, еще не понимающим всей прелести своей распускающейся души, — и, по досадному совпадению, в любовном письме, которое не оставляло никаких сомнений в ее измене, написанном по-английски, тоже говорилось о распускающейся душе» (I, 343–344).⁹

Таким образом, мы не только находим в романе Газданова образы рассказа Чехова, но и видим, что некоторые из них получают своего рода стилизационное и пародийное удвоение и даже утроение. В первом случае происходит отражение собственно чеховских индивидуализированных образов, а во втором — имеет место типизированный отблеск нарицательного имени, своего рода стереотипическое, гротескное отражение. Ольга Александровна и Кузнецов стилизованы под Ольгу Семеновну и Кукина, Слетов — это уже «юмористическая, или шуточная пародия», а Лили — «сатирическая» криптопародия.¹⁰

Если вспомнить хрестоматийное истолкование чеховской «душечки» Л. Н. Толстым как своего рода идеала женщины (см.: С. 10; 409–410), то Ольга Александровна это мягкая полемика с ним,

⁹ Отдельные черты чеховской «душечки», по-видимому, также в криптопародийном и гротескном отражении представлены и в стареющей актрисе Лоле Энэ, единственной настоящей любовью которой за всю ее жизнь был маляр («Но и он вскоре умер, свалившись с пятого этажа лестницы в пьяном виде, — он был по профессии маляр» — I, 313), а мнения которой сплошь позаимствованы ею у театральных критиков.

¹⁰ См. типологию пародии А. А. Морозова в его статье «Пародия как литературный жанр (К теории пародии)» (Русская литература. 1960. № 1. С. 68).

Слетов — легкая ирония, а Лили — уже откровенная насмешка. Естественно, что откровенная насмешка облекается в формы криптопародии. Стилизованный же под «душечку» образ Ольги Александровны строится так же, как и у Чехова, по принципу амбивалентности: это иронический, но далеко не однозначный образ. И все же те трансформации, которые Газданов вносит в чеховский прототип, придают этому образу внутренне полемический характер.

Необходимо отметить также полигенетизм газдановских образов: как было показано мной в другой работе, Кузнецов представляет собой криптопародию не только на Кукина, но и на Тургенева, а также стилизацию под Кармазинова.¹¹ Так, в своем роде удвоенная за счет стилизации под Кармазинова пародия на Тургенева — газдановский Кузнецов — оказывается одновременно пародией на чеховского антрепренера Кукина. Полигенетизм этой пародии имеет одновременно как литературный, так и реально-исторический характер (Тургенев — такой, каким его образ дошел до нас в воспоминаниях и свидетельствах его современников).

Если вспомнить при этом, что чеховская «душечка» представляет собой пародию на Фелисите из новеллы Г. Флобера «Простая душа»¹² и иметь в виду, что некоторые черты Ольги Александровны, возможно, отсылают не к чеховской, а к флюберовской героине, то стилизация Газданова также обнаруживает свою полигенетическую природу. Причем этот полигенетизм имеет особый характер: аллюзии на литературный первообраз у Чехова, содержащий в свою очередь отсылки к его литературному «прототипу» у Флобера, сочетаются в этом случае с прямыми трансформациями флюберовского образа.

При этом Кузнецов в романе противопоставлен Сергею Сергеевичу, который вызывает ассоциации то с тургеневским Базаровым, то с гончаровскими Штольцом и П. И. Адуевым, то с А. А. Карениным,¹³

¹¹ См.: Кибальник С. А. Газдановский вариант Кармазинова. С. 126–133.

¹² Многие чеховеды не считают «Душечку» пародией на Флобера. Разумеется, это не сатирическая пародия. Однако под понятие «юмористическая пародия» и в особенности «конструктивная пародия, т. е. пародия, превышающая задачу осмеяния чужого текста» (Назирова Р. Г. Пародии Чехова и французская литература. С. 159), чеховский рассказ, безусловно, подходит.

¹³ См.: Семенова Т. О. «Мир, который населен другими»: Идея децентрации в творчестве Г. И. Газданова 1920–30-х годов // *Studia Slavica*. Opole, 2001. № 6. С. 22–35.

то с чеховским Лаптевым (из повести «Три года»). Образ тонкого, образованного и несчастливого в семейной жизни Сергея Сергеевича в какой-то мере ориентирован и на этого чеховского героя. В особенности это бросается в глаза в сценах приема Сергеем Сергеевичем многочисленных визитеров-просителей (I, 303, 310–317). Ср. их с аналогичным эпизодом в повести Чехова: «Вошел в кабинет Петр и доложил, что пришла какая-то неизвестная дама. На карточке, которую он подал, было: “Жозефина Иосифовна Милан”. <...> В дверях показалась дама, худая, очень бледная, с темными бровями, одетая во все черное. Она сжала на груди руки и проговорила с мольбой: — Мосье Лаптев, спасите моих детей! Звон браслетов и лицо с пятнами пудры Лаптеву уже были знакомы; он узнал ту самую даму, у которой как-то перед свадьбой ему пришлось так некстати побывать. Это была вторая жена Панаурова. — Спасите моих детей! — повторила она, и лицо ее задрожало и стало вдруг старым и жалким, и глаза покраснели. — Только вы один можете спасти нас, и я приехала к вам в Москву на последние деньги! Дети мои умрут с голоду! Она сделала такое движение, как будто хотела стать на колени. Лаптев испугался и схватил ее за руки повыше локтей. <...> После нее пришел Киш. Потом пришел Костя с фотографическим аппаратом. <...> Перед вечерним чаем пришел Федор» (С. 9; 78).

Конечно, Лаптев пока лишь наследник дела своего отца и далеко не отличается деловыми качествами и проницательностью Сергея Сергеевича,¹⁴ но сходство все же ощутимо, тем более что Панаурова скорее всего послужила зерном, из которого «**проросла**» газдановская Людмила.

¹⁴ Отсылку к другому произведению Чехова содержит суждение Сергея Сергеевича о писателях: «Ошибались же они чаще всего в своем призвании; по мнению Сергея Сергеевича, большинству из них совершенно не следовало писать. — Что ты называешь большинством? — Термин, конечно, уклончивый. На этот раз я могу уточнить: **девянство процентов**» (I, 321). В «Доме с мезонином» художник аналогичным образом реагирует на рассуждения Белокурова: «Белокуров длинно, растягивая “э-э-э-э...”, заговорил о болезни века — пессимизме. Говорил он уверенно и таким тоном, как будто я спорил с ним. Сотни верст пустынной, однообразной, выгоревшей степи не могут нагнать такого уныния, как один человек, когда он сидит, говорит и неизвестно, когда уйдет. — Дело не в пессимизме и не в оптимизме, — сказал я раздраженно, — а в том, что у **девянство девяти из ста нет ума**» (С. 9; 183).

Впрочем, в романах Газданова такое происходит не только с Чеховым, но также и с Достоевским, Тургеневым, Толстым, Гончаровым, Гоголем и другими «трансдискурсивными авторами».¹⁵ Как мы видим, в русской литературе XX века пародия демонстрирует тенденцию к своему распространению в пределах одного текста и, следовательно, к усложнению, которое требует осмысления, в том числе и в рамках теории пародии.¹⁶

2

Газдановское творчество вообще несет на себе прививку чеховского скептицизма. Так, проститутки и публичные дома в «Ночных дорогах» отмечены влиянием чеховского рассказа «Припадок»: «Васильев не видел ничего ни нового, ни любопытного. <...> **тупые, равнодушные** лица <...>. Хоть бы люди были, а то дикари и **животные**. <...> — Все они **похожи на животных** больше, чем на людей, но ведь они все-таки люди...» (С. 7, 204, 208, 209).¹⁷ У газдановских рабочих, крестьян и проституток «глаза, точно подернутые прозрачной и непроницаемой пленкой, характерной для людей, не привыкших мыслить» (II, 64), «налет **животной** глупости» (II, 79). Во взгляде Ольги, героини «Мужиков», чеховский повествователь также отмечает «что-то **тупое** и неподвижное» после того, как она пожила в деревне, а жизнь этих мужиков, как и жизнь парижских

¹⁵ Термин М. Фуко. Находящимися «в “транс-дискурсивной” позиции» философ называет авторов «чего-то большего, нежели книга, — авторов теории, традиции, дисциплины, внутри которых, в свою очередь, смогут разместиться другие книги или другие авторы» (Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996. Сост., пер. с франц., коммент. и послесловие С. Табачниковой. С. 30–31). Этот термин Фуко ранее уже применялся к русской классике — например, Р. С.-И. Семькиной по отношению к Достоевскому (Семькина Р. С.-И. В матрице подполья: Ф. Достоевский — Вен. Ерофеев — В. Маканин: Монография. М., 2008. С. 5–14).

¹⁶ О некоторых особенностях пародии Газданова на Тургенева и пародии у Газданова вообще см.: Кибальник С. А.: 1) Тургенев и Газданов // Спасский вестник. Спасское-Лутовиново, 2009. Вып. 17. С. 205–220; 2) Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011.

¹⁷ Об «отражениях» Чехова в «Ночных дорогах» см. также: Александрова Э. К. «Чеховское» в «Ночных дорогах» Гайто Газданова // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. С. 258–268.

рабочих газдановскому герою-рассказчику, казалась ей жизнью **«хуже скотов»** (С. 9; 311).

Ряд предположительных отсылок к Чехову имеет тематический характер. Так, например, Сибирь в рассказах няни из «Вечера у Клэр» содержит детали, по-видимому, отсылающие к чеховскому очерку «Из Сибири» и к книге «Остров Сахалин». Такова, например, следующая деталь: «Она рассказала мне, как в Сибири на улицах продают замороженные круги молока, как ставят на ночь провизию у окон для беглых каторжников, скитающихся лютой зимой по городам и селам» (I, 61). У Чехова на этот счет просто сказано, что «о грабежах на дороге здесь не принято даже говорить. Не слышно про них. А встречные бродяги, которыми меня так пугали, когда я ехал сюда, здесь так же страшны для проезжего, как зайцы и утки» (С. 14–15; 17).

Образ «прекрасной жизни» родителей героя-рассказчика «Вечера у Клэр» в Сибири в рассказах няни строится прежде всего на ее дешевизне: «— Ничего барыня в хозяйстве не знала, — говорит няня. — Ничего. Курей с утками путала. Курей было много, ну только ни одна не неслась. Покупали яйца на базаре. **Дешевые были яйца, тридцать пять копеек сотня, не то что здесь.** Мяса фунт две копейки. Масло в бочках продавали, вот как» (I, 61). Отдаленно это напоминает очерк Чехова «Из Сибири»: «К чаю мне подают блинов из пшеничной муки, пирогов с творогом и **яйцами**, сдобных калачей <...>. **Пшеничная мука здесь дешевая: 30–40 коп. за пуд.** На одном хлебе сыт не будешь» (С. 14–15; 16). Впрочем, эти параллели можно объяснить просто общностью объекта описания.

Однако между чеховским и газдановским образами Сибири есть и такие буквальные совпадения, которые отводят всякую мысль об их случайности. Так, про повариху Васильевну¹⁸ няня вспоминает: «— Наняла барыня повариху. Уже серьезная была женщина, **лет пятьдесят, а может, тридцать.** — Как же, няня, это большая разница. — Разница небольшая, — убежденно говорит няня. — Ты слушай, а то рассказывать не стану» (I, 60). В «Острове Сахалин» читаем: «Пятая

¹⁸ Это имя также, возможно, содержит чеховские ассоциации. В рассказе «На подводе» кучер Семен все время именуется «Васильевной» учительницу Марию Васильевну (С. 9; 337, 339, 342). Газданов вообще любил давать своим героям чеховские имена. Так, героиню рассказа «Авантюрист» (1930), светскую даму, знакомящуюся на петербургской набережной с Эдгаром По, он назвал «Анна Сергеевна».

строка: возраст. Женщины, которым уже за сорок, плохо помнят свои лета и отвечают на вопрос, подумав. Армяне из Эриванской губ<ернии> совсем не знают своего возраста. Один из них ответил мне так: **“Может, тридцать, а может, уже и пятьдесят”**. В таких случаях приходилось определять возраст приблизительно, на глаз, и потом проверять по статейному списку» (С. 14–15; 69–70).

Чтобы яснее определить характер чеховской интертекстуальности у Газданова, рассмотрим несколько примеров, когда есть все основания говорить об аналогичной зависимости от Чехова современных писателей-постмодернистов. У Виктора Пелевина в его ранних повестях и рассказах, в которых он развивал экзистенциальные темы, можно без труда найти примеры сходной, «стилизационной», своего рода унисонно-диссонансной интертекстуальности.

Так, например, в «Желтой стреле» «похороны» Соскина, проходившие, как и похороны других пассажиров, в виде **укладывания тела на «оргалитовый лист»**, обведенный по краю «черной каймой», которое затем выталкивалось из поезда через окно («Был момент, когда Соскин чуть было не застрял — зацепилось **одеяло** на груди»),¹⁹ скорее всего, несет на себе след похоронного «обряда» в открытом море из рассказа Чехова «Гусев». Вместо «оргалитового листа» у Чехова используется доска: «Перед заходом солнца выносят его на палубу и **кладут на доску**; один конец лежит на борте, другой на ящике, поставленном на табурете. <...>. Странно, что человек зашит в **парусину** и что он полетит сейчас в волны. Неужели это может случиться со всяким? <...> Вахтенный приподнимает конец доски, Гусев сползает с нее, летит вниз головой, потом перевертывается в воздухе и — бултых! Пена покрывает его, и мгновение кажется он окутанным в кружева, но прошло это мгновение — и он исчезает в волнах» (С. 7; 338).

В обоих произведениях подробно описывается процесс падения тела, причем у Пелевина также затем выбрасывается подушка и одеяло покойного, а у Чехова появляются стая рыбок и акула, распарывающая парусину, в которую зашито тело Гусева. Детализированность описания призвана воссоздать сознание наблюдателей, у которых при этом возникает одна и та же мысль, высказываемая чеховским

¹⁹ Пелевин В. Желтая стрела. М., 2000. С. 23–24.

повествователем прямо: «Неужели это может случиться со всяким?» (С. 7; 338),²⁰ а пелевинским — выраженная имплицитно: «Можно было идти за сигаретами, но Андрей все стоял и глядел в окно. Прошло несколько секунд. Вдруг зеленый склон оборвался...».²¹

В том числе к Чехову восходят также и целые отдельные темы, которые исследователи прочно связывают с постмодернизмом. Так, в реплике Чебутыкина из «Трех сестер»: «Может быть... Мама так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает» (С. 12–13, 162), — можно увидеть зерно центральной темы «Чапаева и Пустоты».²²

Интертекстуальные связи с Чеховым В. Г. Сорокина, скорее концептуалиста, чем постмодерниста, отличаются от газдановских гораздо более кардинальным образом. Так, например, Сорокин написал целую повесть, в которой реализован сюжет, намеченный в реплике Соленого из «Трех сестер» о Бобике: «Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы» (С. 12–13, 148–149). Похожие действия проделывают со своей дочерью Настей родители на ее шестнадцатилетие в одноименной повести Сорокина — девушку запекают на лопате в печи.²³

То, что в повести реализованы именно шальные слова Соленого,²⁴ тем более вероятно, что действие погружено в усадебную атмосферу конца XIX века со спорами героев о Ницше, с типично чеховскими

²⁰ Эта же мысль приходила в голову и самому Чехову, наблюдавшему морские похороны на пароходе по пути в Сингапур (П. 7; 682).

²¹ Пелевин В. Желтая стрела. С. 24.

²² Разумеется, эта тема иллюзии существования имеет у Пелевина более широкий круг источников, уже отмеченный в исследовательской литературе.

²³ Очевидно, что одновременно Сорокин вписывает свою историю в мифопоэтику русской сказки.

²⁴ Как показал В. Б. Катаев, произносящий эти слова Соленый далек от однозначной агрессивности и разрушительности: «Он <...> груб и в конечном счете жесток — но сколько осложняющих моментов внесено в психологию и поведение этого самолюбивого и ожесточенного на всех человека и в какой совершенно иной композиционный контекст он поставлен! В системе персонажей пьесы он занимает ту же двойную позицию, что и все остальные: быть в страдательной зависимости от жизни, от окружающих и в то же время оказаться виновником чужих страданий» (Катаев В. Б. Чехов плюс. М., 2004. С. 318).

фразами некоторых героев (например, «Мой дед землю пахал»)²⁵. Вдобавок в сюжете повести реализуются стершиеся языковые метафоры, используемые ее героями: так, когда отец Андрей просит руки дочери Мамута Арины, то после того, как тот соглашается, ей отпиливают руку и отдают ее отцу Андрею.

Говоря о связи художественного мира Сорокина с чеховским, Д. А. Пригов усматривал в обоих сосредоточенность на соотношении хаоса мира и пленки культуры: Чехов «следит за отгибающимся краем этой пленки, предчувствует его, тянется к нему, но в последний момент начинает судорожно натягивать эту пленку, насколько позволяют его силы и размах руки. <...> И если Чехов полностью полагает себя в культуре <...>, то Сорокин избирает позицию третьего наблюдающего, позицию осознания и созерцания пленки и хаоса как совместно живущих».²⁶

Е. Н. Петухова справедливо заметила по поводу этого истолкования Чехова: «Представлять основу чеховской картины мира как прорывающийся наружу разрушительный хаос, таящий великое искушение для писателя, — сильное преувеличение».²⁷ В. Г. Сорокин также — но уже в рамках своего собственного художественного мира — придает отдельным элементам хаоса, жестокости и абсурда, входящим в чеховский художественный мир, тотальный характер. Этой художественной трансформации Чехова соответствует в данном случае и форма интертекстуальной связи: отдельная реплика противоречащего всем Соленого, которой он намеренно стремится напугать носящуюся со своим ребенком Наташу, становится основой построения ужасающей картины мира.²⁸

²⁵ Сорокин В. Пир. М., 2001. С. 11, 17, 50–51.

²⁶ Пригов Д. А им казалось: В Москву! В Москву! // Сорокин. В. В. Сборник рассказов. С. 116–117.

²⁷ Петухова Е. Н. Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века. СПб., 2005. С. 45.

²⁸ В известной степени аналогичную реализацию метафоры представляет собой повесть Сорокина «Норма» по отношению к «Счастливой Москве» Андрея Платонова: «Честнова дала ему понести туфли, он незаметно обнюхал их и даже коснулся языком; теперь Москва Честнова и все, что касалось ее, даже самое нечистое, не вызвало в Сарториусе никакой брезгливости, и на отходы из нее он мог бы глядеть с крайним любопытством, потому что отходы тоже недавно составляли часть прекрасного человека» (Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея

В отличие от Чехова, Сорокин, как истинный концептуалист, «имеет дело с идеями (и чаще всего с идеями отношений), а не с предметным миром с его привычными и давно построенными парадигмами именованной». ²⁹ И приведенные выше примеры, когда источником экзистенциального или постмодернистского развития становятся собственные образы Чехова, проводят четкую границу между как бы упирающимся в реальность феноменологическим письмом Чехова и Газданова, с одной стороны, и концептуалистским миром реализованных метафор, символически запечатлевающим хаос мира, — с другой.

Платонова: Проблемы творчества. М., 1995. Вып. 3. С. 111).

²⁹ Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост., предисл. А. Монастырского. М., 1999. С. 5.

РОМАН ГАЙТО ГАЗДАНОВА «ПОЛЕТ» КАК ПОЛЕМИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МЕТАРОМАНА ГОНЧАРОВА

При изучении русской классической литературы XIX века нередко ощущается определенная недооценка внимания к ее мета- и гипертекстам. Между тем они открывают смысловой потенциал классического произведения и позволяют более четко очертить его художественные границы. Однако это происходит только при условии сосредоточенности на авторской стратегии и смыслах интертекстуальности.

Рассмотрение романа Гончарова только в парадигме классического русского романа XIX в., с моей точки зрения, способствует воспроизводству некоторых, может быть, не совсем верных представлений о художественной природе его романов. Например, художественный мир «Обыкновенной истории» часто характеризуется как диалогический, что синонимично понятию: бинарный — и такая сюжетно-образная структура считается сохранившейся в русской литературе вплоть до чеховской «Дуэли».¹

Между тем Гончаров, с нашей точки зрения, является одним из первооткрывателей тернарной сюжетно-образной структуры, действительно сохраняющейся, хотя и в видоизмененной форме, еще и в «Дуэли» Чехова. Суть этой структуры заключается в том, что оба находящиеся в диалогическом конфликте героя оказываются неправы, а трагическую неосуществимость идеала воплощает все понимающая, но страждущая героиня (у Чехова место такой героини занимает все понимающий и всем стремящийся помочь доктор Самойленко).

Как известно, г и п е р т е к с т у а л ь н о с т ь — это отношение, при котором один текст прививается к другому тексту (за исклю-

¹ Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 57; Гончаров И. А. Обыкновенная история. Стихотворения. Повести и очерки. Публицистика. 1832–1848 // Полн. собр. соч: В 20 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 708.

чением комментария). В противоположность метатекстуальности оно предполагает между двумя или несколькими текстами отношение не включенности, а прививки.² Роман Гайто Газданова «Полет», опубликованный в 1939 году, представляет собой гипертекст не вообще русского классического романа XIX века, а определенного его типа — прежде всего романа, в центре которого лежит семейная драма героя-рационалиста. Конкретно для газдановского «Полета» ближайшими гипотекстами оказываются «Анна Каренина», а также «Обыкновенная история» и «Обломов» — то есть своего рода метароман Гончарова. Впрочем, гипертекстуальность «Полета» носит и более широкий характер; в частности, она связана также и с метароманом Тургенева.³

В настоящей работе будет рассмотрен другой частный аспект этой общей темы, а именно: «Роман Гайто Газданова “Полет” как полемическая интерпретация метаромана Гончарова». При этом под метароманом Гончарова имеется в виду драма героя рационалистического склада, деятельного, умного и правильно обо всем рассуждающего, который, однако, вследствие нехватки каких-то важных душевных качеств не в состоянии составить счастье любимой женщины. Следовательно, это драма не Александра Адуева и Обломова, а Петра Ивановича, Штольца и, в какой-то степени, Алексея Александровича Каренина.

В случае в «Полетом» имеет место не факультативная, а необходимая интертекстуальность, т. е. такая, какую, по характеристике М. Риффатера, читатель «не может не замечать в силу того, что интертекст оставляет в тексте неустранимый след, некую формальную константу, играющую для читателей роль императива и управляющую расшифровкой данного сообщения в его литературном аспекте».⁴ Общие отсылки к «Обыкновенной истории» и «Обломову» имеют в

² Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008. С. 56.

³ См.: Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011. С. 125–138. Автор единственной работы о классическом интертексте «Полета» Т. О. Семенова необоснованно, на наш взгляд, включает в круг гипотекстов «Полета» также «Войну и мир» и «Грозу» Островского (см.: Семенова Т. О. «...Мир, который населен другими». Идея децентрации в творчестве Г. И. Газданова 1920–1930-х годов // *Studia Slavica (Opole)*. 2001. № 6), хотя частные интертекстуальные связи с этими произведениями в романе, безусловно, есть.

⁴ Цит. по: Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. С. 57.

«Полете» отчетливый, даже нарочитый характер; вдобавок они подкреплены конкретными референциальными сигналами, отсылающими к сюжетно-образной структуре романов Гончарова.

Эту «необходимую» гончаровскую интертекстуальность в общей форме уже сформулировала Т. О. Семенова: «Еще один литературный “треугольник”, к которому отсылает текст Газданова, — Петр Иванович Адуев, его жена Лизавета Александровна (таково и полное имя героини Газданова) и его племянник Александр из “Обыкновенной истории” Гончарова. Так, в отношениях Лизы и Сережи повторяется пылкая доверительность взаимоотношений Лизаветы Александровны и Александра, “искренние излияния” и эмоциональность которых поначалу противопоставлены у Гончарова холодной разумности и рассудительности Петра Ивановича. Споры Петра Ивановича с Александром о необходимости рационального подхода к жизни повторяются в беседах Сергея Сергеевича с влюбчивым и наивным Федором Слетовым. “Разбросанные” же по всему роману характеристики Сергея Сергеевича составлены, главным образом, из скрытых цитат, взятых у Гончарова из описаний Петра Ивановича».⁵

В «Обыкновенной истории» эта схема осложнена существованием двойников: так, Юлия Тафаева безусловный двойник Александра, а умная, расчетливая Надинька в какой-то степени похожа на Петра Ивановича. В появившемся почти столетие после «Обыкновенной истории» (<1847>) газдановском «Полете» эта схема, естественно, осложнена. В центре ее аналогичный гончаровскому треугольник: Сергей Сергеевич — его любовница и одновременно сестра его жены Лиза, которая в романе, как правило, именуется «тетя Лиза», поскольку она часто оказывается в повествовательном поле ее племянника Сережи, а то и «Елизавета Александровна» (поскольку ее имя-отчество полностью совпадают в именем-отчеством гончаровской героини) — и, наконец, сам этот племянник Сережа.

Родственные отношения внутри гончаровского треугольника «Обыкновенной истории», таким образом, немного изменены, но все же узнаваемы. Впрочем, поскольку Сергей Сергеевич не дядя, а отец Сережи, а Лиза не его жена, а сестра его жены и в недалеком прошлом

⁵ См.: Семенова Т. О. «...Мир, который населён другими». Идея децентрации в творчестве Г. И. Газданова 1920–30-х годов.

любовница, то роман между тетей и племянником оказывается не такой уж значительной изменой Лизы Сергею Сергеевичу.

Кроме того, образная структура «Полета» более разветвленная и сложная: у Сергея Сергеевича есть жена Ольга Александровна и друг Слетов, представляющий собой совершенно несомненного двойника Ольги Александровны («он был похож на Ольгу Александровну своим характером и своей неисчерпаемой верой в любовь с большой буквы»; I, 339).

На первый взгляд, в «Полете» сохраняется гончаровский треугольник: герой-резонер Сергей Сергеевич — наивный и романтический настроенный Сережа (только не племянник, а сын его) — и страдающая от своего двусмысленного положения в этой семье и, наконец, делающая его еще более двусмысленным, соблазнив своего племянника Сережу, «тетя Лиза».

У Газданова, следовательно, оказываются реализованными некоторые художественные интенции романа, отмечавшиеся еще в его прижизненной критике (в частности, в рецензии Л. В. Бранта, в которой подчеркивалось, что симпатия и внутреннее родство между Александром Адуевым и Лизаветой Александровной могли перерасти в нечто большее.⁶ И это несмотря на то, что Газданов сознательно заостряет возрастную разницу между этими героями, значительно увеличив ее до 15 лет (I, 299), между тем как Лизавета Александровна лишь незначительно старше Александра Адуева.

При этом в романе Гончарова сохраняются и имеют референциальный характер целый ряд указаний на красоту и обольстительность газдановской «тети Лизы»: «— Папа, а ты обратил внимание, какая у нас тетя Лиза красавица?», «и вошла Лиза, в очень открытом черном платье, с голой спиной, обнаженными — прохладными, подумал Сережа, — руками и низким вырезом на груди. Глаза ее казались больше, чем обычно, под прямыми ресницами, и возбужденная улыбка была не похожа на всегдашнюю» (I, 298, 300), опирающихся на ряд аналогичных сцен у Гончарова: «Александр все еще сидел, опершись головой на руки. Кто-то дотронулся до его плеча. Он поднял голову: перед ним молодая, прекрасная женщина, в пеньюаре, в чепчике а la Finoise. — Ma tante! — сказал он. Она села подле него, поглядела на

⁶ См.: *Гончаров И. А. Обыкновенная история // Гончаров И. А. Полн. собр. соч.: в 20 т. СПб., 2003. Т. 5. С. 724.*

него пристально, как только умеют глядеть иногда женщины, потом тихо отерла ему платком глаза и поцеловала в лоб, а он прильнул губами к ее руке. Долго говорили они»; «В другой раз не пускала его в театр, а к знакомым решительно почти никогда. Когда Лизавета Александровна приехала к ней с визитом, Юлия долго не могла притти в себя, увидев, как молода и хороша тетка Александра. Она воображала ее так себе теткой: пожилой, нехорошей, как большая часть теток, а тут, прошу покорнейше, женщина лет двадцати шести, семи, и красавица!».⁷

Другие трансформации в структуре образов связаны с тем, что «тетя Лиза» с самого начала обрисована как героиня (также как и Сергей Сергеевич) рационалистического склада, а вот ее сестра Ольга Александровна и друг Сергея Сергеевича Слетов, страстно отдающиеся то одному, то другому любовному увлечению, представляют противоположный полюс.

При этом, постоянно упрекая Сергея Сергеевича в отсутствии сердца и неспособности к настоящей любви, они оба живут за его счет (напомню, что Петр Иванович только один раз, и только дает денег Александру, да и то взаймы), своей неразборчивостью в любовных связях, дискредитируют всякую идею свободного чувствоизъявления и вызывают у читателя сугубо юмористические ассоциации: «— Что такое ценность вообще, ценность чувств, в особенности, чем она определяется? Его исключительностью, его, если хочешь, единственностью. От него идут разветвления во все концы, во все закоулки твоей личной жизни. А ведь у тебя там живого места нет. — Все единственно, все неповторимо, Сережа — Но ты-то все равно тот же самый. — Нет, — серьезно сказал Слетов. — Я постоянно возрождаюсь. — Знаешь, Федя, тебе бы анекдоты рассказывать» (I, 342).

Здесь мы подходим к первому из способов сюжетно-образной трансформации метаромана Гончарова, который использует Газданов. Способ этот затрагивает существенные стороны метаромана Гончарова: герой-романтик или герой-«золотое сердце» дискредитируется в этом метаромане как тем, что он говорит, так и в особенности тем, что делает, а герой-практик — тем, что он, по мнению

⁷ Гончаров И. А. Обыкновенная история. С. 309–310, 370, 371.

автора и других героев, испытывает недостаточно сильные чувства, при том, что слова и действия его, в общем, безукоризненны. Между тем у Газданова представление о любых героях, высказанное автором и другими героями, существенным образом корректируется их поведением.

Постреалист XX века Газданов в качестве одной из своих нарративных стратегий делает как раз подчеркивание важности и объективности совершаемых человеком поступков и одновременно изображение субъективности и даже произвольности истолкования движимых им мотивов. Так, у самого Гончарова Петр Иванович, находящийся в своем сердце и «следа страсти», испытывает, тем не менее, «необходимость» в Лизавете Александровне и готов ради нее многим пожертвовать, по крайней мере, в финале романа.⁸ Недоверие к словам в сравнении с делами и в особенности недоверие к авторскому голосу, который в поэтике романа XX в., как правило, уже не имеет метанарративного характера, очевидно, вызывало у Газданова недоумение по отношению к настойчивому стремлению повествователя «Обыкновенной истории» снизить образ Петра Ивановича Адуева.

Если Александр без неназойливого, хотя и по виду равнодушного наставничества Петра Ивановича и в особенности Обломов без деятельной заботы о нем Штольца просто не смогли бы устоять на ногах, то в газдановском «Полете» все без исключения главные и еще масса второстепенных героев романа безбедно существуют только благодаря щедрости и, пожалуй, чрезмерной снисходительности Сергея Сергеевича.

Однако если у Гончарова все это дано на фоне постоянного критического авторского комментария по отношению к Штольцу и Петру Ивановичу, то у Газданова, у которого повествовательная инстанция автора, как и у всякого писателя XX в., естественно, сужена, все время раздаются критические ремарки в адрес Сергея Сергеевича со стороны других, им же облагодетельствованных героев (здесь в какой-то степени начинает уже действовать психологическая логика Достоевского, согласно которой именно благодеяние-то и нельзя простить).

⁸ См.: Гончаров И. А. Обыкновенная история. С. 460, 456.

В этом и заключается второй способ полемической трансформации Газдановым метаромана Гончарова: критика в адрес главного героя, будучи целиком переведенной из области авторского и субъектно-геройного в только субъектно-геройное повествование, естественно, теряет авторитетность. Гончаровское не раз повторенное в отношении Петра Ивановича: «Он понимал все тревоги сердца, все душевные бури, но понимал — и только. Весь кодекс сердечных дел был у него в голове, но не в сердце. В его суждениях об этом видно было, что он говорит как бы слышанное и затверженное, но отнюдь не прочувствованное. Он рассуждал о страстях верно, но не признавал над собой их власти, даже смеялся над ними, считая их ошибками, уродливыми отступлениями от действительности, чем-то вроде болезней, для которых со временем явится своя медицина»⁹ — под пером Газданова превращается в бесконечные упреки-уколы со стороны Лизы, Ольги Александровны, Слетова: «— Ты говоришь о хорошем отношении. Я, Сережа, говорю о любви», «— Я больше так жить не могу, ты понимаешь? Все всегда очень мило, всегда шутики, всегда этот всепрощающий ум — и полное отсутствие страсти, крови, желания», «— Нет, нет, не стыдно, у тебя вместо души железо, ты этого никогда не поймешь», «— Машина ты, а не человек, — сказала Ольга Александровна со вздохом. — Довольно милая машина, но машина» (I, 319, 344).

В других случаях этот субъектный критицизм рассеивается, как дым, попадая в иное повествовательное поле: «Он (Сережа, сын Сергея Сергеевича — С. К.) знал, что мать называла его машиной, что, когда Лиза говорила о нем, у нее, сквозь всегдашнее ее спокойствие, чуть-чуть сквозила либо насмешка, либо раздражение. Что они могли иметь против этого очаровательного человека, с которым никогда не было скучно и который всегда на все соглашался?» (I, 394).

Наконец, третий способ интертекстуальной полемики Газданова заключается в том, что герой-рационалист не пассивно принимает всю эту критику, а в какой-то момент поднимается до протеста, отказываясь принять на себя все те обвинения в недостаточной душевности, которые более-менее спокойно воспринимают Петр Иванович и Штольц (они тоже иногда защищают правомерность

⁹ Там же. С. 314.

своей жизненной позиции, но практически никогда не переходят в наступление).

Иногда этот протест принимает форму саркастической самозащиты:

«— Знаешь, Сережа, у тебя в лице есть что-то мертвое. — Ты же по мужским лицам не специалист, Федя. — Нет, Сережа, я не шучу. Знаешь, вот эта твоя всегдашняя улыбка, точно ты постоянно чему-то рад, — это как в музее восковых фигур. Веселые такие глаза и слишком правильные зубы, как с рекламы для пасты, что-то уж очень неестественное. — Что делать, природа обидела. — Да нет, наоборот. Но чего-то тебе не хватает. — Сердца, Федя, сердца. — Это тоже верно. — Ну хорошо. Спокойной ночи, пока что. И подумать, что в эту минуту Лили, быть может... — Не говори мне о ней, ее нет. — Да, Федя. Жизнь кончена, спокойной ночи. — Спи, если можешь. Я не могу.

Но уж через полчаса Слетов хрипел и вскрикивал во сне, потом поднимался на постели и открывал глаза, но ничего не было видно, все было темно, и только издали слышался заглушенный звук струящейся воды: Сергей Сергеевич принимал ванну» (I, 348).

А иногда газдановский герой поднимается до откровенной полемики:

«— Нет, нет, не стыдно, у тебя вместо души железо, ты этого никогда не поймешь.

Глаза Сергея Сергеевича вдруг сделались задумчивыми, и потом он сказал фразу, настолько поразившую Слетова, что тот поднял голову и внимательно посмотрел на Сергея Сергеевича. — А тебе, Федя, никогда не приходило в голову, что это неверно? Слетов опустил голову, и когда он поднял ее, на лице Сергея Сергеевича была уже прежняя, давно знакомая, радостная улыбка. — Сегодня концерт Шаляпина, — сказал он, — пора собираться. Едем, Федор Борисович» (I, 344).

В особенности открытой эта полемика становится в отношении Лизы по мере того, как приоткрывается тайна ее любовной связи с Сережей: «— Вот, Лиза, ты некоторых вещей не можешь понять, тут для тебя стена. — И эти вещи имеют ценность? — Общего порядка, Лиза, общего порядка. Ты понимаешь, что личных упреков я тебе не мог бы делать, ты слишком совершенна. Лиза насмешливо на него посмотрела. Полные губы Сергея Сергеевича были раздвинуты в восторженной улыбке. — Хорошо, какие же вещи? — Вот, ты

решительно ничем не могла бы поступиться для других. Доводя “до”, получилось бы: если бы на путь твоего счастья, выражаясь торжественно, кто-либо стал... — Сергей Сергеевич вытянул вперед правую руку и дернул указательным пальцем незримую чашечку воображаемого револьвера» (I, 351).

И, наконец, она принимает форму окончательного и открытого контрнападения:

«— То есть как? Неужели ты действительно неспособна от этого отказаться? Какая же тогда цена твоей любви?

— Не говори о любви, ты ее не знаешь.

— Я слышал это много лет от тебя и от твоей сестры. Я ее не знаю — наверное, потому, что любить в твоём представлении значит приносить все в жертву чувственности. Ничто не существует — ни любовь настоящая, ни забота о том, кого ты любишь, ни его интересы, ни твои обязательства, ни стыд — ничего! И даже возможность отрешиться на какое-то время от этого физического томления, чтобы понять какую-то необходимую частицу справедливости. Да, в этом смысле я любви не знаю, действительно. Я не бросил бы на произвол судьбы дом, жену и сына — только потому, что мне приятно проводить время с любовницей. Но настоящую любовь знаю я — а ты ее не знаешь. Леля лучше тебя, она бы меня поняла. Она чувственная и легкомысленная, но у нее прекрасное сердце, и она десять раз принесла бы себя в жертву, если бы это было нужно. А ты неспособна даже это сделать.

— Я не могу все это слышать! — закричала Лиза. — Ты не имеешь права говорить это мне, ты вообще не имеешь права говорить что бы то ни было. Я тебя давно ненавижу, — сказала она с силой, — потому что ты — машина, автомат, потому что ты неспособен понять ни одного человеческого чувства. Разве ты не видишь, как все пустеет вокруг тебя? Леля ушла, я ушла, Сережа ушел. Ты требуешь от меня этой жертвы — это значит моей жизни! Да, для тебя такая жертва легка, конечно.

— Все, что ты говоришь, несправедливо, Лиза, — ответил из темноты его медленный голос. — Разве ты знаешь, что такое страдание, жертвы, несчастье? Ты не имеешь об этом отдаленного представления, и ты считаешь не заслуживающими ни внимания, ни сожаления всех, кто не похож на тебя, ты никогда не сделала ни одного усилия,

чтобы их понять — вроде этого несчастного Егоркина, который, однако, при всей его наивности и том, что он *ridicule* (смешон), представляет из себя большую человеческую ценность, чем ты. Я тебя очень хорошо знаю.

— Это ты мне говоришь такие вещи?

— Смотри, Лиза, что для тебя важнее всего? Алчность и эгоизм. Что тебе, если несчастный и доверчивый мальчик исковеркает всю свою жизнь из-за тебя? Об этом ты не думаешь. Зато ты приятно проведешь время — до тех пор, пока не встретишь кого-нибудь, кто тебе понравится больше Сережи, — и вот тогда-то ты от него откажешься с необыкновенной легкостью, эту жертву ты, конечно, принесешь» (I, 478).

При внимательном прочтении романа бросается в глаза, что Сергей Сергеевич с самого начала воспринимался как герой рационалистического склада только по недоразумению. Поскольку, если отвлечься от его характеристик из уст других героев, то он постоянно оказывается псевдорационалистом. Так, с самого начала в его удачной судьбе и деловой деятельности играли особая роль удача и интуиция: «...Он был — широкий, небрежный и великодушный — в делах умен и, в сущности, осторожен», «всю жизнь ему сопутствовала слепая удача», «Он никогда не задумывался над важными решениями; они с самого же начала казались ему ясными и исключаящими возможность ошибки, которая была бы просто очевидной глупостью. Он понимал все так быстро, что отсюда у него образовалась привычка не кончать фраз» (I, 301, 304–305).

А рационалистические обосновывающей свое право на счастье, в авторской характеристике — неменяющейся, твердой и идущей к своей цели, несмотря ни на что, оказывается как раз тетя Лиза:

«...Существование Лизы было лишено каких бы то ни было не-правильностей»; «Тетя Лиза отличалась ото всех тем, что в ней ничего не менялось»; «ее ответы никогда не удовлетворяли Сережу, потому что в них не хватало чего-то главного, может быть, этой уютности и теплоты» (I, 296, 297, 299).

За ним также все преимущества умения обращаться и привлекать на свою сторону простые сердца — например, художника Егоркина, чувствующего себя весьма неудобно в присутствии Елизаветы

Александровны. Это противопоставление содержит отчетливые отсылки к временному гармоническому союзу романтика Александра с представителем простого сознания Костяковым, функционально близкого к отношениям между газдановскими Сережей и художником Егоркиным. Это соответствие подчеркивается прямыми референциальными сигналами в виде упущенной во время рыбной ловли Александром Адуевым и все же пойманной героем Газданова, хотя бы с его собственных слов, огромной щукой: в одном случае десяти («щука фунтов в десять»),¹⁰ а в другом — пятнадцатифунтовой («Уж я на что не специалист и то однажды щуку в пятнадцать фунтов поймал»; I, 402).

Полемическую интерпретацию метаромана Гончарова у Газданова венчает финальная трагическая развязка. Сережа пытается покончить жизнь самоубийством, а аэроплан, на котором собираются едва ли не все главные герои романа (за исключением Ольги Александровны и Слетова) лететь к нему в Лондон, падает в Ламанш, и все его пассажиры погибают. Прилетевшая следующим аэропланом Ольга Александровна утешает оставшегося в живых Сережу.

О тете Лизе более не сказано ничего, а заключительные строки романа отданы признательной памяти о Сергее Сергеевиче: «Был холодный и ветреный день, было около двух часов пополудни — и в кабинете Сергея Сергеевича в Париже Федор Борисович Слетов, которому только что позвонили по телефону, сидел, опустив голову на письменный стол Сергея Сергеевича, и плакал навзрыд, как ребенок» (I, 490).

Таким образом, интертекстуальная стратегия Газданова направлена на сознательную трансформацию сюжетно-образной структуры метаромана Гончарова, и связана главным образом с тенденцией к реабилитации деятельного метагероя, творящего добро, и с освобождением его от несколько огульных, какими они выглядят в гипотексте, обвинений его в чрезмерном рационализме и недостаточной сердечности.

Актуализация этих смыслов интертекстуальности сопутствует иному, как раз менее рационалистическому и менее определенному взгляду на вещи, свойственному человеку XX века. Так, тайна поведе-

¹⁰ Гончаров И. А. Обыкновенная история. С. 395.

ния Сергея Сергеевича в конечном счете формулируется следующим образом:

«Весь опыт его жизни убеждал его в том, что нет или почти нет вещей, на которые можно было бы положиться, что политические взгляды, государственные принципы, личные достоинства, моральные базы и даже экономические законы — это он знал наверное — суть условности, по-разному понимаемые различными людьми и сами по себе почти лишены какого-либо содержания. И оттого, что он это знал, происходила его широкая терпимость ко всему, его одобрение многих явно не заслуживающих одобрения вещей, словом, то, что приписывалось его великодушию, щедрости и идеальному характеру и что в самом деле было результатом неуверенности» (I, 468).

С нашей точки зрения, Т. О. Семенова напрасно отказывает в некотором метанарративном значении следующего финального пассажа, предшествующего изображению заключительной катастрофы:¹¹

«И так же, как за видимым полукругом неба скрывается недоступная нашему пониманию бесконечность, так за внешними фактами любого человеческого существования скрывается глубочайшая сложность вещей, совокупность которых необъятна для нашей памяти и непостижима для нашего понимания. Мы обречены, таким образом, на роль бессильных созерцателей, и те минуты, когда нам кажется, что мы вдруг постигаем сущность мира, могут быть прекрасны сами по себе — как медленный бег солнца над океаном, как волны ржи под ветром, как прыжок оленя со скалы в красном вечернем закате, — но они так же случайны и, в сущности, почти всегда неубедительны, как все остальное» (I, 487–488).

В конечном счете реабилитация гончаровского героя-практика опирается у Газданова на его собственную, программную убежденность в том, что «область логических выводов, детская игра разума, слепая прямота рассуждения, окаменелость раз навсегда принятых правил — исчезают, как только начинают действовать силы иного, психического порядка — или беспорядка — вещей» (I, 716–717).

Таким образом, роман Гайто Газданова «Полет» представляет собой гипертекст, в частности, такого типа русского классического романа, в центре которого лежит любовная и семейная драма

¹¹ См.: Семенова Т. О. «...Мир, который населен другими».

героя-рационалиста (отчасти «Анна Каренина», «Обломов» и прежде всего «Обыкновенная история»). Тернарная, а не бинарная, как ее принято рассматривать, и вдобавок осложненная двойниками сюжетно-образная структура «Обыкновенной истории», в «Полете» подвергнута еще большему усложнению и сознательной трансформации.

В романе Газданова оказываются реализованными некоторые внутренние художественные интенции метаромана Гончарова, которые становятся в нем, таким образом, предметом сознательной полемической интерпретации. При этом интертекстуальная стратегия Газданова направлена главным образом на реабилитацию деятельного метагероя, которому в гипотексте Гончарова со стороны других героев и автора предъявлены обвинения в душевной черствости.

Переживший «апофеоз беспочвенности» человек XX века, отказываясь от некоторого схематизма художественного мышления авторов русского классического романа, стремится увидеть за ними подлинное многообразие и многосторонность реальности, меняющейся в зависимости от оптики восприятия и не сводимой ни к каким абстрактным схемам и жестким обобщениям.

ГАЗДАНОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ НАБОКОВА “THE REAL LIFE OF SEBASTIAN KNIGHT”

Как уже было показано, важнейшим претекстом романа В. Набокова “The Real Life of Sebastian Knight” является «История одного путешествия» Гайто Газданова, во многом связанная с ним и тематически.¹ Между тем существенное место в романе Набокова занимают также референции и аллюзии на романы Газданова «Полет» (<1939>), большая часть которого была напечатана в 1939 г. в «Русских записках» (№ 18–21), и «Ночные дороги» (начальный фрагмент «Ночная дорога» опубликован в 1939–1940 гг.)² — т. е. как раз когда Набоков дорабатывал «Подлинную жизнь...» (написана в дек. 1938 – янв. 1939 г.). К некоторым, также уже отмеченным в моей монографии референциям и аллюзиям к этим произведениям,³ следует добавить еще несколько.

Первая отсылка относится к самому началу романа Набокова, в котором рассказывается о приезде матери Себастьяна Вирджинии в Петербург: «Она приехала зимним днем, на Норд-Экспрессе, безо всякого извещения, и прислала коротенькую записку, прося о свидании с сыном. Отец был в деревне на медвежьей охоте, так что матушка, таясь, отправилась с Себастьяном в “Европейскую”, где всего на полдня остановилась Вирджиния. Здесь, в вестибюле, и увидела она первую жену своего мужа, худощавую, немного угловатую даму с маленьким подрагивающим лицом под огромной **черной шляпой**. **Подняв вуаль**⁴ над губами, чтобы поцеловать мальчика, и едва коснувшись его, она заплакала, как если бы в **теплом и нежном** виске Себастьяна был и источник, и утоление ее печали. Сразу за этим она надела

¹ Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011. С. 234–242.

² См.: Современные записки. Париж, 1939. № 69; 1940. № 70.

³ См.: Кибальник С. А. Указ. соч. С. 240–243.

⁴ Здесь и далее выделено полужирным мной — С. К.

перчатки и принялась на дурном французском рассказывать маме бессмысленную и совсем неуместную историю про польскую женщину, которая пыталась стянуть у нее сумочку в вагоне-ресторане. Потом она сунула в ладонь Себастьяна пакетик засахаренных фиалок, нервно улыбнулась маме и ушла следом за носильщиком, выносившим ее чемодан. Вот и все, а через год она умерла».⁵

Нетрудно заметить, что это конспективный и облегченный и, тем не менее, полемический палимпсест по отношению к эпизодам свидания Анны Карениной с ее сыном Сережей после возвращения из Италии (часть пятая, гл. XXIX). Полемический потому, что, в отличие от случая с Алексеем Александровичем Карениным, новая жена отца Себастьяна и не думает препятствовать свиданию Вирджинии с ее сыном, так что трагизм оказывается, очевидно, заложен не столько во внешних отношениях, сколько во внутреннем складе самих героев.

При этом целый ряд деталей у Набокова и Толстого совпадают, однако звучат совсем иначе: Анна Каренина сама приезжает в «свой бывший дом», чтобы увидеть сына, она входит в него, как и запланировала заранее, **«не поднимая вуаля»**; когда Сережа «привалился к ней, обдавая ее тем **милым сонным запахом и теплотой**, которые бывают только у детей, и стал тереться лицом об ее шею и плечи»,⁶ она вовсе не плачет.

«Анна Каренина» в данном случае — претекст вторичного характера. Непосредственно же эпизод скорее навеян газдановским «Полетом», причем самыми начальными его строками: «События в жизни Сережи начались в тот памятный вечер, когда он, впервые за много месяцев, увидел у себя в комнате, над кроватью, в которой спал, свою мать — в шубе, перчатках и незнакомой **шляпе черного бархата**. Лицо у нее было встревоженное и тоже не похожее на то, которое он знал всегда. Ее неожиданное появление в этот поздний час он никак не мог себе объяснить, потому что она уехала почти год

⁵ *Набоков В. В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта. Под знаком незаконно-рожденных. Николай Гоголь // *Набоков В. В. Собр. соч. америк. пер.: В 5 т. / Сост. С. Б. Ильина и А. К. Кононова; Предисл. и коммент. А. М. Люксембурга. СПб., 2000. С. 32.* Далее цитаты из романа приводятся в переводе С. Ильина по этому изданию с указанием номера страницы в круглых скобках.

⁶ *Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 12 т. М., 1984. Т. 7. С. 113.*

тому назад и он успел привыкнуть к ее постоянному отсутствию. И вот теперь она остановилась у его кровати, потом быстро села и сказала шепотом, чтобы он не шумел, что он должен одеться и сейчас же ехать вместе с ней домой» (I, 293–294).⁷ Интертекстуальная связь удостоверяется не только общим сходством двух эпизодов, но и повтором детали: черная шляпа.

Однако у Газданова это начало целого эпизода, в котором газдановская «Анна», которую зовут Ольга Александровна, похищает газдановского «Серēju» у своего бывшего мужа и привозит его на поезде из Лондона во Францию, а спустя несколько месяцев он находит их в каком-то французском приморском городе. При этом также редуцирована еще одна повторенная у Набокова деталь: поезд («Норд-Экспресс»). У Газданова она звучит на самые разные лады: «Потом, уже сквозь сон, Сережа увидел **поезд**, и когда проснулся, то опять оказалось, что он в **поезде**, но что-то неуловимо изменилось; и тогда мать, наконец, сказала ему, что теперь он будет жить у нее во Франции, а не у отца в Лондоне, что она купит ему **электрический паровоз** и множество вагонов разнообразного назначения и что они теперь никогда не расстанутся, а папа иногда будет приезжать в гости».

Аналогичная сокращенная отсылка есть в романе Набокова и к газдановским «Ночным дорогам». Такова реплика неумолимого управляющего отеля в Блауберге, отказывающегося ознакомить В. со списком жильцов за прошлые годы: «И в-третьих — я не желаю никаких неприятностей. У меня их и так предостаточно. В соседнем отеле одна швейцарская пара покончила с собой, — добавил он ни к селу, ни к городу» (с. 124). Вряд ли в данном случае можно говорить об интертекстуальной связи, то есть о «необходимой», а не о «факультативной» интертекстуальности, с полной уверенностью.

Однако, скорее всего, это все же отзвук следующего пассажа из романа Газданова:

«Потом, присмотревшись, я начал думать, что это спокойное отсутствие мышления объяснялось, по-видимому, последовательностью

⁷ Газданов Г. Полет // Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 2009. Т. 1. С. 293–294. Далее цитаты из произведений Газданова приводятся по этому изданию (М., 2009. Т. 1–5) с указанием номера тома римскими и страницы арабскими цифрами в круглых скобках.

нескольких поколений, вся жизнь которых заключалась в почти сознательном стремлении к добровольному душевному убожеству, к “здравому смыслу” и неприятию сомнений, к боязни новой идеи, той боязни, которая была одинаково сильна у среднего лавочника и у молодого университетского профессора. Я никогда не мог забыть этого выражения тяжелых и спокойных глаз — у хозяйки гостиницы, в которой я жил, в Латинском квартале. Она рассказывала мне о благородстве двух ее постоянных жильцов, старичка и старушки; они вложили свое состояние в какие-то акции, которые потеряли ценность, и, узнав это, они оба застрелились.

— Подумайте только, месье, — говорила она, — они были настолько добры и любезны по отношению ко мне, что они это сделали — то есть покончили с собой — не у меня **в гостинице, а здесь, за углом, у моего соседа** <у Набокова — «**в соседнем отеле**». — С. К.>. Они не хотели ни пачкать комнат кровью — ведь я недавно положила новый ковер, мсье, вы знаете, сколько теперь стоят новые ковры? — совершенно новый, мне его как раз накануне доставили, — ни причинять мне неприятности с полицией. И вот они умерли так же, как они жили, благородно, месье, да, благородно. — И слезы струились из ее глаз. И я подумал, как страшна была эта двойная смерть, оказавшаяся, однако, бессильной перед любовью к порядку и нежеланием доставить неприятность своей хозяйке и одновременно сделать ей действительно последнее одолжение, повредив репутации ее конкурента» (II, 192–193).

В контексте других гораздо более вероятных референций к «Ночным дорогам» эта также кажется весьма вероятной, а характер препарирования претекста — типичным для Набокова: полемическая редукция. Как сама ситуация, так и ее оценка сокращены до предела, так что сходство становится предельно общим, но зато сходное психологическое содержание обрисовываемого человеческого типа необычайно близко, хотя и убрано Набоковым в подтекст.

Все эти названные в статье референции и аллюзии к Газданову, вместе с приведенными в монографии о нем,⁸ убедительны именно в своей совокупности, а, в свою очередь, в контексте их один из эпизодических героев «Подлинной жизни...» может восприниматься как

⁸ Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. С. 240–243.

своего рода криптопародийный силуэт самого Газданова. Я имею в виду двоюродного брата Пал Палыча — Черного, играющего с ним в шахматы, а затем отправляющегося на прогулку с сыном последнего (см.: с. 140–141). Ассоциации с личностью Газданова возникают, когда Пал Палыч характеризует его следующим образом: «— Он у нас разносторонний гений. **Играет на скрипке, стоя на голове, за три секунды перемножает телефонные номера и расписывается вверх ногами, не изменяя почерка.**

— А еще он водит такси, — сказал ребенок, болтая тонкими, грязными ножками» (с. 141).⁹

Мне уже приходилось писать о том, что таксист Максимович в «Лолите» — это криптопародия на Газданова, и в связи с этим таксист Черный в «Подлинной жизни...» представляется первым приступом к этому образу. Выделенные слова содержат ключевую черту, вызывающую ассоциации именно с Газдановым, а не с кем-либо другим из многочисленных русских эмигрантов, работавших таксистами. У реального Газданова ей соответствовало хорошо известное в литературных кругах русской эмиграции умение писателя ходить на руках: стоя вверх ногами, он однажды предстал перед открывшим ему дверь Ремизовым.¹⁰

В набоковском романе напоминающая его особенность Черного (почти полная анаграмма фамилии Пал Палыча «Речной») играет существенную роль. Именно знание этой черты В. позволяет ему в

⁹ Данное соображение подкрепляет уже отмеченная мною ранее отсылка к «Ночным дорогам» в самом конце «Подлинной жизни...»: «Он ходил в концерты и на спектакли и **пил за полночь горячее молоко с водителями такси у прилавков кофеен**» (с. 174). Деталь романа Газданова, которая отозвалась в этой набоковской фразе, несколько раз повторяется в самом начале того его фрагмента, который был опубликован в 1939 г. Главный герой «Ночных дорог», от лица которого ведется повествование, — водитель такси, рассказывает о себе: «**Около четырех часов утра** я обычно ехал **выпить стакан молока в большое кафе** против одного из вокзалов, где знал всех решительно» (II, 11). Это «молоко» особо подчеркнуто через пару страниц в реплике проститутки Сюзанны: «<...> особенное ее презрение вызывало то, что **я пил всегда молоко. — Ты все молоко пьешь, —** сказала она мне дня через три, — не хочешь ли моего?» (II, 15).

¹⁰ Ср., напр., свидетельство М. Л. Слонима (в очерке «Гайто Газданов» в нью-йоркском «Новом русском слове» от 19 дек. 1971 г.) о том, что Газданов «часто показывал приятелям гимнастические трюки, особенно излюбленное им хождение вниз головой на руках» (цит. по: V, 415).

конце концов понять, что мадам Лесерф и Нина Речная в действительности одно и то же лицо: «Потому что мне довелось встречаться с двоюродным братом вашего прежнего мужа с тем самым, который умеет расписываться кверху ногами» (с. 165–166).¹¹

Газдановский интертекст в романе Набокова представлен и на тематическом уровне. «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» заканчивается сквозной в творчестве Набокова «темой потусторонности»: ¹² «Какова бы ни была его тайна, я тоже узнал одну, именно: что душа — это лишь форма бытия, а не устойчивое состояние, что любая душа может стать твоей, если ты уловишь ее извивы и последуешь им. И, может быть, потусторонность и состоит в способности сознательно жить в любой облюбованной тобою душе — в любом количестве душ, — и ни одна из них не сознает своего переменяемого бремени» (с. 191).

Мне уже приходилось высказывать предположение, что эти слова представляют собой, помимо всего прочего, скрытый и внутренне полемический отклик на намеченную в самом начале «Истории одного путешествия» тему метемпсихоза, проходящую через все творчество Газданова.¹³ Многочисленным, случайным и бессмысленным «переселениям» души гимназической учительницы Володи в «маркитантку в войсках крестоносцев» (II, 168) и другим «чужим воспоминаниям», мучившим и преследовавшим ее, а также ощущению англичанина Артура во время убийства доктора Штука, что он «знал уже нечто похожее» (II, 246), Набоков противопоставляет внутреннее и сознательное перевоплощение В. в Себастьяна, изменившее его жизнь.

Подкреплю это предположение характером решения Набоковым темы увлечения буддизмом и индуизмом. В его романе оно отдано Нине Речной и представлено устами Пал Палыча как дешевое поветрие: «Понимаете, у нее в это время был очередной заскок насчет бо-

¹¹ Эта способность присуща также герою романа Набокова «Ада, или Страсть» (<1969>) Вану (см.: *Набоков В. Ада, или Страсть*. Киев; Кишинев, 1995. С. 179–181), однако у него она, разумеется, уже не имеет характера криптопародийной аллюзии к Газданову.

¹² Об этой теме в «Подлинной жизни...» см.: *Александров В. Е. Набоков и потусторонность*. СПб., 1999. С. 166–192.

¹³ См. об этом: *Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе*. С. 277–310 (гл. «Газданов и буддизм»).

лезней, — она питалась одним лимонным мороженым и огурцами и болтала про смерть, про Нирвану, про что там еще? — у ней бзик был по части Лхассы,¹⁴ — знаете, о чем я?..» (с. 143–144).

Неудивительно, что на этом основании В. кажется маловероятной серьезная связь Себастьяна с подобной женщиной: «Простить женщине кокетство он мог, но никогда не простил бы поддельной тайны. Его могла позабавить молоденькая потаскушка, мирно наливающаяся пивком, но *grande cocotte* с намеком на пристрастие к бхангу <психотропному средству из конопли, любимого растения Шивы. — С. К.> он бы не вытерпел» (с. 145).

Говоря о газдановском интертексте в «Подлинной жизни...» в целом, можно сказать, что ряд набоковских героев унаследовал отдельные черты или детали из жизни героев различных произведений Газданова. Так, Вирджиния Найт, как мы уже отметили, напоминает (впрочем, только отчасти)¹⁵ Ольгу Александровну из «Полета», Клэр Бишоп — конечно же, одноименную героиню «Вечера у Клэр» (именем) и жену Николая Вирджинию из «Истории одного путешествия» (боязнь умереть от родов, от которых и в самом деле умирает Клэр), а Себастьян — старшего (также на шесть лет) брата Володи Николая из «Истории одного путешествия» и, в то же время, в финале романа — героя-рассказчика «Ночных дорог» («пил за полночь горячее молоко с водителями такси у прилавков кофеен»; выделенные слова — референциальный сигнал), а В. — самого Володю (опытами начинающего писателя и размышлениями о русской и иностранной речи Себастьяна).¹⁶

Отдельные детали, впрочем, заимствованы у отнюдь не соответствующих набоковским героям характеров Газданова. Так, то, что Клэр «едва не сшибло велосипедом», — возможно, отзвук того, что Володю в «Истории одного путешествия» сбивает автомобиль, а у мадам Лесерф имеется черта, сближающая ее с газдановской Клэр.¹⁷

¹⁴ Лхаса — историческая столица Тибета. Правда, в то же время сам Себастьян в финале романа наделен сожалением. «что так и не видел Татцъен-лу в Тибете...» (с. 168).

¹⁵ См. об этом: *Кибальник С. А.* Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. С. 235.

¹⁶ См. об этом: Там же. С. 239–240.

¹⁷ Французское легкомыслие газдановской Клэр не раз подчеркнуто в ее

Особенно показательным для газдановского интертекста в романе Набокова является «короткая глава» в романе Найта «Утерянные вещи» «о крушении самолета (пилот и все пассажиры, за исключением одного, погибли) уцелевший пожилой англичанин, найден фермером немного в стороне от места катастрофы сидящим на камне. Он сидит, скорчившись, олицетворение горя и муки. “Сильно вас ранило?” — спрашивает фермер. “Нет, — отвечает англичанин, — зуб. Всю дорогу болел”» (с. 114).

Это, по всей видимости, анекдотический вариант финала газдановского романа, все герои которого, включая англичанина Макфалена, погибают во время рейса пассажирского аэроплана между Парижем и Лондоном. В доступный Набокову текст «Русских записок» этот финал не вошел, но о том, что роман должен был закончиться авиакатастрофой, можно было догадаться. Однако этот анекдотический финал найтовских «Утерянных вещей», в какой-то степени пародийный по отношению к роману Газданова, призван заретушировать самые трепетные строки из письма Найта, обнаруженного среди «останков мешка с воздушной почтой», в котором многое, по словам В., «прочувствовано Себастьяном и даже написано им к Клэр» (с. 116).

Разумеется, большинство затронутых мотивов и деталей «Подлинной жизни...» имеют полигенетический характер и восходят не только к романам Газданова, и в некоторых случаях другие претексты были нами попутно отмечены. Однако это не снижает значения газдановского интертекста в романе Набокова, который обретает особую убедительность именно в своей совокупности, а также вкупе с пародийным криптографическим силуэтом самого Газданова.

своеобразном диалогическом конфликте с героем-рассказчиком, — см., напр.: «Ее веселье рассердило меня. Боюсь, она обладала французским чувством юмора по части супружеских дел; в иную минуту оно показалось бы мне привлекательным, но именно сейчас я ощущал, что ее легкомысленно малопристойный взгляд на мое расследование чем-то оскорбителен для памяти Себастьяна». — и протесты героя-рассказчика «Вечера у Клэр» против французского легкомыслия: «Однажды я пришел к Клэр и стал бранить песенку, говоря, что она слишком французская, что она пошлая <...>; вот в этом главное отличие французской психологии от серьезных вещей...» (I, 44). Отмечено: *Кибальник С. А.* Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. С. 239 (прим. 384).

Этот последний, возможно, и стал отправной точкой в описанной нами своеобразной интертекстуальной дуэли между Газдановым и Набоковым, разыгравшейся позднее. Я имею в виду уже доказанный нами и признанный большинством исследователей факт того, что одним из прозрачных прототипов главного героя «Призрака Александра Вольфа» (<1947–1948>) стал Владимир Набоков — образ, на который Набоков ответил пародийным образом таксиста Максимо-вича в «Лолите».¹⁸

¹⁸ См. об этом: Там же. С. 243–275.

**НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ
РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА В СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ,
ФИЛОСОФИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ
(проблемы и задачи изучения)**

В современном мире, в котором этническая идентичность человека начинает играть явно подчиненную роль по отношению к его национально-культурной идентичности,¹ особое значение приобретает проблема трансформаций этой последней под воздействием тех или иных социокультурных факторов, в частности, эмиграции, миграции и т. п. Опыт нескольких поколений русской эмиграции оказывается в этом отношении особенно значим, поскольку он породил богатую традицию философского осмысления и художественного воплощения этих трансформаций.

Если в отношении «этнической идентичности» у современного человека возможна множественность идентичностей, то национально-культурная идентичность проявляет себя преимущественно, да и то пока не столь уж часто, в форме идентичности бикультурной.² Она имеет место в регионах с отчетливо выраженным двуязычием и бикультурализмом и встречается у людей, которым подолгу приходилось жить в различной культурной среде. Осмысление этого явления весьма значимо для современного человека и немаловажно для судеб некоторых государств и народов. Так, для судьбы России и русского народа немалое значение имеет осмысление бесценного опыта литературы и мысли русского зарубежья.

Особенную ценность этому опыту придает то, что, с одной стороны, вклад в такое осмысление внесли самые блестящие русские

¹ См.: Леонтович О. Введение в межкультурную коммуникацию. Учебное пособие. М., 2007.

² Ср. концепцию «многокультурного человека»: Adler P. S. Beyond Cultural Identity: Reflections on Cultural and Multicultural Man. Honolulu: East — West Center, 1974.

мыслители XX века: философы, социологи, историки, публицисты³ — а с другой, то, что это не только интеллектуальный опыт, но опыт также и художественного воплощения и осмысления, причем запечатленный в самых вершинных творениях русской литературы XX века. Этот последний опыт позволяет существенно уточнить и критически переосмыслить собственно научное представление о характере трансформаций национально-культурной идентичности русского эмигранта.

Согласно современной концепции «транскультурации», современный человек сам конструирует свою идентичность, собирая ее из элементов других культур, которые оказываются ему близки. Провозглашая свободу от собственной культуры, в которой человек родился и был воспитан, эта концепция предполагает диффузию исходных культурных идентичностей по мере того, как индивиды пересекают границы разных культур и ассимилируются в них.⁴ Опыт нескольких поколений русской эмиграции показывает, тем не менее, что слухи о смерти «национально-культурной идентичности», даже у людей, живших и живущих в иной культурной среде по сравнению со средой, в которой они родились и выросли, оказываются «сильно преувеличенными».⁵ Она была, безусловно, не только жива, но и в основном питала творчество представителей старшего поколения первой русской эмиграции.

Она, безусловно, ощущается в сознании представителей младшего поколения русской эмиграции, которые сформировались как писатели и мыслители уже за границей, ощущали себя в новой культурной среде и, по меньшей мере, в одном из «иностранных» языков, отнюдь не чужими, так что исследователи не без оснований усматривают в англоязычных романах Набокова «инобытие русской речи», в русских героях Поплавского носителей бикультурной идентичности, а в некоторых романах Газданова и Поплавского, в которых уже почти не встречаются русские герои, не без оснований видят «литературу

³ См.: Гачева А., Казнина О., Семенова С. Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М., 2003.

⁴ Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004. С. 622–634; Berry E., Epstein M. Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication. New York, 1999.

⁵ Литературное зарубежье: проблема национальной идентичности. М., 2000.

в ее не европейском, а русском понимании» и проявление культурных норм и нравственных ценностей, связанных в первую очередь с национально-культурной традицией.⁶ И совсем не случайно некоторые писатели-«младоэмигранты» (Гайто Газданов, Вера Оболенская, Илья Фондаминский, Мать Мария (Е. Ю. Скобцова), Борис Вильде, Дмитрий Клепинин, Владимир Варшавский, кн. Николай Оболенский и др.) во время Второй мировой войны стали участниками движения Сопротивления.

Тем не менее, как и многие другие писатели середины XX века — такие, как, например, ирландцы Дж. Джойс и С. Беккет, поляк Жозеф Конрад, бельгиец Анри Мишо, румын Е. М. Чоран, швейцарец Ш. Ф. Рамю (не говоря уже о многих современных писателях), писатели русского зарубежья могут быть лучше поняты, исходя из современных теорий: «номадологии» Ж. Делеза и Ф. Гваттари, «пограничного мышления» / критической теории глобализации В. Миньоло, «контромодерности» Хоми Бабы, «трансмодерности» В. Дуссея и транскультурации Ф. Ортиса. Многие из них вписываются в еще одно, возникшее уже на наших глазах в процессе глобализации, явление транснациональной, или еще по-иному — «гибридной», литературы как результата межкультурных взаимодействий.⁷

Не случайно понятие «детерриториальности», впоследствии взятое на вооружение французскими постмодернистами, было употреблено (в варианте: «экстерриториальность») еще в статье В. С. Варшавского «О прозе “младших” эмигрантских писателей». Важную научную задачу представляет собой в связи с этим анализ зарождения подобных концептов в социальной, философской и политической мысли русского зарубежья (от Питирима Сорокина до Александра Зиновьева).

Как известно, среди писателей второй (Иван Елагин, Борис Филиппов и др.) и особенно третьей волн эмиграции (Владимир Мак-

⁶ См.: Кибальник С. А. 1) (Гайто) Георгий Иванович Газданов // Литература русского зарубежья (1920–1940). Практикум-хрестоматия. СПб., 2011. С. 356–377; 2) Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011. С. 329–366.

⁷ См.: Казанова П. Мировая республика литературы. М., 2003; Глостанова М. В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить никогда, писать ниоткуда. М., 2004.

симов, Андрей Синявский, Александр Солженицын, Александр Зиновьев, Саша Соколов, Сергей Довлатов, Иосиф Бродский, Василий Аксенов) одни декларировали в своей публицистике неистребимую приверженность российской идентичности и именно в ней черпали источники своего художественного творчества, а другие признавались в сдержанном или даже и вовсе равнодушном отношении к этому вопросу и демонстрировали своего рода универсальность в своих литературных и философских ориентирах.

На крайнем полюсе подобной позиции находятся случаи откровенного апатризма, представленные в некоторых произведениях Сергея Юрьенена и др. Во всех выше приведенных случаях интересно проследить некоторые различия между тем, как представители русского зарубежья концептуализировали свою национально-культурную идентичность в своей публицистике, научной мысли и художественном творчестве и тем, какие трансформации в этой области они одновременно испытывали сами, насколько можно судить об этом по их письмам и дневникам.

Особый интерес представляет творчество писателей-эмигрантов, вернувшихся в Россию, — таких как, Юрий Мамлеев и Эдуард Лимонов (ср. так называемый «феномен Рамю»,⁸ чье творчество может представлять научный интерес как художественное воплощение «рекультурации» и «реадаптации» (А. Шютц) русского человека, пережившего своего рода «комплекс Одиссея» или совершившего своего рода политический и культурный кульбит, связанный со стратегиями успеха, принятыми в современной «массовой литературе».

Сегодня многие русские писатели, покинув страну и продолжая писать за рубежом, уже не считают себя эмигрантами (нередко не являясь ими и юридически), не чувствуют разрыва с культурным контекстом (если при этом они не начинают писать только на другом языке, как, например, Андре Макин — примеры чего встречались и в прошлом: Лев Тарасов (Анри Труайя). Поэтика их прозы приобретает особый, поликультурный, статус: это своего рода «поэтика разомкнутого мира», которой свойственны особые хронотопические границы вплоть до своего рода «внеаходимости» и интертекстуальная «открытость» культуре в целом. Современные русские писатели,

⁸ Казанова П. Мировая республика литературы. Пер. М. Летаровой-Гистер. М., 2003. С. 201.

живущие и работающие за рубежом (например, Михаил Шишкин и Александр Иличевский, Сергей Соловьев и Александр Гольдштейн), с некоторыми заслуживающими внимания существенными «разночтениями», ощущают себя своего рода «пилигримами» в новом, стремительно глобализирующемся мире.

Таким образом, в настоящее время происходит самое значительное за многие годы развития русской эмигрантской литературы переосмысление образа «писателя за границей». Именно этим продиктована иногда высказываемая мысль о том, что на смену традиционному понятию национальной литературы приходит формула «мировой республики литературы» (термин Паскаля Казановы).⁹ Однако вопрос о культурной идентичности многих писателей и при таком подходе остается далеко не столь простым, как это предусматривают подобные формулы, и требует дальнейшего изучения.

Особое внимание при анализе собственно художественных текстов в рамках изучения данной темы должно быть направлено на этнокультурные автостереотипы как способы художественного изображения русских эмигрантов, этнокультурные гетеростереотипы и обусловленность ими негативного образа Запада в творчестве некоторых представителей литературы русского зарубежья, стратегию и поэтику преодоления в художественном творении этнокультурных предрассудков, владеющих писателем в его публицистике, дестереотипизацию как метод художественного изображения русских эмигрантов и героев-иностранцев, а также этнокультурную интерференцию как его нередкое следствие, транскультурный дискурс как метод художественного воплощения трансформаций национально-культурной идентичности, а также дву-, много- или ино-язычие художественного текста как проявление различных культурно-идентификационных установок и писательских стратегий.

⁹ Там же.

Г. И. ГАЗДАНОВ И А. И. СОЛЖЕНИЦЫН

В настоящей статье будет затронут только один аспект данной темы: «Г. И. Газданов об А. И. Солженицыне». Разумеется, замечательный русский писатель младшего поколения первой русской эмиграции Гайто (Георгий Иванович) Газданов (1903–1971) познакомился с творчеством А. И. Солженицына слишком поздно, чтобы оно могло иметь какое-то отражение в его собственном творчестве. Это же верно и применительно к Солженицыну, который, по свидетельству Н. Д. Солженицыной, скорее всего читал Газданова уже только в 1990-е годы. Впрочем, это не отменяет вовсе возможности отражения романа Газданова «Вечер у Клэр» (<1930>), и в первую очередь изображения на его страницах гражданской войны, в «Красном колесе».

С творчеством Солженицына Газданов познакомился только во второй половине 1960-х годов. Как известно, с 1953 по 1971 г. он работал на радио «Свобода» (с 1967 г. — в мюнхенской редакции русской службы) и под псевдонимом «Георгий Черкасский» вел передачи в программах «Дневник писателя», «В мире книг» и др. В начале 1968 г., будучи «редактором второй программы радио “Свобода”»,¹ вместе с Г. В. Адамовичем и Н. А. Струве он принял участие в «круглом столе», который вел руководитель парижской студии радио «Свобода» В. Ризер, «О романе “Раковый корпус” А. Солженицына». Скорее всего его участники были знакомы с этим романом по его первому зарубежному изданию, вышедшему в 1968 г. в издательстве «УМСА-Press».

Несомненно, Газданову, многие романы которого казались их первым критикам размытыми по содержанию и недостаточно стройными по форме, было близко то, что в «Раковом корпусе», по его собственному определению, «нет определенной последовательности,

¹Г. А. Адамович, Г. И. Газданов, Н. А. Струве. О романе «Раковый корпус» А. Солженицына // Вестник русского христианского движения. 1988. № 3 (154). С. 113. Далее на ближайших страницах ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы в скобках.

действие его не развивается классическим образом...» (с. 114). Соглашаясь с Г. В. Адамовичем в том, что в романе «много формальных недостатков», Газданов полагал: «...вот что замечательно: когда вы читаете его, вам и в голову не приходит мысль, как он написан, — об этом не думаешь. Это действительно движение, за которым вы следуете, и это лучшее доказательство того, что роман написан так, как нужно. Конечно, “Доктор Живаго” по сравнению с “Раковым корпусом” кажется произведением не очень значительным. Но не только “Доктор Живаго”, не только советская литература, но я бы сказал, что вообще почти все, что вышло за последние пятьдесят лет, не имеет такого проникновения в глубину, какое есть у Солженицына» (с. 116).

При этом далее Газданов, в сущности, развивает мысль, высказанную Г. В. Адамовичем: «духовный уровень этого произведения действительно заставляет вспомнить о Толстом и Достоевском» (с. 115). По-видимому, внутренне сопоставляя роман со «Смертью Ивана Ильича» Л. Н. Толстого, Газданов далее говорит: «Мне кажется, что замысел автора — это поставить всех людей в такое положение, при котором они говорят то, что действительно думают, и выражают то, что действительно чувствуют. <...> ...там никто не говорит незначительных вещей, и все, что они говорят, полно огромного смысла, и это именно какие-то последние вещи. Поэтому роман и производит такое необыкновенное впечатление» (с. 118–119).

Сознательно противопоставляя свой взгляд расхожим упрекам Солженицыну в недостатке художественности,² Газданов подчеркивает как раз «мастерство Солженицына», «его умение характеризовать эпоху и разных людей»: «Вы помните высказывания Русанова, которому жена сообщает, что из ссылки вернулся реабилитированным один из знакомых, попавших в лагерь с помощью Русанова, — и Русанов в ужасе. Потом культ личности. Русанов говорит: “Боже мой, какая ужасная вещь, какое было прекрасное время в тридцать седьмом году, когда общественность очищалась!” — когда он, будучи предателем и негодяем, чувствовал себя действительно прекрасно, потому что ему ничего не угрожало; он готов был предать тогда кого угодно и считает, что это было замечательное время...» (с. 123).

²Так, например, Ю. П. Иваск писал самому Газданову: «Солженицын — совесть, но предпочитаю молчать о нем — художнике» (*Гайто Газданов. Собр. соч.: В 5 т. М., 2009. Т. 5. С. 178*).

Как бы вводя Солженицына в круг близкой ему самому паскалевской проблематики, Газданов далее отмечает: «Мне хотелось бы напомнить еще случай, когда в палате речь зашла о коллективе и Косоглолов заявил, что человек есть часть коллектива, однако лишь до тех пор, пока он жив. Но когда он умирает, он остается один. Это напоминает паскалевское: “*On mourra toujours seul*”. Та же нота звучит и у Солженицына. Умиравший всегда один» (с. 125).

Разделяя шестовский взгляд на Чехова как на творца «безотрадного мира»,³ Газданов противопоставляет ему в этом отношении Солженицына: «Тут говорилось о “Палате № 6” Чехова. Действительно есть что-то общее между Чеховым и Солженицыным. Но, в отличие от Чехова, мне кажется (может быть, это утверждение вызовет возражения), что в книге Солженицына, несмотря на крайне трагичное и мрачное ее содержание, есть что-то оптимистическое. Есть какая-то жизненная сила, которая внезапно прорывается, и мы это чувствуем. И мы еще чувствуем другое: что, несмотря на пятьдесят лет унылой советской пропаганды, несмотря на полвека попыток совершенно исковеркать человека и задушить в нем то, что в нем живет, — выяснилось, наконец, что эти попытки несостоятельны. Потому что, если бы они удались, роман Солженицына не мог бы быть написан и его герои не говорили бы так, как они говорят» (с. 125–126).

Любопытно, что «что-то оптимистическое» Газданов усматривал в романе Солженицына, несмотря на то, что вместе с Г. В. Адамовичем ошибочно полагал, что он заканчивается смертью главного героя:

Н. Струве. Роман закончился на том, что Косоглолов выходит из больницы, — очень хотелось знать, ну а что же дальше? Еще бы с ним пожить! И в этом я вижу опять-таки действительно художественную удачу, или вернее...

Г. Адамович. Простите, Никита Алексеевич, но я хочу вас перебить. Вы поняли... вы обратили внимание, что Косоглолов умирает? (Это, как выяснилось, была ошибочная трактовка Г. В. Адамовича — С. К.).

Г. Газданов. На последних страницах.

³ *Гайто Газданов.* О Чехове // Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. С. 663.

Г. Адамович. Должен признаться, что и я, прочтя роман первый раз, не понял, что Косоглотов умирает в поезде... <...>

Г. Газданов. Мне кажется, что начиная с того момента, когда Косоглотов уходит из клиники, в романе появляются какие-то предсмертные, траурные страницы, становится ясно, что он умрет...» (с. 122–123).

Творчество Солженицына интересовало Газданова настолько, что, будучи масоном, он делал доклады о нем в ложе «Северная звезда». «Досточтимый мастер», т. е. председатель ложи на протяжении большей части 1960-х годов Александр Осипович Маршак в беседе с американским исследователем творчества Газданова Л. Диенешем 5 сентября 1975 г. вспоминал об этом так:

«Он <Газданов> делал у нас доклад — кого он очень любил и очень уважал, это Солженицына — он о нем делал доклады у нас в ложе, когда только вышла первая его вещь, это... <...> «Раковый корпус». Как только вышел «Раковый корпус», он делал доклады о нем.

Л. Д. Вы помните это? Что он там говорил?

А. М. Нет, не помню. Он хвалил. Говорил о высоком художестве, о высокой правде реальной, которую тот умел показать, и с какой силой, но все детали его доклада я не помню. Но они у нас где-то есть, потому что у нас есть архив. Мы это отдали Национальной библиотеке. И его доклад там...».⁴

После «круглого стола» с Адамовичем и Струве Газданов планировал новые выступления о Солженицыне на радио «Свобода» уже в рамках собственных передач. Так, Л. Д. Ржевский в первой половине 1969 г. читал свой текст, предварительно обозначенный им как «О мастерстве Солженицына»,⁵ который в том же 1969 г. был опубликован в «Новом журнале» под заглавием «Творческое слово у Солженицына».⁶ Усилиями Газданова текст этот был дан в эфир «без

⁴Диенеш Л. Газданов среди парижских масонов: из архива исследователя // Гайто Газданов. Собр. соч.: В 5 т. С. 447–448. Из масонских докладов Газданова пока опубликовано только два (*Гайто Газданов.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. С. 685–697). Остальные хранятся в Отделе рукописей Национальной библиотеки Франции.

⁵*Гайто Газданов.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 229.

⁶Новый Журнал. Нью-Йорк, 1969. Кн. 96. С. 76–90.

всяких сокращений», несмотря на то, что он был больше обычного объема (30 мая 1969).⁷

В письме к тому же Л. Д. Ржевскому от 26 февраля 1971 г. Газданов обсуждал его планы новых передач о Солженицыне: «Что касается тем, то на то это и “Дневник писателя”, чтобы их выбор зависел от автора. Очень хорошо — “о творчестве”. Желательно о Достоевском. Если хотите писать о Солженицыне, дай Вам Бог, но его, бедного, столько в последнее время комментировали, что от него живого места не остается. Но, может быть, стоило бы сказать несколько слов о лучшей его вещи, “Матренин двор”».⁸

Сознание всей значительности другой книги Солженицына — «Архипелаг ГУЛАГ» — звучит в следующем анекдоте, рассказанном Газдановым в письме к Л. Д. Ржевскому от 30 ноября 1970 г.: «На радиостанции “Свобода” в русской редакции работает еврей небольшого роста, по фамилии Варди, страдающий манией преследования, манией величия и комплексом неполноценности. Он написал какую-то книгу о концлагерях, она, кажется, не была напечатана. Когда при нем как-то зашла речь о Солженицыне, он сказал — ну, что там Солженицын? Вот моя книга о лагерях, — это действительно замечательное произведение».⁹

Вероятно, Газданов еще не раз обратился бы к творчеству Солженицына в своих радиопередачах, а, быть может, и не только в них, а после вынужденной эмиграции последнего они, возможно, познакомились бы и лично. Однако этому помешала смерть. 5 декабря 1971 г. писатель скончался в Мюнхене у себя дома от рака — болезни, с описанием которой он раньше познакомился как раз по роману Солженицына, — и был похоронен на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа близ Парижа.

⁷ *Гайто Газданов*. Указ. соч. С. 230–231.

⁸ Там же. Т. 5. С. 242.

⁹ Там же. С. 241.



РАЗДЕЛ III
ДИАЛОГИ КУЛЬТУР



**РУССКИЙ ОБРАЗ ИСПАНИИ
ОТ ПУШКИНА И ДОСТОЕВСКОГО
ДО ИЛЬФА И ПЕТРОВА И МИХАИЛА СВЕТЛОВА
(научно-популярные очерки)**

ПУШКИН И ИСПАНИЯ

На протяжении всей своей жизни Пушкин немало путешествовал. Однако он никогда не был за границей. Зато мало кто умел путешествовать, как он: в своем воображении. Действие многих его произведений происходит в различных европейских странах. Так, героем его «маленькой трагедии» «Каменный гость» является легендарный Дон Жуан, а действие ее происходит в Мадриде.

Достоевский назвал способность Пушкина воссоздавать в своих произведениях неподражаемый колорит разных народов «всемирной отзывчивостью». У Пушкина действительно есть немало произведений, в которых речь идет об Испании и испанцах. В его творческом наследии нетрудно выделить три периода, в которые Пушкин особенно интересовался Испанией.

Первый период, с 1820 по 1821 годы связан с интересом Пушкина к испанской революции. Пушкин по-настоящему восторгался ее героями, вождями восстания в Кадиксе, Рафаэлем Риго и Антонио Кирога. Вместе со своими друзьями, многие из которых были членами тайного общества, Пушкин горячо желал успеха восставшим. Одного из своих друзей — Павла Пущина — он назвал в своих стихах «грядущий наш Кирога». Поэт надеялся на то, что волна революции придет и в Россию. Пушкин горько оплакивал поражение испанской революции в 1823 году. В стихотворении «Свободы сеятель пустынный...» он с горечью называл себя одиноким «сеятелем свободы». В сожженной им десятой главе его романа в стихах «Евгений Онегин»,

которую он посвятил русским революционерам-декабристам, Пушкин упомянул события испанской революции:

Тряслися грозно Пиренеи...

Второй период — это 1824–1830 годы, когда Пушкин пишет целый цикл любовных стихотворений, действие которых происходит в Испании или в средневековой рыцарской Европе («Ночной зефир...» — 1824, «Жил на свете рыцарь бедный...» — 1830, «Я здесь, Инезилья...» — 1830). В 1830 году было написано и собственное произведение Пушкина о Дон Жуане — «маленькая трагедия» «Каменный гость». В какой-то степени большинство из этих произведений, по-видимому, связаны с любовной страстью Пушкина к его будущей жене Наталье Гончаровой.

Наконец, третий период, в который у Пушкина нередко звучит испанская тема, — это последние годы его жизни. В 1834 году он пишет «Сказку о золотом петушке» (1834), одним из источников которой была новелла Вашингтона Ирвинга из его книги «Альгамбра». К 1835 году относятся неоконченные «Сцены из рыцарских времен», один из героев которой менестрель Франц поет песню на стихи Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...». В этом же году поэт пишет два стихотворных фрагмента: «На Испанию родную...» и «Чудный сон мне Бог послал...». В обоих из них речь идет о последнем готском короле Испании Родерике. Наконец, в незавершенном поэтическом фрагменте 1836 года «Альфонс садится на коня...» появляются мотивы знаменитой книги Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе».

Серьезный интерес Пушкина к Испании и к испанской культуре выразился и в его занятиях испанским языком. Свободно владея французским языком, поэт, по свидетельству его отца Сергея Львовича Пушкина, «выучился в зрелом возрасте по-испански». В 1831–1832 годах Пушкин действительно занимался испанским языком. Среди его рукописей сохранился перевод фрагмента новеллы Сервантеса «Цыганочка».

В библиотеке Пушкина сохранилось множество произведений испанской литературы (в основном в переводе на французский язык).

Немало там и книг, из которых поэт мог узнать об Испании, испанской истории и культуре.

Глубокий интерес Пушкина к Испании несомненен. Его мастерские поэтические картины испанской жизни легли в основу «русского образа» Испании.

ГЕРОЙ ГОГОЛЯ — ИСПАНСКИЙ КОРОЛЬ

Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) родился и вырос на почти такой же теплой, как Испания, Украине. По окончании гимназии в городе Нежине он в 1828 году переехал в холодный Петербург. В конце 1829 года ему удалось поступить на службу в департамент государственного хозяйства и публичных зданий Министерства внутренних дел. Она вызвала у Гоголя глубокое разочарование в «службе государственной». Зато дала ему богатый материал для будущих произведений, в которых он изобразил быт чиновников.

Из написанных Гоголем повестей 1830-х годов особенно замечательными оказались как раз произведения о чиновниках: «Нос», «Записки сумасшедшего», «Шинель». В этих произведениях, по видимому, основываясь на своем личном опыте, Гоголь запечатлел абсурдность и отчужденность от человека государственной бюрократии. Он предвосхитил в них возникновение в XX веке «литературы абсурда» (Ф. Кафка, С. Беккет, Э. Ионеско, Д. Хармс).

Повесть «Записки сумасшедшего» написана от лица чиновника Поприщина, который постепенно сходит с ума. У Поприщина, как и у самого Гоголя в начале 1830-х годов, невысокий чин. Он титулярный советник, и у него небольшое жалованье. «Я не понимаю выгод служить в департаменте. — жалуется он в самой первой своей записи. — Никаких совершенно ресурсов». Между тем он влюблен в дочь Директора департамента.

Поприщин отказывается признать разумность сложившегося устройства общества и справедливость своего социального положения: «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? Может быть, я сам не знаю, кто я таков. Ведь сколько примеров по истории: какой-нибудь простой, не то уже чтобы дворянин, а просто какой-нибудь мещанин или даже

крестьянин — и вдруг открывается, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже и государь».

В этих мыслях Поприщина, безусловно, немало того, о чем думал и что чувствовал сам Гоголь. В начале 1830-х годов писателя преследовали разнообразные неудачи. Он дважды был безответно влюблен. Безуспешной оказалась его попытка поступить на сцену в качестве драматического актера. Гоголь вкладывает в уста Поприщину желание иметь «ручевской фрак, сшитый по моде», о котором мечтал сам писатель. Он наделяет его приятелем в «доме Зверкова» на Екатерининском канале — одном из самых огромных доходных домов Петербурга того времени — в котором жил его собственный близкий друг. Но самое главное, он воплощает в образе Поприщина свою собственную мысль о том, что, служа чиновником, всякий нормальный человек может сойти с ума.

В это же время он пишет оставшуюся неоконченной пьесу «Владимир 3-ей степени», героем которой был чиновник, мечтающий получить орден. Чиновник этот так и не получает ордена и сходит с ума, воображая, что «он сам и есть» этот орден.

Но причем же здесь Испания? А вот при чем.

С 1713 года в Испании существовал так называемый салический закон. Согласно этому закону, престол в Испании наследовался членами династии по нисходящей непрерывной мужской линии. В 1830 году король Фердинанд VII издал указ, в силу которого наследницей престола провозглашалась дочь короля Изабелла, а не брат его, дон Карлос Старший. После смерти Фердинанда VII в 1833 году вся Испания разделилась на две враждебные партии. Одна из них поддерживала права дон Карлоса, а другая стояла на стороне Изабеллы и ее матери, регентши Марии Кристины. Между ними вспыхнула гражданская война, опустошавшая страну в течение шести лет (1833–1839).

В 1833 году, к которому относится замысел повести, петербургская печать активно освещала события, происходившие тогда в Испании. Поприщин, как и всякий благонамеренный обыватель, регулярно читает консервативную петербургскую газету «Северная пчела». Как и всякому обывателю, ему кажется недопустимым, чтобы женщина взошла на престол. Тем самым он становится на сторону карлистов.

Между тем постепенно Поприщин сходит с ума. Ему кажется, что он понимает разговоры между собой двух собак, которые он подробно записывает. Если вначале он датирует свои записи нормальным образом, то ближе к концу повести появляются пометы: «Год 2000 апреля 43 числа», «Мартобря 86 числа. Между днем и ночью» и, наконец, «Мадрид. Февруарий тридцатый».

Последняя запись объясняется тем, что в один прекрасный день Поприщин понял: «В Испании есть король. Он отыскался. Это король я. <...> Я не понимаю, как я мог думать и воображать, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль». Поприщину кажется, что он в Испании: «Сегодня поутру явились ко мне депутаты испанские и я вместе с ними сел в карету». Между тем в действительности это санитары, которые доставляют его в сумасшедший дом.

В сознании безумного Поприщина дон Карлос Старший, очевидно, смешивается с шиллеровским «Дон Карлосом» — также устраненным от наследования престола деятелем испанской истории XVI века. В этой чрезвычайно популярной в России драме Шиллера его отец Филипп II отдает Дон Карлоса в руки Великого инквизитора. Поприщин принимает за «Великого инквизитора» санитаря, который бьет его палкой. Именно таким образом тот пытается отучить Поприщина называть себя «Фердинандом VIII».

Как мы знаем из книги Мишеля Фуко «История безумия в классическую эпоху», в сумасшедших домах, в соответствии с практикой того времени, не столько лечили, сколько мучили. Бедному Поприщину льют на голову холодную воду. Повесть кончается пронзительным зовом героя о помощи, тут же сменяющимся его очередной безумной фантазией:

— Матушка! Пожалей о своем бедном больном дитятке!.. А знаете ли, что у французского короля шишка под самым носом?

Так, события испанской истории 1833 года прочно вошли в сюжет одного из литературных шедевров Гоголя.

*МАЛАГА И МАЛЬОРКА
В КОМИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО*

В конце 1850-х годов Ф. М. Достоевский возвращается в Петербург после четырех лет пребывания на каторге в Сибири и нескольких лет на поселении. Свою литературную деятельность он возобновляет публикацией двух комических произведений: повести «Дядюшкин сон» (1859) и романа «Село Степанчиково и его обитатели» (1859).

Немалое место в этих произведениях занимают образы Испании. Так, в «Селе Степанчикове...» есть эпизод, в котором фигурирует известное испанское вино «малага».

«Село Степанчиково...» — это своего рода русский «Тартюф». В доме помещика Ростанева всем распоряжается поселившийся в нем по приглашению хозяина литератор Фома Опискин. Он не позволяет Ростаневу даже жениться по любви на девушке, которую тот любит. В конце концов терпение Ростанева кончается и он выгоняет Опискина из своего дома. Но затем не выдерживает и посылает за ним.

Когда Опискин возвращается, Ростанев хочет сделать что-нибудь приятное ему и предлагать выпить вина для подкрепления сил. Опискин соглашается:

«— Малаги бы я выпил теперь, — простонал Фома, снова закрывая глаза.

— Малаги? навряд ли у нас и есть! — сказал дядя, с беспокойством смотря на Прасковью Ильиничну.

— Как не быть! — подхватила Прасковья Ильинична, — целые четыре бутылки остались, — и тотчас же, гремя ключами, побежала за малагой, напутствуемая криками всех дам, облепивших Фому, как мухи варенье. Зато господин Бахчеев был в самой последней степени негодования.

— Малаги захотел! — проворчал он чуть не вслух. — И вина-то такого спросил, что никто не пьет! Ну, кто теперь пьет малагу, кроме такого же, как он, подлеца? Тьфу, вы, проклятые!..»

Как показал русский литературовед Юрий Тынянов, образ Фомы Опискина отчасти представляет собой пародию на позднего Гоголя — Гоголя, который часто гостил в домах своих друзей и писал уже не повести, а дидактическую публицистику.

То, что Опискин просит выпить именно малаги, также содержит скрытую аллюзию на Гоголя. Осенью 1848 года Гоголь приезжал на встречу с молодыми писателями в доме своего петербургского приятеля А. А. Комарова. Хотя по такому случаю был приготовлен особенно вкусный ужин, Гоголь отказался от него. О дальнейшем мы знаем из воспоминаний писателя Ивана Панаева:

«— Чем же Вас угощать, Николай Васильевич? — сказал наконец в отчаянии хозяин дома.

— Ничем — отвечал Гоголь, потирая свою бородку. — Впрочем, пожалуй, дайте мне рюмку малаги.

Одной малаги именно и не находилось в доме. Было уже между тем около часа, погреба все заперты... Однако хозяин разослал людей для отыскания малаги.

Но Гоголь, изъявив свое желание, через четверть часа объявил, что он чувствует себя не очень здоровым и поедет домой.

Сейчас подадут малагу, — сказал хозяин дома, — погодите немного.

Нет, уж мне не хочется, да к тому же поздно...

Хозяин дома, однако, умолил его подождать малаги. Через полчаса бутылка была принесена. Он налил себе полрюмочки, отведал, взял шляпу и уехал, несмотря ни на какие просьбы...

Не знаю, как другим, мне стало легче дышать после его отъезда».

По всей видимости, Достоевский был на этом ужине или слышал рассказ об истории с малагой от кого-то из знакомых ему литераторов. Этот эпизод, ярко запечатлевший капризный и переменчивый характер Гоголя, он воспроизвел в своем романе, изображая тиранию в доме Ростанева русского Тартюфа — Фомы Опискина. В отличие

от мольеровского Тартюфа, Опискин тиранствует не для достижения каких-либо собственных выгод, а просто так — из страсти показать себя.

Еще более интересно то, в каком виде появляется «малага» на страницах повести «Дядюшкин сон». Ее героиня Марья Александровна Москалева хочет выдать свою дочь Зину за очень старого князя. Уговаривая ее согласиться на это, она прибегает к такому аргументу. Влюбленный в Зину ее бывший учитель Вася болен туберкулезом. Москалева говорит Зине, что, выйдя замуж за князя, она сможет поехать с ним в Испанию и там вылечить Васю:

«Он сказал мне, что в Испании, — и это я еще прежде слышала, даже читала, — что в Испании есть какой-то необыкновенный остров, кажется Малага, — одним словом, похоже на какое-то вино, — где не только грудные, но даже настоящие чахоточные совсем выздоравливали от одного климата, и что туда нарочно ездят лечиться, разумеется, только одни вельможи или даже, пожалуй, и купцы, но только очень богатые».

Разумеется, при этом Москалева путает Малагу с Мальоркой. Но это для нее неважно — важно убедить Зину: «Но уж одна эта волшебная Альгамбра, эти мирты, эти лимоны, эти испанцы на своих мулах! — одно это произведет уже необыкновенное впечатление на натуру поэтическую. <...> Наконец, если даже он и не выздоровеет, то умрет счастливый, примиренный с собою, на руках твоих, потому что ты сама можешь быть при нем в эти минуты, уверенный в любви твоей, прощенный тобою, под сенью мирт, лимонов, под лазуревым, экзотическим небом!».

Аналогичным образом Москалева убеждает жениха Зины Мозглякова согласиться на брак Зины с князем с тем, чтобы он поехал за ней в Испанию:

«— Для здоровья князя Зина едет за границу, в Италию, в Испанию, — в Испанию, где мирты, лимоны, где голубое небо, где Гвадалквивир, — где страна любви, где нельзя жить и не любить; где розы и поцелуи, так сказать, носятся в воздухе! Вы едете туда же, за ней; вы жертвуете службой, связями, всем! Там начинается ваша любовь с неудержимой силой; любовь, молодость. Испания, — боже мой!

Разумеется, ваша любовь непорочная, святая; но вы, наконец, томитесь, смотря друг на друга. Вы меня понимаете, *mon ami!* <...> Конечно, князь не в состоянии будет смотреть за вами обоими, но — что до этого! <...> Наконец, он умирает, благословляя судьбу свою. Скажите: за кого ж выйдет Зина, как не за вас?».

Из всех этих примеров ясно, что малага как вино (а то и как некий «остров», т. е. в действительности Мальорка) в русском художественном сознании было ярким образом, входившим в картину романтической экзотики, а Испания в целом представлялась страной чудес, любви и осуществления самых смелых мечтаний.

Этим вполне воспользовался Достоевский, сатирически изобразивший, как далекие от какой-либо поэзии люди в России играют на этих односторонних и поверхностных представлениях для достижения своих самых прозаических и даже корыстных целей.

*ОБРАЗ ИСПАНИИ В КОМИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
КОЗЬМЫ ПРУТКОВА И ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО*

Врусской литературе романтического периода был настоящий культ Испании, ярко проявившийся, в частности, в творчестве Пушкина. К 1840–1850-м годам он уже всем наскучил, сделался анахронизмом и стал предметом иронии. Это ярко проявилось в творчестве Козьмы Пруткова (1803–1863).

Вообще-то такого поэта никогда не было. Его имя, биографию и произведения сочинили три реально существовавших поэта-сатирика: граф Алексей Толстой и братья Алексей и Владимир Жемчужниковы. Они создали вымышленный образ романтического поэта и благонамеренного чиновника. Именем Козьмы Пруткова они подписывали свои пародийные и юмористические стихи. Основные «его произведения» были написаны в 1850–1860-е годы. Некоторые из них — такие, как якобы перевод «с испанского» «Осада Памбы, романсеро» и «Желание быть испанцем» — впервые опубликованы в 1854 году.

«Желание быть испанцем» как раз и запечатлело необычайную моду на Испанию, которая существовала в России в первой половине XIX века. Герой этого стихотворения воображает себя в Андалусии под окном у прелестной девушки. Он мечтает завоевать ее любовь, обманув бдительность охраняющих ее дуэньи и монаха. В стихотворении звучат мотивы «испанских стихотворений» Пушкина: «Ночной зефир струит эфир» и «Я здесь, Инезилья». Появляются обычные в романтической поэзии слова-символы: Альгамбра, мантилья, гитара, Гвадалквивир.

Однако рядом с обычными романтическими образами промелькивают выдуманные или комические понятия, «испанизмы» зарифмованы с прозаизмами. Так, в строках «дремлет вся натура, Спит Эстремадура» комический эффект производит неожиданный латинизм «натура» (в значении «природа»), а обещание: «Погоди,

прелестница! / Поздно или рано / Шелковую лестницу / Выну из кармана!..» — имеет характер комической угрозы.

Не менее забавное стихотворение «Осада Памбы» — это пародия на подражание испанским «романсам», то есть народным эпическим песням, посвященным главным образом борьбе испанцев с маврами — арабскими завоевателями Испании в VIII–XV вв. Комический эффект здесь порождает то, что девять лет осаждающие мавританский замок девять тысяч кастильянцев, судя по всему, не столько пытаются взять этот замок, сколько гордятся соблюдением обета питаться одним молоком. Неудивительно, что их остается только девятнадцать человек. В заключение дон Петро Гомец призывает их отступить, гордо заявляя, что им нечего стыдиться, так как они не нарушили данного обета.

Пародийный «романсеро» Козьмы Пруткова так понравился Ф. М. Достоевскому, что он включил его текст в свой комический роман «Село Степанчиково и его обитатели» (1859). Это стихотворение читает наизусть в день своих именин маленький сын полковника Ростанева Илюша. Чтение сопровождают удивленные реплики его отца, чрезвычайно мягкого и простодушного человека — своего рода аналога Оргона из комедии Ж.-Б. Мольера «Тартюф» (в доме Ростанева всем распоряжается поселившийся в нем по приглашению хозяина Фома Опискин):

«— Да это галиматья! — вскричал дядя с беспокойством, — ведь это невозможное ж дело! Девятнадцать человек от всего войска осталось, когда прежде был, даже и весьма значительный, корпус! Что ж это, братец, такое?»

Но тут Саша не выдержала и залилась самым откровенным и детским смехом; и хоть смешного было вовсе немного, но не было возможности, глядя на нее, тоже не засмеяться.

— Это, папочка, шуточные стихи, — вскричала она, ужасно радуясь своей детской затее, — это уж нарочно так, сам сочинитель сочинил, чтоб всем смешно было, папочка.

— А! шуточные! — вскричал дядя с просиявшим лицом, — комические то есть! То-то я смотрю... Именно, именно, шуточные! И пресмешно, чрезвычайно смешно: на молоке всю армию поморил, по

обету какому-то! Очень надо было давать такие обеты! Очень остроумно — не правда ль, Фома? <...> Ну, ну, Илюша, что ж дальше?».

Услышав, что дальше оставшиеся девятнадцать отступают от Памбы, гордясь, что не нарушили обета пить одно лишь молоко, Ро-станев далее говорит:

«— Экой фофан! чем утешается, — прервал опять дядя, — что девять лет молоко пил!.. Да какая ж тут добродетель? Лучше бы по целому барану ел, да людей не морил! Прекрасно, превосходно! Вижу, вижу теперь: это сатира, или... как это там называется, аллегория, что ль? и, может быть, даже на какого-нибудь иностранного полководца, — прибавил дядя, обращаясь ко мне, значительно сдвинув брови и прищуриваясь, — а? как ты думаешь? Но только, разумеется, невинная, благородная сатира, никого не обижающая! Прекрасно! прекрасно! и, главное, благородно! Ну, Илюша, продолжай! Ах вы, шалуньи, шалуньи! — прибавил он, с чувством смотря на Сашу и украдкой на Настеньку, которая краснела и улыбалась.

Ободренные сей речью,
Девятнадцать кастильянцев,
Все, качаясь на седлах,
В голос слабо закричали:
“Санкто Яго Компостелло!
Честь и слава дону Педру!
Честь и слава Льву Кастильи!”
А каплан его, Диего,
Так сказал себе сквозь зубы:
“Если б я был полководцем,
Я б обет дал есть лишь мясо,
Запивая сантуринским!”

— Ну вот! Не то же ли я говорил? — вскричал дядя, чрезвычайно обрадовавшись. — Один только человек во всей армии благородный нашелся, да и тот какой-то каплан! Это кто ж такой, Сергей: капитан ихний, что ли?

— Монах, духовная особа, дядюшка.

— А, да, да! Каплан, капеллан? Знаю, помню! еще в романах Радклиф читал. <...> Ну, Илюша, что ж дальше? Прекрасно, превосходно!

И, услышав то, дон Педро
Произнес со громким смехом:
“Подарить ему барана;
Он изрядно подшутил!..”

— Нашел время хохотать! Вот дурак-то! Самому наконец смешно стало! Барана! Стало быть, были же бараны; чего ж он сам-то не ел? Ну, Илюша, дальше! Прекрасно, превосходно! Необыкновенно колко!

— Да уж кончено, папочка!

— А! кончено! В самом деле, чего ж больше оставалось и делать, — не правда ль, Сергей? Превосходно, Илюша! Чудо как хорошо! Поцелуй меня, голубчик! Ах ты, мой милый! Да кто именно его надоумил: ты, Саша?

— Нет, это Настенька. Намедни мы читали. Она прочла, да и говорит: “Какие смешные стихи! Вот будет Илюша именинник: заставим его выучить да рассказать. То-то смеху будет!”...».

В комическом романе Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» и в самом деле много смеха. Причем в том числе и по отношению к романтическому культу Испании в России.

Есть в нем также богатая, но слабоумная героиня Татьяна Ивановна, за которой ухаживают сразу двое женихов. Рассказывая о ней герою-рассказчику Сергею, один из них говорит:

— На вздохи, на записочки, на стишки вы ее тотчас приманите; а если ко всему этому **намекнете на шелковую лестницу, на испанские серенады и на всякий этот вздор**, то вы можете сделать с ней все, что угодно.

В выделенных словах заключена аллюзия на другое стихотворение Козьмы Пруткова — «Желание быть испанцем». Так, иронически изображая романтический культ Испании в России середины XIX века, будущий прославленный романист Федор Достоевский прямо опирается на шуточные стихи вымышленного поэта-сатирика.

«РЫЦАРЬ БЕДНЫЙ» У ПУШКИНА И ДОСТОЕВСКОГО

Стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный» было написано осенью 1829 года. Пушкин собирался напечатать его в альманахе «Северные цветы» под названием «Легенда» за подписью «А. Заборский». Однако его не пропустила в печать цензура.

Стихотворение было написано вскоре после возвращения Пушкина из поездки на Кавказ в расположение русских войск, ведущих в это время военные действия против Турции. На протяжении всего этого года он испытывает глубокое увлечение Н. Н. Гончаровой, которой еще до этой своей поездки он делает предложение.

Таким образом, изображая «рыцаря бедного», влюбившегося в Деву Марию, всю жизнь избегавшего женщин, отправившегося в крестовый поход против неверных и поклонявшегося ей как Божеству, Пушкин в известной степени писал о себе самом. Недаром он полагал, что Н. Н. Гончарова «как две капли воды» похожа на мадонну Рафаэля и написал в своем сонете «Мадонна» (1830) после того, как его предложение было принято:

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,
Чистейшей прелести чистейший образец.

Впоследствии Пушкин использовал новую редакцию стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный» в <«Сценах из рыцарских времен»>. Это драматическое сочинение было найдено в бумагах Пушкина и опубликовано после его смерти. Написано оно было в 1834–1835 годах. Ближайшим литературным источником его послужила «Жакерия» (“La Jaquerie, scènes féodales”) Проспера Мери́ме. Размышляя о возможном постепенном уничтожении дворянства, Пушкин обращается к истории рыцарства, некогда также составлявшего один из самых привилегированных социальных слоев.

Сын торговца Франц становится конюшим у рыцаря Альбера, чтобы попасть на рыцарский турнир и увидеть сестру Альбера Клотильду, в которую он влюблен. Не в силах выдержать униженного положения слуги и пренебрежения Клотильды, Франц покидает дом Альбера и становится во главе восставших вассалов. Он попадает в плен и, будучи менестрелем, по просьбе рыцарей поет им две песни. Одна из них представляет собой сокращенный и переработанный вариант стихотворения «Легенда». «Романс поется ожидающим виселицы Францем перед лицом той, из-за которой он и вступил на путь, приведший его к гибели. — отмечал С. М. Бонди. — Под видом романса о рыцаре, безнадежно влюбленном в богородицу, он рассказывает о своей любви к недоступной для него по своему высокому социальному положению Клотильде».

Из текста «Легенды» в этой новой редакции Пушкин исключил три последние строфы о бесе и заступничестве богородицы, третью строфу («Путешествуя в Женеву...»), а также шестую и седьмую строфы, изображавшие героя поклоняющимся не Богу, а Пресвятой Деве Марии. Мотив мистической любви к Деве Марии в песне Франца приглушен. Теперь он скрывает вполне земную страсть героя к Клотильде. И если строки о заступничестве Девы Марии за «рыцаря бедного» в песне опущены, то их место заступает вмешательство Клотильды, спасающей Франца от смерти.

Ф. М. Достоевский знал это пушкинское стихотворение по собранию сочинений Пушкина 1855–1857 годов под редакцией П. В. Анненкова, которое упоминается на страницах романа «Идиот». Роман этот был впервые напечатан в 1868 году. Создав образ князя Мышкина, писатель попытался изобразить «положительно прекрасного» человека.

Соотнесение князя Мышкина с пушкинским «рыцарем бедным» играет в романе особую роль. Именно так иронически называют героя за его платоническую любовь к бывшей содержанке богатого дворянина Тоцкого Настасье Филипповне Барашковой. В главах VI–VII второй части романа любящая его Аглая Епанчина читает в присутствии Мышкина пушкинское стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный» в той его редакции, которая вошла в «Сцены из рыцарских времен». При этом в строках:

А.М.Д. своею кровью
Начертал он на щите. —

«во время чтения Аглая позволила себе переменить буквы А.М.Д. в буквы Н.Ф.Б.».

Еще ранее о «темном, недоговоренном девизе» рыцаря она отзывалась так:

«— А я говорю А.Н.Б., и так хочу говорить, — с досадой перебила Аглая, — как бы то ни было, а этому “бедному рыцарю” уже все равно стало: кто бы ни была и что бы ни сделала его дама. Довольно того, что он ее выбрал и поверил ее “чистой красоте”, а затем уже преклонился пред нею навеки; в том-то и заслуга, что если б она потом хоть воровкой была, то он все-таки должен был ей верить и за ее чистую красоту копьё ломать».

Тем самым прославление пушкинским рыцарем Богородицы: “Ave, Mater Dei” — Аглая меняет на прославление князем Мышкиным Настасьи Филипповны: «Ave, Наталья Барашкова». Причем утверждает, что последний «преклонился пред нею навеки» независимо от того, кем бы она потом оказалась, хоть воровкой. Получается, Аглая намекает, что предмет поклонения князя больше похож не на Деву Марию, а на Марию Магдалину.

Всем ходом своего повествования Достоевский заступает за Настасью Филипповну. Роман заканчивается ее трагической смертью от руки испытывающего к ней разрушительную страсть купца Рогожина. Мышкину не удалось сделать то, что когда-то сделал Христос, заступившись, оправдав и приблизив к себе Марию Магдалину.

«ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ» ДОСТОЕВСКОГО

Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» — один из шедевров мировой литературы. Впервые он был опубликован в 1879–1880 годах, за год до смерти писателя. Так что это не только самый большой, но и последний, во многом итоговый роман Достоевского.

Особое место в этом романе занимает так называемая «Легенда о Великом инквизиторе». Так принято называть пятую главу пятой книги «Братьев Карамазовых» «Великий инквизитор». Иван Карамазов рассказывает в ней брату Алеше свою поэму, которая так и называется: «Великий инквизитор». «Легенде о Великом инквизиторе» сам Достоевский придавал особое значение. Он говорил, что «выносил» ее «почти в течение всей своей жизни».

Действие «Легенды...» происходит в шестнадцатом столетии в Севилье, «в самое страшное время инквизиции». «Мучающемуся, страдающему» народу на площади является Христос. В ответ на мольбу матери он воскрешает ее умершего ребенка. Тут появляется Великий инквизитор, который «велит стражам взять его». Собравшийся на площади народ безмолвно подчиняется этому.

Великий инквизитор приходит к Христу в тюрьме и обращается к нему с длинной речью. Он упрекает Христа за то, что тот вновь спустился на землю. Он обещает завтра же сжечь его на костре.

Великий инквизитор говорит Христу, что тот не имеет права ничего прибавлять к тому, что уже сделал. Что за пятнадцать веков церкви удалось, наконец, покончить со свободой, которую Христос дал народу. Что народ сам был рад обменять свою свободу на хлеб, который для него гораздо нужнее.

Великий инквизитор признается Христу в том, что церковь теперь не с Ним, а с Сатаной. И что церковные иерархи стремятся к тому, чтобы стать «царями земными». Он обещает Христу убедить людей в том, что, только отказавшись от своей свободы, они смогут

быть счастливы. Счастливы «счастьем слабосильных существ, какими они и созданы».

Поэма заканчивается тем, что, молча выслушав весь этот монолог Великого инквизитора, Христос целует его в уста. В ответ на это Великий инквизитор выпускает его из тюрьмы с тем, чтобы тот больше никогда не возвращался.

Прослушав поэму Ивана, Алеша говорит ему, что Великий инквизитор просто не верит в бога. И спрашивает Ивана, как же он может жить с такими мыслями. Тот отвечает, что «сила низости карамазовской» «все выдержит». То есть по формуле «Если бога нет, то все позволено»? — спрашивает Алеша. Иван отвечает, что от этой формулы он не отречется. И в свою очередь спрашивает Алешу: «за это ты от меня отречешься, да, да?». Алеша встает, ходит к Ивану и молча целует его в губы.

С момента выхода романа и до настоящего времени эта глава «Братьев Карамазовых» вызывает напряженные споры у критиков и исследователей, а также многочисленные отклики у писателей. Так, в 1894 году вышла известная книга Василия Розанова «Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского». Розанов одним из первых высказал мысль о том, что это «не столько антикатолическая, сколько вообще антихристианская легенда».

Существуют свидетельства современников Достоевского о том, что первоначально в «Легенде...» действительно речь шла о христианстве вообще. Лишь затем по настоянию М. Н. Каткова, редактора журнала, в котором печатались «Братья Карамазовы», в текст были внесены такие изменения, «чтобы не было сомнения, что дело идет исключительно о католичестве».

Одно из самых вершинных произведений русской литературы выросло на основе так называемой «черной легенды» об Испании как о стране инквизиции, которую создали французы и англичане и которая затем укрепилась в русской культуре. При этом источниками для Достоевского послужили как литературные и исторические сочинения — такие, как драма Ф. Шиллера «Дон-Карлос» и его «История отпадения объединенных Нидерландов от испанского владычества», драма И.-В. Гете «Эгмонт», повесть Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего», поэма А. Н. Майкова «Исповедь королевы (Легенда

об испанской инквизиции)» — так и события второй карлистской войны, развязанной Дон Карлосом младшим (1848–1909), о которых Достоевский писал в «Дневнике писателя».

Однако созданный Достоевским в «Легенде о Великом инквизиторе» мир — это, разумеется, не столько исторический мир реальной Испании XVI века, сколько условный мир современного ему христианства. Не случайно косвенно способствовал зарождению образа Великого инквизитора Обер-прокурор Святейшего Синода К. П. Победоносцев. Между тем сам образ Испании у Достоевского, как и образ всего мира, простирается, по определению исследователя, «от земного рая до ада на земле».

«ОТ СЕВИЛЬИ ДО ГРЕНАДЫ...»

«**О**т Севильи до Гренады...». Каждый русский скажет вам, что где-то слышал это выражение. Но не каждый скажет, где именно...

В 1859–1860 годах известный русский поэт граф Алексей Константинович Толстой написал драматическую поэму «Дон-Жуан». В 1862 году она была опубликована. Там есть такая сцена, где Дон-Жуан «поет под балконом» мужа Командора Нисетты. И хотя она, «показываясь у окна», просит его перестать и уйти, он продолжает петь.

«В продолжение серенады подходит командор, под руку с донной Анной» (его дочерью), слышит пение Дон-Жуана и вызывает его на дуэль, в ходе которой Дон-Жуан убивает Командора.

В этой «серенаде Дон-Жуана» как раз и звучат эти слова:

От Севильи до Гренады
В тихом сумраке ночей,
Раздаются серенады,
Раздается стук мечей...

В 1878 году ее положил на музыку П. И. Чайковский (ор. 38, № 1). Этот романс приобрел в России необыкновенную популярность. Самый дух Андалусии, кажется, воплощен в нем.

В русской культуре как-то сложилось, что испанский город Гранада — во французской огласовке этого слова «Гренада» — стал символическим выражением чего-то необычного, романтического.

Герой рассказа Чехова «Дама с собачкой» (1899), действие которого происходит в Крыму, в Ялте, знакомится на набережной с привлекательной женщиной Анной Сергеевной. Она жалуется ему на скуку, а он говорит:

— Это только принято говорить, что здесь скучно. Обыватель живет где-нибудь в Белеве или Жиздре — и ему не скучно, а придет сюда: «Ах, скучно!. Ах, пыль!». Подумаешь, что он из Гренады приехал.

Анна Сергеевна понимающе «засмеялась». «Гренада» в представлении образованной русской интеллигенции прочно была связана с отсутствием скуки — с романтикой.

Эту мысль позднее однажды выразил Владимир Набоков: «Всякая местность, в какой-то степени, знаковая, но Гренада, конечно, — символ романтики». Так это и продолжалось на протяжении всего XX века. Снова не раз проявлялось в литературе. И особую роль в этом играла «серенада Дон-Жуана».

В 1925 году известный русский писатель, впоследствии автор своего прославленного шедевра «Мастер и Маргарита», написал повесть «Собачье сердце». Герои этой повести врачи профессор Преображенский и доктор Борменталь проводят успешную операцию по превращению собаки в человека. Однако поскольку отдельные человеческие органы они взяли у погибшего вора и алкоголика, то появившийся в результате этой операции Шариков (собаку звали Шарик) также обнаруживает пристрастие к пьянству и мошенничеству. Более того, он быстро усваивает пролетарскую идеологию, пишет на профессора донос и даже угрожает ему пистолетом. Профессору Преображенскому приходится проделать новую операцию: по преобразению Шарикова обратно в собаку Шарика.

В различных эпизодах повести Преображенский то и дело напевает «серенаду Дон-Жуана». Вот, например, фрагмент из пятой главы, где Преображенский и Борменталь, наконец, понимают, что в результате операции собака неожиданно для них самих превратилась в человека:

«После прогулки в кабинете, общими усилиями Шарик был водворен в смотровую. После этого мы имели совещание с Филиппом Филипповичем. Впервые, я должен сознаться, видел я этого уверенного и поразительно умного человека растерянным. Напевая по своему обыкновению, он спросил: “Что же мы теперь будем делать?” И сам же ответил буквально так: “Москвошвея, да... От Севильи до

Гренады. Москвошвея, дорогой доктор...” Я ничего не понял. Он пояснил:

— “Я вас прошу, Иван Арнольдович, купить ему белье, штаны и пиджак”».

В 1928 году два тогда еще неизвестных советских сатирика Илья Ильф и Евгений Петров напечатали роман «Двенадцать стульев». В нем описывалось, как молодой человек по имени Остап Бендер вместе с бывшим «предводителем дворянства» Ипполитом Матвеевичем Воробьяниновым ищут бриллианты, спрятанные тещей Воробьянинова в одном из стульев мебельного гарнитура. Этот сюжет дал возможность авторам нарисовать целую вереницу головокружительных авантур героев — от создания ими тайного общества до превращения захолустного городишки в «шахматную столицу вселенной».

Яркая сатирическая картина жизни советского общества 1920-х годов оказалась политически приемлемой в Советской России, потому что сопровождалась не менее острой сатирой в адрес «старого мира». Одним из представителей этого мира в романе является Воробьянинов. В Москве Воробьянинов влюбляется в юную замужнюю студентку Лизу. О ждущем возвращения Лизы в студенческое общежитие Воробьянинове в романе рассказывается как о Дон-Жуане:

«Он слышал шум отходящих в Кастилию поездов и плеск отплывающих пароходов

Гаснут дальней Альпухары
Золотистые края.

Сердце шаталось, как маятник. В ушах тикало

На призывный звон гитары
Выйди, милая моя.

Тревога носилась по коридору. Ничто не могло растопить холод несгораемого шкафа.

От Севильи до Гренады
В тихом сумраке ночей...

<...> Словом, Ипполит Матвеевич был влюблен до крайности в Лизу Качалову».

Бывший «предводитель дворянства» приглашает Лизу в ресторан, но московские цены оказываются для него слишком высокими. Он заказывает графин водки и соленых огурцов, напивается допьяна и предлагает Лизе:

— Поедем в номера!

В ответ на это предложение Лиза бьет его кулачком в нос и разбивает пенсне бывшего «предводителя дворянства». Так что кончается все совсем неромантично.

Однако «серенада Дон-Жуана» все равно остается в русской культуре одним из самых популярных русских романсов, а слова «от Севильи до Гренады» — символом всего экзотического и романтического...

Теперь это устойчивое в русском языке идиоматическое выражение нередко используют в своих репортажах о футболе российские спортивные журналисты:

«Тельо не забивал за “Барселону” с 20 марта, когда он поразил ворота “Гранады”. У Булгакова было “От Севильи до Гренады”, у Тельо — от “Гранады” до “Спартака”...

В свое время, а точнее, в 1995 году, нынешний динамовский коуч сам проделал путь от “Севильи до Гренады”... (заглавие статьи — “От “Севильи” до “Динамо”»)»...

Выражение «от Севильи до Гренады» продолжает свою удивительную историю в русском языке и русской культуре...

САМАЯ «ИСПАНСКАЯ» СОВЕТСКАЯ ПЕСНЯ

Стихотворение, а позже песня на стихи Михаила Светлова (1903–1964) «Гренада» считается самым «испанским» стихотворением, самой «испанской» советской песней. Однако, несмотря на широко распространенное мнение, к Гражданской войне в Испании она не имеет никакого отношения.

Стихотворение было написано в 1926 году, когда гражданская война в России уже закончилась, а в Испании еще не началась. Зато дух революционной романтики продолжал устойчиво витать в воздухе. Идея мировой революции была весьма актуальна, и большинство населения первого в мире государства рабочих и крестьян искренне мечтало поделиться своим негаданным счастьем с другими народами.

Михаил Аркадьевич Шейнкман (такова настоящая фамилия поэта; 17.06.1903 – 28.09.1964) вырос в небогатой еврейской семье в городе Екатеринославе (ныне Днепропетровск, Украина). С детства увлекшись поэзией, он на протяжении всей своей жизни остался верен юношескому выбору. Его первые стихи были напечатаны в 1917 году. В дальнейшем Светлов побывал в должности главного редактора журнала «Юный пролетарий», в Гражданскую войну служил в 1-м Екатеринославском полку. В 1923 году он переехал в Москву, где окончил рабфак, университет и Высший литературно-художественный институт имени Брюсова. В то время стали выходить первые книги молодого поэта.

Михаил Аркадьевич Светлов остался бы в истории литературы и в памяти людей, если бы не написал ничего, кроме двух своих стихотворений — «Гренады» и «Песни о Каховке». Имя Михаила Светлова прозвучало на всю страну 29 августа 1926 года, когда в «Комсомольской правде» было напечатано его стихотворение «Гренада». Успех был оглушительным. Впоследствии Светлов написал еще немало произведений. Однако пророческими оказались слова его друга,

Владимира Маяковского: «Светлов! Что бы я ни написал, все равно все возвращаются к моему “Облаку в штанах”. Боюсь, что с вами и с вашей “Гренадой” произойдет то же самое». Марина Цветаева в одном из своих писем Борису Пастернаку писала из Парижа: «Передай Светлову, что его “Гренада” — мой любимый чуть не сказала лучший стих за все эти годы. У Есенина ни одного такого не было. Этого, впрочем, не говори, пусть Есенину мирно спится».

Когда в Испании и в самом деле началась Гражданская война 1936–1939 годов, «Гренада» стала одной из любимых песен Интернациональных бригад — боевых подразделений из Англии, Германии, Италии, Франции и СССР, воевавших на стороне народного фронта Испании. Строки:

Я хату покинул,
пошёл воевать,
чтоб землю в Гренаде
крестьянам отдать. —

были высечены на памятнике командиру 12-й Интербригады венгерскому писателю Мате Залка, погибшему в 1937 году.

Сейчас, когда бывшие кумиры низвергнуты со своих пьедесталов, идеи всеобщего равенства потускнели, а строительство справедливого мироустройства отложено до лучших времен, отчетливо видна ущербность этой идеи лирического героя светловской «Гренады». «Землю — крестьянам!» — один из основных лозунгов российской революции, реализованный на практике лишь частично. Украинский хлопец, получивший благодаря революции в пользование земельный надел, с кровью отобраный у живоглота-помещика, вовсе не спешит пахать и сеять, а продолжает скакать по степям и размахивать шашкой ради высокой цели — «борьбы за освобождение человечества».

Экстраполируя придуманный Светловым образ, нетрудно предположить, что если усилия хлопца увенчаются успехом и крестьяне «Гренады» обретут долгожданную землю, то лучшие их представители тоже не станут ее сразу возделывать, а немедленно покинут свои «хаты» и пойдут воевать за освобождение Конго от колониального гнета или ради какой-нибудь иной высокой и справедливой цели. И

так по цепочке без конца — освобожденные народы немедленно присоединяются к скачке с шашками наголо и куда-то несутся, «мечтая постичь поскорей». А долгожданный собственный клочок земли в это время выжигается палящим испанским солнцем и приходит в негодность.

Прошли годы. Отгремели войны. Но романтика баллады по-прежнему будоражила сердца. А то и служила предметом здоровой иронии. Есть в этой песне как минимум две строчки, которые, что называется, «ушли в народ». Каждый русский понимающе усмехнется, если услышит: «Откуда у хлопца испанская грусть?» или «Отряд не заметил потери бойца» — хотя вряд ли вспомнит, откуда эти столь знакомые ему слова.

Из «Гренады» пытались сделать песню многие профессиональные композиторы. Первым музыку на светловские стихи написал Ю. Мейтус, и эту «Гренаду» пела молодая Клавдия Шульженко (1906–1984). Позднее, в 1977 году, Микаэл Таривердиев представил цикл песен на стихи М. Светлова, среди которых, конечно же, была и «Гренада».

Были варианты лучше и хуже, но народ запомнил одну — ту, которую сочинил в 1958 году Виктор Берковский, будущий знаменитый бард, а тогда — студент московского института стали и сплавов из Запорожья. Эта музыка как будто бы родилась вместе со стихами. Именно эту «Гренаду» и полюбила всем сердцем страна.

Вначале ее узнали и запели в студенческой среде, а в 1965 году песня впервые прозвучала по радио. Но Михаила Светлова уже не было в живых.

МИФ О ДЖАМБУЛЕ

(по материалам современной казахстанской печати)

Фигура Джамбула (Жамбыла Жабаева) по-прежнему много значит в современном Казахстане. Об этом говорят не только памятники поэту в Алматы и других городах Казахстана, замечательный дом-музей Джамбула, расположенный в окрестностях Алматы, многочисленные издания его произведений — правда, теперь, гораздо чаще появляющиеся на казахском, чем на русском языке, но и неутихающие споры о нем в казахстанской печати.

Красноречивым свидетельством этого стал судебный иск потомков Джамбула к популярной выходящей в г. Алматы еженедельной общественно-политической газете «Свобода Слова» (<http://erkindik.kz>) с требованием выплатить 800 миллионов тенге (по тогдашнему курсу более 6 миллионов долларов) за «нанесенный им тяжелый моральный ущерб». Поводом для иска стала статья Ербола Курманбаева «Карасай батыр — казахский Илья Муромец», опубликованная в «Свободе Слова» от 25 января 2007 г.

В этой статье содержится несколько сюжетов, связанных между собой общей темой — распространенной в казахстанской печати практикой мифологизировать отечественную историю. Речь, в частности, идет о встречающемся иногда объявлении Чингисхана, несомненно, имеющего тюркские корни, казахом (в то время как Чингисхан умер в первой половине XIII в., а этноним «казах» (*қазақ*) появился, по свидетельству многих исторических документов, в конце XIV в.).

Джамбулу посвящена в этой статье особая глава, озаглавленная «Несчастный великий Джамбул». Поскольку это довольно компактный и в высшей степени любопытный текст, приведем его здесь полностью:

«Надо сказать, что самая грандиозная мистификация в казахской истории приключилась еще в советскую эпоху. Мы как-то привыкли к мысли о величии надежно и крепко воспетого Джамбула Джабаева (ныне — Жамбыл Жабаев). И сама мысль о мифологичности его образа не укладывается в голове. Как-то и президент Назарбаев назвал Джамбула казахским Гомером. Но вот что писал в своих воспоминаниях композитор Дмитрий Шостакович:

“Один мой знакомый композитор рассказал мне историю — необыкновенную и обыкновенную. Обыкновенную — потому что правдивую. Необыкновенную — потому что речь в ней все-таки идет о жульничестве прямо-таки эпохальном. Композитор этот десятилетиями работал в Казахстане. Сам он хороший профессионал, окончил Ленинградскую консерваторию, как и я, по классу Штейнберга, но годом позже. В Казахстане он очень пошел в гору. Был чем-то вроде придворного композитора. А потому и знал многое, что от непосвященных скрыто.

У нас каждый знает имя Джамбула Джабаева. У меня сын его стихи в школе учил — разумеется, по-русски. В переводе с казахского. Ну, а что было во время войны... “Ленинградцы, дети мои”.

И все оказалось, понимаете ли, выдумкой. То есть, конечно, Джамбул Джабаев, как таковой, существовал. Переводы были. Вот только оригиналов не было. Потому что Джамбул был, может быть, и хороший человек, но поэтом он не был. То есть, может быть, и был. Но это никого не интересовало. Потому что так называемые переводы несуществующих творений Джамбула сочинялись русскими поэтами. И они, поэты эти, даже не спрашивали у великого народного певца разрешения. А если бы и захотели спросить, то не смогли бы. Потому что переводчики ни слова по-казахски не понимали. А Джамбул ни слова не знал по-русски.

Впрочем, вру. Одному слову его научили: “гонорар”. Джамбулу растолковали: всякий раз, когда он подписывался, он должен произнести это великое слово “гонорар”. И тогда ему выдадут денег. И действительно, всякий раз, когда Джамбул ставил свой крестик под очередным договором, ему выдавали гонорар. Но один раз получился конфуз. Джамбула привезли в Москву. И среди прочего устроили встречу с ребятами. Пионеры же, окружив Джамбула, стали просить

его об автографах. Джамбулу объяснили, что надо поставить свою знаменитую закорючку. Он ее рисовал и при этом приговаривал: “Гонорар”. Джамбул ведь был уверен, что платят именно за подпись. О “своих” стихах он ничего не знал. И очень расстроился, когда ему объяснили, что никакого “гонорара” на сей раз не будет.

Может быть, несчастный Джамбул был и в самом деле великим поэтом. Ведь он что-то такое напевал. Но никого это не интересовало. Нужны были величавые оды Сталину. Нужны были комплименты в восточном стиле по любому поводу: день рождения Вождя, принятие Сталинской Конституции. За Джамбула трудилась целая бригада русских стихотворцев. Среди них весьма знаменитые: Симонов, например. Уж они-то конъюнктуру знали хорошо. И писали так, что вождю и учителю нравилось. Разумеется, больше всего о нем, о Сталине. Но и подручных не забывали. Например, Ежова. Песню о Ежове в свое время, помнится, очень хвалили. Стихоплеты писали торопливо, много. Когда кто-нибудь из “переводчиков” выдыхался, его заменяли новым. И, таким образом, производство не останавливалось. Фабрику прикрыли только со смертью Джамбула.

Скажут: нетипично. А я опять-таки возражу: почему же, очень даже типично. Ведь тут ничего не было против правил. Наоборот, все было по правилам. Великому вождю всех народов нужны были и вдохновенные певцы всех народов. И этих певцов разыскивали в административном порядке. А если не находили, то создавали. Так вот создали и Джамбула. Сама история появления на свет нового великого поэта очень, на мой вкус, типична. Русский поэт и журналист, работавший в 30-е годы в казахской партийной газете (она выходила на русском языке), принес туда несколько стихотворений. Сказал, что записал их со слов какого-то народного певца-казаха и перевел. Стихи понравились. Напечатали. А тут как раз готовилось торжество великое: показ достижений казахского искусства в Москве. Партийный руководитель Казахстана прочел стихи “неизвестного поэта” в газете. И дал команду: разыскать. Кинулись к журналисту: где твой поэт? Тот стал отнекиваться. Видят: парень соврал. А из беды-то надо выходить. Кто-то вспомнил, что видел подходящего живописного старика: играет на домбре и поет, на фото должен получиться хорошо. По-русски старик ни слова не знает, конфуза не будет. Просто надо ему дать ловкого “переводчика”. Так разыскали Джамбула. Сроч-

но сочиненное от его имени восхваление Сталину было отправлено в Москву. Сталину ода понравилась. Это было самое главное. Началась новая и невиданная жизнь Джамбула»¹.

По поводу всего этого Е. Курманбаев в заключение пишет:

«Да, Джамбула в свое время раскрутили мощно. Из него сделали идеологический фетиш. Казахи, знавшие истинную подоплеку возвеличения Джамбула, стеснительно посмеивались над героем, так и не решившись рассказать подлинную историю. Да и сегодня казахи, конечно, по инерции будут продолжать чтить Джамбула, несмотря на разоблачения Шостаковича. Джамбулу приписали так много всего, что не поклоняться ему как-то даже совестно. Тем более что Джамбул — акын рода шапрашты, рода Нурсултана Назарбаева, и одно это сегодня как бы гарантирует официальное к нему почтение. Поэтому, конечно, никто не станет сносить памятники Джамбулу или переименовывать аулы, города и улицы имени Джамбула. Великий миф сталинских времен будет жить и сегодня, хотя то, что из Джамбула, простого аульного акына, сделали матерого сталиниста, конечно, обидно. Казахам не за что особо благодарить сталинский режим. Да и сам Джамбул, если б знал, вряд ли согласился бы на роль сталинского менестреля»².

Казалось бы, статья должна была вызвать или возражения специалистов, или, если таковые привести возможности нет, положить начало дальнейшему уточнению биографии Джамбула и Карасая. Однако вместо этого газете пришлось иметь дело с судебным иском. К чести казахстанской общественности, из ее среды прозвучали голоса в поддержку «Свободы Слова». Так, 22 июня 2007 г. в Алматы в дискуссионном клубе «Таным» при фонде «Гражданское общество» прошло очередное заседание, посвященное искам к газете «Свобода Слова» и журналисту Е. Курманбаеву от граждан Ж. И. Джамбулова,

¹ Курманбаев Е. Карасай батыр — казахский Илья Муромец // Свобода Слова. 25 января 2007 г.; Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым. С новым предисловием Владимира Ашкенази. Обратный перевод с английского. URL: <http://testimony-rus.narod.ru/Testimony.pdf>

² Курманбаев Е. Карасай батыр — казахский Илья Муромец.

А. Б. Жамбылова, К. Абдыкалыкова. Дискуссия развернулась вокруг вопроса: правы или не правы журналисты, поднявшие дискуссию о мифологизации казахской истории на примере Карасай батыра и Жамбыла? Руководитель дискуссионного клуба поэт Жумаш Кенебай сообщил присутствующим, что граждане, предъявившие иски «Свободе Слова», были приглашены на дискуссию, но так и не пришли. После этого модератор предоставил слово автору статьи.

Очень коротко Ербол Курманбаев рассказал, что задачей публикации было акцентировать внимание читателей на нарастающей в последние годы мифологизации казахской истории. Назрела необходимость транспонировать на русскоязычную аудиторию то, о чем давно говорится и пишется в казахоязычной среде. Понятно, что недостаточно героическая история отдельных родов — обидная несправедливость. Но повод ли это мифологизировать историю, вводя в заблуждение массы? История как наука должна быть честной. Любые выдумки низводят ее в лучшем случае до роли obsługi текущей политики. Дискуссия в «Таным» шла на казахском языке, поэтому ниже отдельные выступления приводятся в русских переводах и изложении, приведенном на страницах газеты «Свобода Слова»:

«Огня поддал Каришал АСАН-АТА: “Я говорил Ерболу: не трогай Жамбыла. Его стихи никто не оспаривает. <...> Да, есть у Жамбыла стихи про Сталина, Ежова. Но аруахов трогать нельзя!”

У Каришала Асан-ата, однако, нашлись оппоненты.

Серикбай АЛИБАЕВ, политик: “Власть всегда имеет желание использовать известных в обществе людей в своих целях. <...> Что касается Жамбыла, то, конечно, в то время экология была лучше, но ему все же было за 90 лет. А его возили и в Москву, и в Грузию. То есть власть вовсю использовала Жамбыла...”

Кемелбек ШАМАТАЙ, газета “Тасжарган”: “...что касается обиды истцов за Жамбыла, то они не журналиста должны обвинять, а Шо-стаковича”.

Кольдейбек БОДЫБАЙ, газета “Азат”: «В своей книге “Өртенде өнген гүл” Фатима Габитова в главе “Трагедия Жамбыла” поведала историю, которую она слышала от Оразтая, младшего брата Ораза

Жандосова. Он рассказал, как их мать, узнав, что Жамбыл написал донос на Ораза и Оразалы, взяла 10-летнего сына Манаса и поехала в аул Жамбыла. Увидев мать Ораза, Жамбыл сильно смутился. Не знал, что сказать, только суетливо приглашал в дом. Зарезали барана. Наутро Жамбыл преподнес матери Ораза 300 рублей, но та сказала: «Я пришла не за сокровищами. Я пришла только взглянуть на благополучного человека». И ушла. Оразтай дополнил этот рассказ так: «Мама попросила постелить себе на ночь ближе к Жамбылу. Когда все уснули, она схватила Жамбыла за ухо и потребовала: «Говори, где мои сыновья!» В ответ Жамбыл взмолился: «Я совершил безнравственный поступок (Мен имансыз өтетін болдым)». Мама еще сильнее выкрутила ухо. Только тогда Жамбыл рассказал, что ему устроили очную ставку с Оразом, который спросил Жамбыла, почему он подписал такие гадости про него. Жамбыл ответил, что его так научили».

Правдивая история Жамбыла и Карасая

Назарбек КАНАФИН, журналист, чокановед: «...любой грамотный человек с чистой душой и открытым сердцем знает, кто такой Жамбыл. Он был неграмотным человеком. Это факт. Он говорил об этом в своих стихах. Ездил, обутый в калоши, на ишаке из аула в аул с полосатым коржином (сумкой). Участвовал в айтысах, набивал коржин дареным зерном. В 1936 году стали искать по всему Казахстану старца, который мог бы хвалить Сталина и его кровавый режим, забывая сознание народа, низводя его дух. И нашли Жамбыла. В военное время дали команду, чтобы Жамбыл сочинил стихи про блокадный Ленинград. <...> И пишущие люди, соревнуясь друг с другом, приготовили три варианта. Один вариант дал Гали Орманов. Второй вариант — Таир Жароков. Третий — Абдильда Тажибаев. Устроили нечто вроде конкурса. Варианты слушали и обсуждали Сабит Муканов, другие известные люди. Решили, что у Гали Орманова слишком спокойные стихи, не взяли их. Затем прочел свое творение Таир Жароков. Голос у него мощный, читал он громко, сильно. В то время он уже был известен, особенно по поэме «Таскын». «Вот это то, что нужно!» — решили члены комиссии. Тем более Таир был в то время в хороших отношениях с Сабитом Мукановым. Прочел свой вариант и Абдильда Тажибаев, но его стих не приняли. Так что стихотворение

“Ленинградцы, дети мои...” — это произведение Таира Жарокова. Рукопись его есть в архиве, никуда она не могла деться. А поищите хоть одну рукопись Жамбыла — не найдете. Халижан Бекхожин подтвердил бы это.

<...> Предки Карасая и Жамбыла не должны обижаться на публикацию, потому что она очищает их предков от грязи. Жамбылу приписывают оды о батыре Ежове. От этих од нужно избавляться. Газета работает на будущее народа. Поэтому народ поддержит “Свободу Слова”!»

История для одного человека

Назым НИЯЗИ, журналист, Узбекистан: «С одной стороны правильно, что журналист “Свободы Слова” поднял эту тему. Но хоть Жамбыл и был безграмотным, такое было время. И поэтому дух предков трогать не надо было. Но что написано, то написано. И я не поддерживаю то, что потомки обратились в суд. Им надо было высказать в прессе свое мнение. На самом же деле за всем этим стоит большая политика. И чтобы противостоять этой силе, нужна международная журналистская сила. Я готовлю обо всем этом материал для “Правды Востока”, выходящей в Ташкенте».

Рысбек САРСЕНБАЙУЛЫ, газета «Жас Алаш»: «У газеты не было цели оскорбить потомков Жамбыла или Карасая. Статья направлена на то, чтобы предотвратить искажение истории. Эта статья — пример для историков, литераторов, поэтов, для всего общества. Поэтому потомкам Жамбыла и Карасая не было нужды поднимать шум. Газета давала им возможность высказать свое мнение, если они с чем-то не согласны. Но они не стали писать в газету. У них другая цель — закрыть газету! Об этом говорят исковые заявления, в которых содержится требование конфисковать у газеты имущество и арестовать ее расчетный счет.

Когда истцы требуют столько денег, это — политика. Но они очень неудачно выбрали тему, надо было найти что-нибудь другое. <...> В статье написана правда. Поэтому мы поддерживаем газету. Если участники заседания не против, то предлагаю учредить общественный комитет по защите “Свободы Слова”».

Зауреш БАТТАЛОВА, общественный деятель: «Я внимательно прочитала статью. Там нет никаких оскорблений Жамбыла или Карасая. Журналисты задались вопросами: почему искажаются исторические факты? Почему в историю вводятся придуманные персонажи? Если у нас — свобода слова, то газета имеет право давать разные мнения. Если вы не согласны с этими мнениями, приходите в дискуссионный клуб, организуем дискуссию. Или пишите в ту же газету. А вместо этого потомки Карасая и Жамбыла подали в суд».

Участники заседания приняли решение о создании Комитета по защите газеты «Свобода Слова». В него вошли писатели Курал Токмурзин, Сапабек Асипов, Габбас Кабышулы, Каришал Асан-ата, Мырзан Кенжебай, Жумаш Кенебай, а также Зауреш Батталова, Рысбек Сарсебайулы, Серикбай Алибаев, Кемелбек Шаматай, Кольдейбек Бодыбай, Назарбек Канафин, Гульжан Касенова, Розлана Таукина, Абдеш Даирбаев, Назым Ниязи. Двери комитета открыты для всех желающих поддержать газету «Свобода Слова».³

На этом история с иском не закончилась. К сожалению, материалы по иску к Ерболу Курманбаеву и «Свободе Слова» публикуются только в самой газете «Свобода Слова». Почти все другие русскоязычные и казахоязычные СМИ промолчали. Между тем судья Алмалинского района г. Алматы Гульшахар Чанибекова вскоре по предъявлении иска подготовила определение по заявлению истцов, которые попросили назначить историко-филологическую и политологическую экспертизу. И дело было приостановлено до окончания проведения экспертизы.

По этому поводу Иса Акбаров на страницах все той же «Свободы Слова» писал:

«...в Казахстане идет массированная мифологизация истории, появляются новенькие памятники литературы XVIII века. Об этом говорится, кстати, в нашей вызвавшей споры статье. И если теперь от ученых потребуют экспертное заключение, найдут ли они, наконец, мужество сказать правду о современной совершенно ненаучной мифологизации истории или будут, как и прежде, увиливать от подлинно

³ Свобода Слова. 28 июня 2007 г.

научных, достоверных ответов, укрывшись за какой-нибудь казуистикой? Это, конечно, большой вопрос».⁴

В том же номере помещена статья Радика Темиргалиева «Почему у казахов нет истории». Вслед за заглавием идет редакционная врезка: «помнится, еще Олжас Сулейменов как-то сказал о том, что он знает историю России, Ирана, Китая, но не знает историю своей родной страны. Эти слова поэта прозвучали еще в далекое советское время, они по-прежнему актуальны. Годы независимости ничем не помогли в борьбе с зияющими “белыми пятнами” в истории Казахстана». Заканчивается статья следующими словами:

«По-настоящему честная история тяжело принимается как государством, так и обществом. Но тот факт, что на газету “Свобода Слова” и журналиста еще и подают в суд, вызывает только недоумение. С одной стороны, я не верю, что чисто юридически можно признать публициста и газету виновными в нанесении морального ущерба потомкам Карасая и Джамбула. С другой стороны, суды в Казахстане могут многое, особенно если вопрос касается представителей оппозиции. В случае же появления прецедента осуждения кого-то за неудобное освещение истории, можно будет уверенно говорить о том, что у казахов истории не только нет, но и не будет никогда».⁵

В номере от 5 июля 2007 г. помещен отклик иного рода на ту же историю с иском — статья доцента кафедры юриспруденции Евразийского национального университета им. Гумилева Марата Аленова «Где правда, а где ложь. Лучше о предках спорить не в суде». Автор ее предупреждает: «Полагаю, что у истцов могут возникнуть проблемы относительно того, что они действительно являются потомками лиц, которые известны в нашей отечественной истории. Суд потребует (или должен потребовать) подтверждения родственных связей, а сделать это посредством официальных документов будет непросто. Что касается выставленных требований (обычно они идут вторым пунктом), то они просто удручают. Мое твердое убеждение: сумма иска — несусветная».

⁴ Свобода Слова. 12 июля 2007 г.

⁵ Темиргалиев Р. Почему у казахов нет истории // Свобода Слова. 12 июля 2007 г.

Автор советует истцам пойти на мировое соглашение с ответчиками. Однако при этом он оговаривается:

«Я не являюсь поклонником творчества Джамбула. Кроме его произведения о ленинградцах, мне мало что известно. Но мне неприятно, когда его описывают как неграмотного бродягу, который “ездил, обутый в калоши, на ишаке из аула в аул с полосатой сумой, набивая ее дареным зерном”. Цитата взята из газеты “Свобода Слова” от 28 июня 2007 года, и я полагаю, что такое может писать только человек, который это видел или может это доказать, раз ситуация перешла в судебную-процессуальную плоскость».⁶

В том же номере, сразу под этой статьей — видимо, как раз в порядке доказательства, — под заглавием «Брусиловский — о Джамбуле» помещены фрагменты из сохранившихся в Центральном государственном архиве Республики Казахстан воспоминаний композитора Евгения Григорьевича Брусиловского, внесшего большой вклад в развитие казахского музыкального искусства (возможно, именно о нем идет речь в выше приведенном свидетельстве Д. Шостаковича). Ввиду важности и неизвестности до настоящего времени этого текста воспроизведем его здесь полностью:

«В 1935 году в “Казахстанской правде” была опубликована великолепная поэма акына Маимбета “Песнь о Асане Кайгы” в русском стихотворном переводе Павла Кузнецова. Это было, в некоторой степени, событие. Таких удачных переводов раньше не было. Была очень тонко передана ритмика казахского языка, своеобразный язык, художественная образность! Павла Николаевича поздравляли.

Он скромно, без улыбки принимал поздравления. Человек это был резкий, порой грубоватый и неулыбчивый.

Через некоторое время в “Казахстанской правде” появилась вторая стихотворная поэма Маимбета “Сказание о Жеруюк” в переводе П. Н. Кузнецова. На этот раз в середине текста поэмы была помещена небольшая фотография, по-видимому, самого Маимбета. Бедная одежда, домбра, худое, удлиненное лицо со следами трудной жизни,

⁶ Аленов М. Где правда, а где ложь. Лучше о предках спорить не в суде // Свобода Слова. 5 июля 2007 г.

почти незрячие глаза и высокая баранья шапка. Акын как акын. Человек из степи.

Опять было много высказываний и впечатлений. Но тут прошла волнующая весть о предстоящей в мае 1936 года декаде казахской литературы и искусства, и все другие события сразу отошли на задний план. Казахское искусство и литература впервые в истории будут десять дней в центре внимания столичной общественности. Повод для волнения более чем достаточный.

Прошли уже в напряженном труде первые месяцы 1936 года, когда пришла из Москвы телеграмма Л. И. Мирзояна, обязывающая срочно найти акына Маимбета, привести его в порядок, хорошо одеть и включить его в состав делегации Казахстана с тем, чтобы он сочинил поэму в честь Сталина с русским переводом П. Кузнецова. Организационными вопросами декады занимался зампред Совнаркома Алиев. Он немедленно созвал совещание с одним вопросом: где найти Маимбета? На дворе стоял март, декада в мае — надо было торопиться. Но никто из приглашенных на совещание ничего вразумительного сообщить не смог. Маимбета никто не знал, и никто его не видел.

Как быть? Решили спросить Кузнецова. Пригласили Павла Николаевича и задали сакраментальный вопрос: где он встречался с Маимбетом? Если он делал переводы Маимбета — значит, он знает его и встречался с ним? Вопрос оказался трудным. Кузнецов сообщил, что когда он ехал на машине из Актюбинска в Кзыл-Орду, то по пути встретил где-то на полустанке утомленного, запыленного человека. Этот человек был бедно одет и зарабатывал себе хлеб насущный тем, что пел под домбру свои импровизации. Его звали Маимбет. Он якобы скрывался от секретаря Актюбинского обкома партии Досова, который хотел отправить его в психиатрическую больницу.

Рассказ Кузнецова произвел большое впечатление. Такие прецеденты были и раньше. В свое время баи возненавидели знаменитого певца Биржан-сала и, объявив его безумным, посадили на цепь. Это был надежный способ изоляции нежелательной личности.

Тогда срочно запросили Кзыл-Ординскую психиатрическую больницу: не поступал-де, мол, к вам такой худой, запыленный человек по имени Маимбет. Больница сообщила: нет, не поступал. А

время шло. В перспективе уже виднелся апрель, а никаких следов загадочного Маимбета никто не смог обнаружить.

Надо было срочно что-то предпринять. Заседания у Алиева проходили при малярийной температуре. Времени почти не оставалось. Уже стало ясно, что поиски Маимбета безнадежны. Был ли в действительности Маимбет или не был, но сейчас, в этот момент аварийно-срочно был нужен опытный, авторитетный казахский акын. В конце концов, пусть у него будет и другое имя. Разве дело в имени? Дело в таланте.

Назывались имена известных акынов в Карагандинской, Акмолинской и Актюбинской областях, но кто-то вдруг предложил: «Зачем искать так далеко, когда тут рядом, в Кастеке, живет старик, хороший акын, его весь наш район знает. Ему, однако, уже за 80, но он еще бодро ездит на базары. Зовут его Джамбул». Старика привезли в Алма-Ату. Ему было 89 лет. Он был профессиональным акыном, и все акыны Алма-Атинской области во главе с Кененом считали его своим учителем. Это был еще крепкий человек, бодрый, энергичный и жизнерадостный. Он любил свою профессию, любил хорошо поесть и был не прочь поухаживать за молодыми женщинами. Свои семи-словные, термеобразные стихи он сочинял быстро и легко. Он также быстро завоевал общие симпатии. Русского языка он совершенно не знал, но к нему прикомандировали на первое время молодого поэта Касыма Тогузакова, который должен был выполнять функцию секретаря великого акына.

За короткое время талантливый поэтический тандем Джамбул — Павел Кузнецов создал на русском языке огромное количество великолепных произведений. Года через два переводами Джамбула стал заниматься К. Алтайский и многие другие, но лучшие образцы поэтического творчества Джамбула связаны с именем Павла Кузнецова.

После Касыма Тогузакова поэтическими секретарями Джамбула были многие другие одаренные казахские поэты: Калмакан Абдукадыров, Таир Жароков, Абдильда Тажибаев, Гали Орманов, и каждый из них в меру своих сил и способностей оказывал великому народному певцу необходимую профессиональную консультацию и помощь.

Так искали Маимбета, а нашли Джамбула. Так, благодаря случаю, Джамбул начал свою поэтическую карьеру на девяностом году жизни. Истории культуры человечества известны случаи раннего

проявления гениальных способностей в детстве или юности. Моцарт начал сочинять музыку в пять лет, Артю́р Рембо свои лучшие стихи сочинил в 16 лет, Э. Галуа за свою короткую жизнь уже в 17 лет создал математическую теорию, послужившую основой создания современной алгебры. Но чтобы поэт начинал свой профессиональный путь в 90 лет, истории такие прецеденты неизвестны. Конечно, Джембул сочинял свои стихи и до 89 лет. Но, во-первых, неизвестно, какие это были стихи, а во-вторых, по своему масштабу и содержанию они, безусловно, не поднимались до идейного уровня его творчества после 1936 года. Таким образом, настоящий Джембул начинается только в 1936 году.

В Алма-Ате Джембулу поставили памятник. Пусть слава о нем живет в веках. А Кузнецов? Кузнецова решили забыть. Но разве поэзия Джембула стала достоянием культуры всей страны не благодаря русскому языку? Разве стихи Джембула в оригинале, на казахском языке, по мастерству и красоте языка равны стихам Нурпеиса Байганина, Шущубая или Доскея? Может быть, удачный русский перевод повысил их качество? Разве перевод стихов не является творческой работой? Разве переводы Пушкина, Лермонтова, Абая не являются оригинальным творчеством?

Творчество Джембула неразрывно связано с творчеством П. Н. Кузнецова. Это их совместное достижение. Памятник Кузнецову, вероятно, ставить не надо, сказать *merci* следовало бы. Но увы, его до сих пор не произнесли. Очень жаль».⁷

В заключение приведем фрагменты из некоторых откликов на предъявленный газете иск, опубликованных в «Свободе Слова» от 14 июня 2007 г. Под заглавием «Недостойный иск» помещена заметка писателя Сапабака Асипова. Приведем ее полностью:

«Для потомков Жамбыла иск к газете “Свобода Слова” — позорный иск. Сам Жамбыл на такое никогда бы не пошел. Истцы Ж. И. Джембулов, А. Б. Жамбылов, К. Абдыкалыков не понимают, что такое фальсификация истории. На 100 % правы Гульжан Ергалиева, отметившая, что «ни одного слова, оскорбляющего честь и достоин-

⁷Центральный государственный архив Республики Казахстан. Ф. № Р-999. Оп. 1. Тетрадь 4. Цит. по: Брусилковский — о Джембуле // Свобода Слова. 5 июля 2007 г.

ство героев статей, не было. А была дискуссия о том, должна ли история фальсифицироваться в угоду политике».

Критикуя мифологизацию Жамбыла, Ербол Курманбаев защищает на самом деле Жамбыла, оказывая его потомкам большую услугу. Жамбыл никогда не был ортодоксом-коммунистом, поддерживавшим Ежова и сталинские репрессии, голод, геноцид казахского народа.

Я — старый писатель-публицист. Иск вышеназванных потомков Жамбыла и Карасая считаю недостойным поступком, желанием заработать деньги, притом немалые. Хочу напомнить один случай, поднявший большой шум без малого 30 лет тому назад.

Ушедший недавно в мир иной крупный писатель Сафуан Шаймерденов в одном из интервью громогласно заявил, что нет такого великого акына Жамбыла, что он создан современниками-поэтами. Как вы думаете, не нашлись защитники Жамбыла? Нашлись, его многие защищали. А их противники доказывали, что на Жамбыла работали секретари. Вместе с тем признавали, что Жамбыл был достойным акыном. Главное, шум не поднимался до потолка. О суде, взыскании морального ущерба не было и речи.

Меня до глубины души удивляет, как могли у великого Жамбыла появиться на белый свет такие бедные потомки, своей беспредельной жадностью оскорбляющие великого предка. Между прочим, казахи из поколения в поколение передают, что о достоинстве предков судят по их потомкам. Искатели многомиллионных сумм должны помнить об этом».⁸

Под заглавием «За правдивого Джамбула» приведен отклик Якова Упорова:

«Услышав однажды, что Джамбул гостил у Сталина, я зарекся читать о нем и его вещи. Если бы не бренд “Свобода Слова”, прошел бы мимо статьи “Карасай батыр — казахский Илья Муромец”. Но прочитал с интересом, удивлением и грустью: вот что делает власть с народом и поэтом. Внукам поэта уважать бы знающего много правды об их предке и найти человека, способного подготовить издание

⁸ Асипов С. Недостойный иск // Свобода Слова. 14 июня 2007 г.

стихов, приписанных Джамбулу (с указанием авторов), и его настоящих стихов. Тогда бы поняли поэта и его время, а заодно и себя.

А если у Джамбула не отделены зерна от плевел, то не пройдут ли будущие потомки мимо поэта? Кто решится читать, изучать наследие по подделкам, которые были возможны всегда, даже в стихах поэтов досталинского периода? <...> Почему город Джамбул стал Таразом? Может быть, знай наш народ настоящего Джамбула, он отстоял бы прежнее название. Сам Джамбул мог ошибаться, но чтобы он осмысленно шел на подлог — это вряд ли — засмеют же. Мы должны разобраться в этой сложной ситуации, тогда мы и подавно разберемся с дураками и ворами».⁹

Наконец, помещено здесь также и «Заявление», подписанное «Общенациональной социал-демократической партией» и «Демократической партией Казахстана “Нагшыз Ак Жол”»:

«Мы считаем, что каждый гражданин Республики имеет право обращаться в судебные органы и требовать справедливого решения в отношении своей попоранной чести и достоинства. Но эти требования должны быть ограничены пределами разумной достаточности и реальной оценкой причиненного ущерба.

С другой стороны, мы убеждены, что судебные органы не должны принимать в производство судебные претензии, основанные на эмоциях и субъективной трактовке материала журналиста. Между тем если речь идет о независимых СМИ, едва ли не каждая претензия к ним достигает судебной стадии, и зачастую решение суда влечет за собой очень серьезные последствия, вплоть до приостановления выхода и отзыва лицензии. Примечательно, что количество разного рода сомнительных претензий к независимым газетам резко увеличивается накануне важных избирательных кампаний.

Именно в таком ключе мы воспринимаем недавно выдвинутый фантастический иск на 800 миллионов тенге в отношении газеты “Свобода Слова”, опубликовавшей в начале года статью дискуссионного характера».¹⁰

⁹ Упоров Я. За правдивого Джамбула // Свобода Слова. 14 июня. 2007 г.

¹⁰ Свобода Слова. 14 июня 2007 г.

В настоящей работе решаются чисто историко-литературные задачи. Поэтому из статей, имеющих хотя бы отчасти пропагандистски политический характер, приведены только фрагменты, имеющие прямое отношение к ее теме. Хочется надеяться, что во многом благодаря газете «Свобода Слова», в Казахстане и в России, наконец, узнают правду о Джамбуле и по достоинству оценят сталинский миф о нем, к созданию которого сам поэт был, судя по всему, непричастен.

Окончательное решение по иску «потомков Карасая и Джамбула» на момент собирания материалов для настоящей статьи еще не было принято. Однако судя по тому, что газета благополучно издается и поныне, свобода слова в современном Казахстане еще есть!

КАЗАХСКИЙ ЛЕРМОНТОВ ХАЙДЕГГЕРОВСКОГО ОБРАЗЦА (о поэзии Ауэзхана Кодара)

Мне уже как-то приходилось писать о катулловском начале в поэзии Ауэзхана Кодара. Действительно неистребимая витальность и острая публицистичность его «Римских мотивов», в которых пламенный эротизм любовных стихов Катулла к Лесбии соединен с дерзостью его сатирических эпиграмм, во многом напоминает поэзию веронского гения.¹ За два столетия подражаний Катуллу на русском языке никто еще не додумался до такой гремучей смеси.² Однако есть у поэта Ауэзхана Кодара и русский предок, имя которого то и дело приходит на ум, когда читаешь то проникнутую острым, почти романтическим сознанием несовершенства бытия и недостижимости идеала лирическую медитацию поэта, то звенящие гневом страстные его филиппики в адрес духовно глухих современников. Это Михаил Лермонтов.

Кажется, почти все самые лучшие стихотворения Кодара в той или иной мере навеяны Лермонтовым. Так, например, в стихотворении «Чокан в Петербурге» на примере судьбы классика казахской литературы Чокана Валиханова поэт мучительно размышляет о парадоксальным образом не только соединяющей, но и разъединяющей бикультурности пишущего по-русски казахского писателя:

В родах корчится старый наш мир.
Но за что наказание мне это:
Для казахов я дерзкий кафир,
А для русских — дикарь в эполетах?! —

¹ *Кодар А.* Римские мотивы. Послесловие С. А. Кибальника URL: <http://www.newruslit.ru/modernwords/northbush/kodar/Kodar-Roman-Afterword.pdf>

² *Кибальник С. А.* Катулл в русской поэзии XVIII – первой половины XIX века // *Античная поэзия в России. XVIII — первая половина XIX века. Очерки.* СПб., 2012. С. 11–42.

И здесь в стихотворении вдруг не так уж неожиданно вырисовывается, по-видимому, тень Лермонтова:

И все туже сжимается круг.
Меня любят лишь горные кручи.
«Все ничто перед вечностью, друг» —
Утешает опальный поручик.³

Разумеется, утешать таким образом мог кто угодно: настолько расхожий характер имеет эта фраза. Но кто из русских поэтов XIX века с большим правом, чем Лермонтов, мог бы претендовать на роль «опального поручика»?

Экзистенциальное отчуждение поэта от окружающего мира в стихотворениях Кодара опирается как на вехи на лермонтовские слова. Так, в известном стихотворении, в котором поэт сопоставляет свой уход от мира с некогда совершенным путешествием средневекового арабского ученого, имя которого носит Казахский национальный университет:

Так некий принц покинул свой дворец,
Так Фараби уехал из Отрара...

В самом начале не случайно звучит хрестоматийное лермонтовское слово «маскарад»:

Вот город мой, где мне никто не рад,
Где душу тешить некогда и нечем.
Людей и зданий пестрый **маскарад**
Меня уже не лечит, не калечит.⁴
(«Вот город мой, где мне никто не рад»)

Экзистенциально-романтические основы кодаровского «отчуждения» отчетливо заявлены с первых строк другого стихотворения:

Со всеми знаясь, но ни с кем
Не зная ладу, мира,

³Кодар А. Цветы руин. Алматы, 2004. С. 11.

⁴Там же. С. 17.

Пройду по жизни налегке
Транзитным пассажиром.
<...>
И на Арал потом махну,
И ерничать не смея,
Пройдусь по высохшему дну
Как по своей душе я.⁵
(«Со всеми знаясь, но ни с кем...»)

Зато иногда голос поэта поднимается до обличения. Так, стихотворение «Вечер памяти — 93», в котором Кодар «хочет смутить веселость» тех, кто присвоил себе право духовного преемничества по отношению к подлинному поэту, пронизано интонациями хрестоматийного лермонтовского стихотворения «Смерть поэта»:

Так кто здесь хозяин? Сколь можно терпеть самозванцев,
Привыкших кормиться, свисая с чужого плеча.
К чему этот вечер, чему эти все реверансы,
Когда не изжит в этом зале синдром палача?

Когда до сих пор мы, поэты, должны извиняться
За то, что иные и мысли у нас об ином.
Дельцы от культуры здесь держат нас за иностранцев,
Без комплексов всяких присвоив наш жребий и дом.

Магжан презирал лжеэлитные группы и кодлы;
Магжан обманулся, когда в них поверить хотел.
Они, как убили его беззастенчиво подло,
Так ныне хотят возродить для палаческих дел.⁶

Читая это стихотворение, вспоминаются знакомые всем нам со школьных лет строки:

Не вынесла душа поэта
Позора мелочных обид,
Восстал он против мнений света
Один как прежде... и убит!

⁵ Там же. С. 47.

⁶ Там же. С. 21.

Больше того, местами у поэта звучат почти что «громы негодования, гроза духа, оскорбленного позором общества», «исполинская энергия благородного негодования и глубокой грусти», как определял лермонтовское стихотворение «Дума» Белинский:⁷

Печально я гляжу на наше поколение!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познания и сомненья,
В бездействии состарится оно.

<...>

Мы иссушили ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей.
Едва касались мы до чаши наслажденья,
Но юных сил мы тем не сберегли;
Из каждой радости, бояся пресыщенья,
Мы лучший сок навеки извлекли.⁸

«Железный стих, облитый горечью и злостью», который Лермонтову то и дело хотелось бросить в «образы бездушные людей, приличьем стянутые маски», рождал в поэте XIX века острую тоску по идеалу, которую он обретает в своем детстве:

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забиться, — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком; и кругом
Родные всё места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей;

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
Вдали туманы над полями.

⁷ Белинский В. Г. Стихотворения Лермонтова // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. 6. С. 644.

⁸ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. Л., 1979. Т. 1. С. 400.

В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
 Глядит вечерний луч, и желтые листья
 Шумят под робкими шагами.⁹
 («1 января»)

Совершенно таким же образом Кодар как бы припадает к живым источникам родных ему мест, где он провел свое детство, черпая силы в простой мудрости земляков и обращаясь к заветным преданиям казахского народа:

О, могила Коркута, о, память моя,
 Где найду я забвеньё с тобою.

Буду слушать домбры леденящий мотив,
 От прадедовской скорби добра.
 Этой болью сердечной я, видимо, жив.
 Отчего ж средь живых я мертвею?

Проскачу по степи на бесплотном коне,
 Погружаясь в ночную пучину.
 Лишь простили б светло неприкаянность мне
 Те, кому называюсь я сыном.¹⁰
 («Я приеду домой, в джусалинскую степь»)

Отметим попутно мифологический подтекст этих строк, в которых обыгрывается мотив поисков бессмертия легендарным тюркским поэтом-песенником и композитором IX века, который, если верить преданиям, был почти земляком Кодара.¹¹

При этом в последних двух строфах, очевидно, отозвались также и лермонтовская «Родина»:

Но я люблю — за что, не знаю сам —
 Ее степей холодное молчанье,
 Ее лесов безбрежных колыханье,
 Разливы рек ее, подобные морям;
 Проселочным путем люблю скакать в телеге

⁹ Там же. С. 424.

¹⁰ Кодар А. Цветы руин. С. 41.

¹¹ См.: Валиханов Ч. Собр. соч. Алма-Ата, 1961. Т. 1. С. 111.

И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень.¹² —

и, возможно, рубцовское стихотворение «Я буду скакать по следам задремавшей отчизны»:

Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны,
Неведомый сын удивительных вольных племен!
Как прежде скакали на голос удачи капризный,
Я буду скакать по следам миновавших времен...¹³

И вот, наконец, чисто лермонтовское стихотворение — только написанное Лермонтовым XXI века — в котором поэтически претворились и «Выхожу один я на дорогу» и, может быть, также и лермонтовский «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана»):

Сон смежает мне ресницы все сильнее, сильнее,
Ободряет меня явно старый плут Морфей.
Вот на веки он уселся, вот скользнул мне в грудь,
Как теперь его мне вынуть и назад вернуть?
Засыпаю осыпаясь, тая, как сугроб,
Где вы, где вы, мои губы, нос, глаза и лоб?
Оставляя разум, память и теряя плоть,
Уплываю в расслабленье, негу и тепло.
Уплываю, уплываю в медленный поток,
Я там словно ирреальность, дышащий комок.
Вне души там и вне тела, вне нутра вещей,
Обоняю я без носа, слышу без ушей.
Там так чисто ощущение, так душа добра,
Там нет «завтра», нет «сегодня», не было «вчера».
Там все это в одночасье, все живет в одном,
Что нам видится здесь небом, предстает там дном.
Там за гранью прикасаясь, за изнанкой дня,
Засыпая, сплю без сна я, не буди меня.¹⁴
(«Сон смежает мне ресницы все сильнее, сильнее»)

¹² Лермонтов М. Ю. Собр. соч. Т. 1. С. 460.

¹³ Рубцов Н. Стихотворения. М., 2011. С. 111.

¹⁴ Кодар А. Цветы руин. С. 77.

Очевидно, Кодару удалось осуществить то шиллеровское «желание лучшего мира», которое у Лермонтова приняло столь странную форму — желания не смерти, а неполного присутствия в этом мире, которое освобождает человека от того, что Пушкин назвал «жизни мышья беготня»:¹⁵

3

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

4

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

5

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Темный дуб склонялся и шумел.¹⁶

Приведенные параллели отнюдь не попытка представить Ауэзханна Кодара эдаким «ученым поэтом», поэтом-неоклассиком, которого вдохновляют только произведения классической русской и мировой поэзии. Его стихи остро современны и представляют собой плоть от плоти казахской земли и казахского общества. Поэт ощущает себя «сюрреальным кирпичиком Абая» («Письмо в никуда») и грустно наблюдает, что

Теперь в позоре некрофил,
И с Авелем не в ссоре Каин.
Цветы руин растут сквозь ил,
И сквозь компьютер прорастают.
(«Цветы руин»)

¹⁵ Пушкин А. С. Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 2. С. 111.

¹⁶ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. Т. 1. С. 488.

Настоящий этюд — это своего рода мое признание в любви к поэзии Ауэзхана Кодара. А приведенные сопоставления только повод перечитать многие его стихи и лишний раз продемонстрировать, что русская классическая поэзия все еще сохраняет незыблемое значение как неисчерпаемый кладезь вдохновения и для современных, причем не только русских, поэтов. И что настоящий поэт находит «свое» повсюду.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Вечер памяти — 93

Пришел я к Магжану. Народу ни много, ни мало.
На сцене — трибуна, стол длинный, поэта портрет.
В усмешливом лике и скорбь нахожу я, и жалость,
Иль, может, презренье над теми, которых все нет.

Но вот появились. Докладчик в пространном вступленьи
О страхе вещает, пытаюсь возвысить свой страх.
И стало так скучно. Блокнот свой раскрыв на мгновенье,
Рисую животное с фигой на длинных ушах.

Наш вечер в разгаре. Ораторы словно пираньи.
Чтецы и артисты уверенно вышли на старт.
А там, в уголке, среди важных хозяев собранья,
Старик притулился, как школьник на дальней из парт.

Я знаю его. Он, поэтa духовный преемник,
У немцев в плену был, у нас — десять лет в лагерях.
Его не щадили ни Гитлер, ни Сталин, ни Брежнев,
Спасли его только к Магжану любовь и Аллах.

Так кто здесь хозяин? Сколь можно терпеть самозванцев,
Привыкших кормиться, свисая с чужого плеча.
К чему этот вечер, к чему эти все реверансы,
Когда не изжит в этом зале синдром палача?

Когда до сих пор мы, поэты, должны извиняться
За то, что иные и мысли у нас об ином.
Дельцы от культуры здесь держат нас за иностранцев,
Без комплексов всяких присвоив наш жребий и дом.

Магжан презирал лжеэлитные группы и кодлы;
Магжан обманулся, когда в них поверить хотел.
Они, как убили его беззастенчиво подло,
Так ныне хотят возродить для палаческих дел.

Иных здесь магжанов желая громить его нимбом,
Бессильны, однако, величье его описать,
Твердят, твердолобые, что-то про гордость и символ,
Собрав для подмоги уныло-ученую рать.

Пришел я к Магжану, но здесь я его не увидел.
С бюро похоронным не смог я, увы, усидеть.
Всех этих живых, коих бог разуменьем обидел,
Живей, на мой взгляд, был поэта надменный портрет.

х х х

Вот город мой, где мне никто не рад,
Где душу тешить некогда и нечем.
Людей и зданий пестрый маскарад
Меня уже не лечит, не калечит.

Я ухожу в другие города.
Там — сны садов и бденье минаретов.
По арыкам, струясь, бежит вода,
На зуб торговец пробует монету.

Там всадник едет тощий как доска,
Без лат и шлема, без щита и сабли.
И цель его поездки далека
Для тех, кто в метафизике догадлив.

Так некий принц покинул свой дворец,
Так Фараби уехал из Отрара.
Он тихо едет: не баксы, не жрец
И не мираб, отмеченный загаром.

А юноша, пытающийся внять
Не шариату, ни Ясе, а зову
Земных дорог, змеящихся во днях,
К каким-то нам неведомым основам.

К любви и Богу, к вороху тревог
Сознания, покинутого верой.
За роковой и гибельный порог —
Туда, где нет ни времени, ни меры.

Помедлив чуть у городских ворот,
В последний раз садов вдохнул он запах —
Когда бы знал он, что Восток падет
И все дороги повернут на запад.

Что, сколь бы он ни ехал, не найти
Ему земли, которую покинул;
Что он и сам изменится в пути,
Что и земли изменится картина;

И что дороги нет уже назад,
И въедет он когда-нибудь под вечер
В мой город, где ему никто не рад,
Где душу тешить некогда и нечем.

«Я» И «МЫ» ПО-РУССКИ И ПО-КОРЕЙСКИ

Личные местоимения, особенно первого и второго лиц, во многих языках являются носителями особого грамматического значения, которое в морфологии обычно называется «грамматика вежливости»: «В большинстве языков мира различаются по крайней мере две степени вежливости: “неформальность”, т. е. социальное равенство говорящего и адресата vs. “вежливость”, т. е. адресат иерархически выше говорящего или его положение неизвестно». Именно таковы, например, французские, немецкие и русские местоимения.

В корейском языке число градаций степени вежливости больше обычного. В таких языках, «например, может противопоставляться значительная и незначительная социальная дистанция между говорящим и адресатом, или специально маркироваться случай, когда говорящий выше адресата и т. п.».¹ В действительности число градаций вежливости/неформальности в корейском языке намного больше, по крайней мере, пять или шесть.² Однако выражаются они в первую очередь не личными местоимениями, а глагольными окончаниями, и только во вторую очередь местоимениями или адресатными формулами, а также путем выбора лексем.

Корейские личные местоимения довольно специфичны. В зависимости от возраста и положения лица, к которому они относятся, используются различные их инварианты, образующие три уровня

¹ Плунгян В. А. Общая морфология. Введение в проблематику. М., 2000. С. 258–259.

² Часто их насчитывается больше и, по крайней мере, девять: «Грамматическая форма глагола также отражает отношения говорящего как к адресатам, так и к тем, о ком говорится, при этом агглюнативные слоги передают, по крайней мере, девять степеней уважительности или фамильярности» (*Pratt K., Rutt R. Korea. A Historical and Cultural Dictionary. Richmond: Curzon Press, 1999. P. 266*). Определенно выделяются обычно следующие основные ступени вежливости корейской речи: «1) вежливо-официальная. 2) вежливо-неофициальная, 3) авторитарная, 4) фамильярная, 5) интимная и 6) простая речь» (*Верхолак В., Каплан Ю. Учебник корейского языка. 한국어. Часть 1. Владивосток, 1997. С. 33*).

вежливости: нейтральный, уважительный (самоуменьшающий) и фамильярный (авторитарный). Особенность корейского первого лица, отличающая его от второго и третьего, заключается в существовании только двух уровней речи: нейтрального и уважительного (самоуменьшающего). Поскольку в первом лице люди говорят о самих себе, фамильярные формы (формы авторитарной речи), разумеется, не представляются уместными.

Категория числа не представлена в корейском языке или, если перефразировать Э. Сэпира, корейский язык, в отличие от индоевропейских языков, «нечувствителен к различению единственного числа».³ Очевидно, коллективный характер жизни корейского народа, как и многих других азиатских народов, не требовал выделения единственного числа в отдельную грамматическую категорию.

Разумеется, это придает особую функциональную значимость и накладывает особый отпечаток на употребление в корейском языке личных местоимений.

В западной культуре представление о личности, индивидуальности возникло очень рано. Общественная жизнь на Западе всегда носила более индивидуальный, иногда даже индивидуалистический характер. Вот почему, по всей видимости, в западных языках личные и притяжательные местоимения единственного числа преобладают. Англичане и американцы говорят: «*my house*», «*my family*», «*my country*». В то время как корейцы во всех этих случаях используют первое лицо множественного числа: «*uri zhib*» («наш дом»), «*uri kazhũk*» («наша семья»), «*uri para*» («наша страна») — и даже: «*uri mal'*» («наш язык»). Самый большой словарь корейского языка называется: «*uri mal' khun sazhũn*» («Большой Словарь Корейского Языка», буквально: «Большой Словарь *Нашей* Речи»). Корейцы называют своих соотечественников: «*uri para saramdyri*» («люди нашей страны»), британцы и американцы же просто говорят: «*the British*», «*Americans*» или «*my compatriots*». Однако они ни при каких обстоятельствах не скажут: «**our** compatriots».

Более того, корейские жены говорят о своих мужьях: «*uri pamrhion*» («наш муж»), что абсолютно невозможно как в западных языках, так и в русском. Однако делают они это, разумеется, не пото-

³ Сэпир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. 2-е изд. М., 2001. С. 601.

му, что готовы поделиться своими мужьями с кем-нибудь еще и даже не потому, что мыслят о своем муже в данном случае как об отце всего семейства (что встречается в русской речи и примером чего может служить выражение «наш папа» в разговоре между матерью и детьми). Корейцы просто старательно избегают употребления притяжательного местоимения единственного числа, которое, по-видимому, в некоторых случаях звучит для них слишком нескромно, индивидуалистически, собственнически. Иногда полагают, что в корейской речи местоимения первого лица единственного числа вообще употребляются не так часто: «до недавних времен слово *я* редко звучало в корейской речи и оно до сих пор употребляется намного реже, чем в большинстве других обществ».⁴

Но первое из этих утверждений представляется преувеличением, а второе явная неточность. В современной корейской речи личные местоимения «*zhega*», «*zhũnyn*», «*nanyn*», «*naega*» и соответствующие притяжательные местоимения «*zhae*» и «*nae*» часто используются совершенно самостоятельно, безотносительно к соответствующим местоимениям множественного числа. Например, в монологах героев современных корейских телевизионных сериалов «*я*» в форме «*nan*» ставится даже в особую ударную начальную позицию с паузой после него.

В этом отношении русский язык ближе к западно-европейским языкам. По сравнению с корейцами, русские склонны использовать первое лицо единственного числа чаще, чем множественного. Во всех приведенных выше примерах русские говорят: **мой/ моя/ моё// мои**. Даже хорошо известная патриотическая песня, написанная в Сталинские времена, начинается со следующей строки: «Широка страна **моя** родная». Русские словари озаглавлены аналогичным образом с западными. И ни одна русская женщина никогда не скажет: *наш* муж. Но по сравнению с западными языками, иногда множественное число по-русски также возможно. В большем количестве контекстов, чем британцы и американцы, русские могут сказать: **наша** страна, **наша** семья, **наш** дом. И корейская фраза: «*uri zhibe*» — выглядит почти также на русском языке: *у нас* дома (буквально: «**by us at home**»).

⁴ *De Mente B. L.* NTC' Dictionary of Korea's Business and Cultural Code Words. Chicago: NTC Publishing Group, 1998. P. 125. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием автора и номера страницы в скобках.

Русские также могут сказать о своих соотечественниках: *наши* (иногда даже без добавления существительных «соотечественники», «люди»). Это близко к корейскому выражению: «uri nara saramdyri». Русский преподаватель на занятии русского языка с иностранными студентами может периодически повторять: «*мы* так не говорим» (имея в виду: «мы, русские, так не говорим»). Британцы и американцы в такой ситуации используют третье: «**The British (Americans) don't say that**» («**They don't say so in English**») или второе лицо: «**You don't say so in English**».

Как известно, русское местоимение первого лица единственного числа «я» употребляется реже, чем в западно-европейских языках. Русские также, как и корейцы, более часто используют первое лицо множественного числа или избегают использования местоимения первого лица вообще. Русский язык носит более коллективистский характер, чем западные индо-европейские языки. Говорить все время о себе и использовать слишком часто местоимение первого лица единственного числа считается у русских нескромным.

От местоимения «я» в русском языке образуется даже особый глагол: «якать», который означает: «все время говорить о себе» и всегда употребляется в отрицательном оценочном значении. Русские, как и корейцы, пишут местоимение первого лица единственного числа с маленькой, а не с заглавной буквы, как это делают при письме на английском языке. Существует даже русская поговорка, которая гласит: «**Я** последняя буква в алфавите» (и в русском алфавите дело действительно обстоит именно так). Все это может отчасти рассматриваться как аналог самоуменьшающих форм корейского местоимения первого лица: «zhonun», «zhaega» .

Превалирование «мы» над «я» в русском языке связано с русской общиной и с понятием «Соборности», которое означает духовное единство людей. Русские славянофилы доказывали, что подобное единство реально существовало в русском обществе XIX века. Это духовное единство было задумано не как административно-принудительное объединение: «Коллективизм есть не Соборность, а сборность» (Н. А. Бердяев).

Однако после Октябрьской социалистической революции, в Сталинский период идеал Соборности, внутреннего единения, как раз и был подменен коллективизмом. В заглавии большинства извест-

ных кинофильмов Сталинской эпохи или употреблено местоимение первого лица множественного числа, или же единство советских людей подчеркивается каким-либо другим образом. Например: «Мы из Кронштадта», «Шестая часть земли», «Вперед, Советы», «Стачка», «Земля». Это отражало политическую риторику эпохи, в которую даже рядовые граждане часто начинали свои речи на собраниях формулой: «Мы, советский народ...».

Нет ничего удивительного поэтому, что одна из наиболее известных антиутопий, роман Евгения Замятина, написанный как раз в это время и представлявший собой сатиру не только на советское, но и на капиталистическое обезличивание, был озаглавлен «Мы». Тогда же в сталинские времена «мой Пушкин», пользуясь выражением, поставленным поэтессой Мариной Цветаевой в заглавие ее популярной книги, превратился в «нашего Пушкина». Только в Хрущевский период Оттепели кинофильмы чаще стали озаглавливать иначе, используя личное местоимение первого лица уже не множественного, а единственного числа. Например, «Я вас любил», «Я шагаю по Москве», «Мне двадцать лет» и другие.

Однако даже в последние десятилетия существования СССР местоимение «я» часто использовалось в безличностном смысле. Например, известный фильм о Кубе несколько неожиданно назывался «Я Куба». Режиссер этого фильма С. Калатозов прибегнул к такому парадоксальному самоотождествлению с целой страной, желая выразить свое равнодушие к Кубе и стремление понять кубинский народ. При этом любопытно, что он отождествил себя даже не с собственной, как это часто делают корейцы, но с чужой, хотя и дружественной по отношению к СССР страной.⁵ Можно сказать, что во времена социализма в России даже личные местоимения имели иногда несколько обезличенный характер.

⁵ Впрочем, здесь, конечно же, имеет место простое перенесение «точки зрения», так что сам по себе этот пример показателен в плане только неожиданного, непрямого использования личного местоимения. Подобное, но только еще большее расширение фокуса представлено в популярной в 1970-е — 1980-е годы эстрадной песне:

Я — Земля. Я своих посылаю питомцев —
Сыновей, дочерей:
Долетайте до самого солнца
И домой возвращайтесь скорей.

Как уже видно из выше приведенных примеров, первое лицо единственного числа, когда оно отождествляется с целой страной или народом, может, как и первое лицо множественного числа, звучать авторитарно. Некоторые западные монархи говорили о себе в первом лице единственного числа, отождествляя себя с целым государством. «Государство — это Я» — однажды во времена абсолютной монархии заявил французский король Людовик XIV. Фраза Теодора Рузвельта: «Судьба Польши была определена Россией и мной» — также приводится некоторыми западными исследователями как пример диктаторского стиля: «Личные местоимения “me” и “I” стали в голове Рузвельта синонимами Соединенных Штатов».⁶

Наличие ясных указаний на лицо избавляет от необходимости употребления личных местоимений — они используются только для того, чтобы подчеркнуть, выделить субъект или объект действия. В противоположность русскому и другим славянским языкам, английские глаголы почти совсем не спрягаются, поэтому использование личных местоимений совершенно неизбежно. Глагольные окончания в корейском языке указывают на то, кто говорит, к кому обращаются или о ком говорят. Однако это делается не посредством спряжения глагола, как в русском языке, а через уважительные, нейтральные и принижающие суффиксы: «keshida/keshipshida, imnida/issymnida, eyo/ita» etc. Так или иначе, строгой необходимости использовать местоимения в корейской речи нет. Это соответствует общей природе корейского языка, в котором не только по сравнению с английским, но даже и по сравнению с русским языком многое подразумевается контекстом.⁷

⁶The Future of Freedom Foundation. Oct.1995. Covering the Map of the World / The Half-Century Legacy of the Yalta Conference: Part VIII / by Richard M. Ebeling. Изучая советские политические речи между 1964 и 1993 годами, другой западный исследователь сообщает, что русские политики того времени демонстрируют увеличение в употреблении личных местоимений вообще и местоимений первого лица, в частности. Автор видит в этих изменениях отражение уменьшающегося концептуального расстояния между политиками и населением. Подобные изменения, заключает он, типичны для переходных периодов от авторитаризма к демократии (*Anderson, Ronald D. Jr. Look at All Those Nouns in a Row: Authoritarianism, Democracy and the Iconicity of Political Russian / Political Communication 13, no. 2 (1996): 145–164.*

⁷По мнению некоторых корейских лингвистов, корейский язык «is designed to be vague» (*De Mente. P. 126.*).

Как справедливо отмечал Н. С. Трубецкой, «сравнительное изучение внешнего проявления нескольких соседних друг с другом этнологических личностей позволяет делать заключения о характере духовного родства между этими личностями».⁸ Несомненно, что общность русского и корейского народов заключается в первую очередь в большей по сравнению с западными народами коллективности. Коллективность эта, с одной стороны, результат более замедленного развития и, следовательно, большей долговечности в данных странах патриархального общества (она вообще характерна для стран догоняющей модернизации). С другой, она, несомненно, представляет собой до известной степени специфическую особенность русской и корейской культур. Однако особенность эта, будучи общей в культурно-типологическом плане, в каждой из названных культур выражается несколько по-разному. Это и неудивительно, поскольку в действительности она имела разные исторические корни.

Культурную специфику корейского и в какой-то степени некоторых других народов Дальнего Востока хорошо определил А. Ланьков: «Традиционно Корея и Дальний Восток в целом был, в первую очередь, цивилизацией риса.<...> Однако рис, особенно поливной, — растение специфическое. Возделывание рисового поля не может вестись индивидуально, силами одной крестьянской семьи. В отличие от, скажем, пшеничного поля, рисовая плантация представляет из себя сложную гидротехническую систему, состоящую из десятков и сотен небольших полей, разделенных дамбами и соединенных специальными каналами. Сооружение такой системы и поддержание ее в рабочем состоянии требовало соединенных усилий сотен и тысяч человек. <...> Жизнь в подобных условиях на протяжении десятков поколений сыграла немалую роль в формировании корейского отношения к миру».

Правда, когда далее автор усматривает эту специфику в «способности корейцев работать много и добросовестно, не задавая лишних вопросов, терпеливо перенося лишения и подчиняясь начальству» и упоминает о том, что при этом «даже самый упорный труд не мог обеспечить дальневосточным крестьянам высокого уровня жизни»,⁹ то

⁸ Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. М., 1995. С. 110–111.

⁹ Ланьков А. «Всё устроить из ничего»: Корейское экономическое чудо 1961–1985 гг. // Сеульский Вестник. № 44. 1–31 марта 2000 г. С. 17.

здесь невольно на ум приходит, что такие же способности при скромных условиях жизни (хотя разница в уровне жизни, а также в степени покорности и беспрекословности, разумеется, присутствовала)¹⁰ пришлось выработать и русским крестьянам. Качественно здесь мы имеем дело с явлением одного рода, и это типологическое сходство имеет совершенно отчетливую социально-историческую природу. Корея — одна из тех стран, в которых существовала и, как в России, очень долго сохранялась крестьянская община. Именно вследствие этого обстоятельства с такой надеждой смотрел на Восток Герцен. Русские понятия «община» («мир»), «артель взаимопомощи» («круговая порука») имеют четкие аналоги в корейском языке: «manyul' kongdongche», «ke» («ture»). С общиной связана корейская соборность. В отличие от русской соборности, корейская имеет скорее семейный и этический, чем богословский и духовный характер. Некоторые исследователи находят возможным и сейчас говорить применительно к корейцам о существовании «collective identity», в которую они иногда уходят во избежание личной ответственности. (*De Mente*. P. 125). Корейская коллективность имеет также прямое отношение к корейскому неоконфуцианству, основанному на позднекитайской натурфилософии Чжу Си (корейцы называют его «zhuzha»)¹¹. Согласно этому гораздо более консервативному и нормативному по сравнению с классическим конфуцианством учению, «гармония» («hwa») «достигалась через подавление индивидуализма и превосходство коллективизма и групповой организации» (*De Mente*. P. 135).

Это находит свое прямое отражение в корейском языке. Известно, что «в Корее очень широко используются родственные термины. На работе, например, молодые (и не только молодые) сотрудницы обращаются друг к другу «онни», то есть «сестренка». Когда один кореец называет другого братом («hiong»), это далеко не всегда значит, что между ними существуют какие-то реальные родственные узы. Просто слово «брат» в неофициальной обстановке является обычным

¹⁰ Если обратиться, например, к воспоминаниям о Корее Н. Г. Гарина-Михайловского, станет ясно, что положение русского крестьянина в конце XIX века было совершенно несопоставимым с тем, в каких условиях жила корейская деревня. См.: *Гарин-Михайловский Н. Г. Полное собрание сочинений*. М., 1916. С. 89.

¹¹ Конфуций по-корейски 공자. Имена всех остальных философов-конфуцианцев образуются посредством того же суффикса 자.

обращением примерно равных по положению знакомых сверстников друг к другу».¹² Хорошо известно также и то, что при обращении к незнакомым мужчинам и женщинам старше 30 лет тоже используют слова «azhochshi» (то есть «дядя») — к мужчине и «azhumoni» (то есть «тетушка») или «azhuma» («тетя») — к женщине.

Однако этим дело не ограничивается. Практически все обращения знакомых людей друг к другу — причем, как одного пола, так и противоположного — также воспроизводят семейные отношения. Так, например, студенты в университете и даже коллеги на работе часто употребляют по отношению друг к другу слова, которыми пользуются при обращении братья и сестры в семье: «nupa» (младший мужчина к несколько старшей по возрасту женщине), «ора» (младшая женщина по отношению к несколько старшему по возрасту мужчине), «tongsaeng» (мужчины и женщины по отношению к несколько младшим представителям одного и того же или противоположного пола).

В русском языке это явление никогда не было представлено так широко. Однако сказать, что оно вообще не имело или не имеет места, было бы неточностью. И до сих пор русские дети могут обратиться к незнакомым взрослым: «дядя», «дяденька» («azhoshchi»), или «тетя» («azhuma»). Любопытно, что, в отличие от корейского языка, в русском закрепилась уменьшительно-ласкательная инвариантная формула по отношению к мужчине, в то время как в корейском это произошло с обращением к женщине (инвариант «тетушка» ни сейчас, ни в недавнем прошлом по отношению к посторонним людям практически не употребляется).

Все эти особенности корейского языка, разумеется, существуют не случайно, а связаны с тем, что корейское общество мыслится в Корее как семья. Популярная корейская сказка рассказывает о том, как три брата нашли дорогой корень горного женьшеня и убили друг друга, чтобы не делиться друг с другом. «С тех пор корейцы, — говорится в заключение, — не ищут больше ни корня, ни денег, а ищут побольше братьев».¹³

¹² Ланьков А. Корейские горизонты // Сеульский Вестник. № 44. 1–31 марта 2000 г. С. 9.

¹³ Цит. по: Гарин-Михайловский Н. Г. Полное собрание сочинений. М., 1916. С. 302.

В недалеком прошлом в Корее был очень распространен и весьма почитался обычай побратимства, когда незнакомые люди становились названными братьями («*uhyongje*»). Более того, даже сосед считался в Корее двоюродным братом. Расхожее корейское выражение «*iut sachhon*» имеют именно такое значение: «Сосед — двоюродный брат» («Соседка — двоюродная сестра?»).¹⁴ Понятие семьи вообще занимает центральное место в концепции не только корейского общества, но и государства. Современный западный исследователь пишет об этом так: «В соответствии с конфуцианскими представлениями о правительстве и обществе царь рассматривался как символический отец народа, который должен был повиноваться ему, как дети повинуются отцу. Соответственно люди тоже должны были повиноваться всем представителям правительства, поскольку они были официальными представителями отца-царя» (*De Mente*. P. 2). Если царь считался отцом всего народа (что, как мы видим, таким образом, вовсе не составляет культурно-исторической специфики России), то семья в целом была «микрокосмом целой нации», и как «дети должны были показывать полное “*poktchong*”, или “подчинение их родителям”», так и подданные должны были повиноваться царю.

Семейный характер корейской соборности не может затемнить того обстоятельства, что в основе ее лежат не христианские идеи всеобщего братства, пришедшие в Корею сравнительно поздно, а иерархия, как основа социального порядка: «В конфуцианском понимании “*chib*” (“дом”, “семья”) были строительными блоками корейского общества, и именно в семье закладывались основы для иерархического социального и политического порядка» (*De Mente*. P. 168,

¹⁴ Слово «*sachhon*» в корейском языке значит «двоюродный брат» или «двоюродная сестра». Разумеется, в современном южнокорейском обществе вместе с развитием капитализма имеет место и гораздо более частный образ жизни и его неизбежный спутник, определенное отчуждение людей друг от друга. Мои студенты в Пусанском университете иностранных языков говорили, например, что все эти семейственные обращения иногда употребляются в случае, когда от человека что-то надо (например, получить скидку на рынке или в магазине). И тем не менее, даже в южнокорейском обществе уровень ожидаемой и реально получаемой взаимовыручки между людьми гораздо выше, чем в любом западном обществе. Не в последнюю очередь это происходит потому, что в сознании людей живут приведенные выше традиционные представления. Благодаря моих коллег по университету за оказываемую мне помощь, я иногда слышал в ответ в переводе на английский или русский корейскую фразу «*iut sachhon*» («Сосед — двоюродный брат»).

33). Именно по этой причине та же семейная модель была положена и в основу организации труда в Корее: «Корейцы в целом рассматривают свое место работы как семью со всеми вытекающими отсюда обязанностями семейного типа» (*De Mente*. P. 34). В целом для корейского общества глубоко характерна клановость, причем «внутри каждой группы индивидуумы поддерживают между собой отношения, полностью скопированные с семейных, соблюдается уважение к старшим».¹⁵

Особое значение семьи и семейных связей в Корее прямо выражается в огромном количестве слов, используемых для обозначения родственных связей. Некоторые насчитывают в корейском языке «шесть различных слов для «бабушки», семь для «матери», двадцать три для «старшего брата», семнадцать для «дяди», девять для «тети», семь для «мужа», шестнадцать для «жены», десять для «сыновей», одиннадцать для «сестер», при этом отмечая также, что «существуют специальные слова для старших братьев и младших братьев, для дядь и тетя со стороны отца и т. п., которые употребляются автоматически, при том, что каждый полностью осознает их социальный подтекст» (*De Mente*. P. 40, 169).

Даже если принять во внимание, что здесь, по всей видимости, учтены многие уже вышедшие из употребления слова, то картина все равно получается весьма впечатляющая. Между прочим, в русском языке различных (разнокоренных) слов для обозначения родственных отношений существует, хотя и гораздо меньше, чем в корейском, однако все же намного больше, чем в западных индо-европейских языках. Вспомним, например, «свекор», «деверь», «сноха», «зять», «тесть» и множество других, также как и корейские слова этого ряда, почти неподдающихся для полного овладения иностранцами.

Таким образом, применительно к корейскому обществу можно говорить с необходимыми оговорками о своего рода семейственном варианте русской соборности.¹⁶ К этим культурным основам

¹⁵ Ланьков А. Религия // Путеводитель. Республика Корея. М., 2000. С. 56.

¹⁶ Разумеется, понятие «соборности» означает «внутреннее», а не внешнее единение людей, как оно мыслилось в идеале русской философско-теоретической мыслью, в то время как корейская семейственность явление скорее конкретно-практическое. Однако это различие в известной степени соответствует общим различиям между корейской и русской цивилизациями.

восходят (и в то же время в свою очередь сами их определяют) соответствующие явления в русских и корейских местоимениях. Впрочем, в последние годы в корейском общественном сознании, почти по единодушному мнению, наметились серьезные изменения, которые, по всей вероятности, постепенно найдут свое выражение и в речи.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ



«ОТ НЕАПОЛЯ ДО ГРАНАДЫ...»

Беседу с С. А. Кибальником¹ ведет Г. П. Козубовская

Как Вы стали филологом? Вы первый филолог в роду?

Вообще-то в детстве я, как и многие в то время, мечтал стать писателем. И теперь, как Вы знаете, Галина Петровна, можно сказать, стал и им (кстати сказать, сейчас готовится к изданию вторая часть моего романа-травелога «Путешествия Андрея Легионерова», с первой частью которого Вы знакомы. Она называется «В поле Гринхиллии, или Хэндзё и ориентальные искушения»). Но в наше время, перефразируя известное изречение Горького, писатель — это звучит стрёмно (по крайней мере, если он только писатель; и, слава Богу, что эти времена в какой-то мере заканчиваются). И вот, может быть, предчувствуя наступление нашего прекрасного далека, когда филология окажется нужнее и престижнее литературы, я решил поступать на филфак ЛГУ.

Среди моих родных и близких филологов замечено не было. Но мой дядя, брат моей матери Евгений Минаевич Ворожейкин был профессором МГУ. Правда, на юридическом факультете. Кстати, это и было причиной того, что я поехал в Ленинград, а не в Москву: хотелось всего-всего добиться самому, без посторонней помощи. Вот такой жертвой советской идеологии я был в юности. Не все в этой идеологии было плохо — жаль только, что, как всегда, те, кто ее распространяли, не слишком сами в нее верили...

Школа Пушкинского Дома. Насколько она важна для Вас?

Для меня вначале была очень важна школа ЛГУ (ныне Санкт-Петербургский государственный университет). Когда я учился, там

¹ Сергей Акимович Кибальник — ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, член Международного общества Ф. М. Достоевского.

преподавали такие «зубры», как Д. Е. Максимов, Г. А. Бялый, И. Г. Ямпольский, В. Е. Холшевников, Г. П. Макогоненко. Уже на первом курсе я написал курсовую по пушкинской «Марье Шонинг» в спецсеминаре последнего — что вообще-то учебным планом не предполагалось (спецсеминар был с третьего курса). А потом еще занимался гончаровским смехом в спецсеминаре, слава Богу, здравствующего и преподающего ныне В. М. Марковича. Ну а потом я познакомился с несколькими замечательными специалистами из Пушкинского Дома — А. М. Панченко, И. П. Смирновым, Н. Д. Кочетковой — и начал по совету А. М. Панченко заниматься русскими риториками XVIII века. Дипломную работу писал под руководством Н. Д. Кочетковой — она тогда начала вместо И. З. Сермана преподавать XVIII век на филфаке ЛГУ. Так что, как видите, школа Пушкинского Дома в известной степени началась для меня еще в Ленинградском университете.

И она была (и остается, конечно) важна для меня в высшей степени. Не так давно я, кстати, написал о ней специально. В сборнике «А. М. Панченко и русская культура», который мы подготовили вместе с сыном ученого Александром Панченко, есть моя статья «А. М. Панченко и петербургская школа “феноменологии культуры”» (СПб.: Пушкинский Дом, 2008; см. наст. изд. С. 17–43). В ней я доказываю, что, в Питере лучшими учеными исповедуется не теория, а «феноменология литературы». При таком подходе посредством детального историко-литературного изучения того или иного явления истории литературы происходит как бы вживание исследователя в него и создается своего рода его «слепок», теоретическая модель которого впоследствии описывается.

Ну, и для меня была важна также школа пушкинодомской компаративистики. Мои научным руководителем по кандидатской диссертации был замечательный специалист по франко-русским литературным связям П. Р. Заборов, ученик Б. Г. Реизова и М. П. Алексеева. А называлась она «Русская антологическая поэзия первой трети XIX века» и была посвящена рецепции Греческой Антологии в России. На филфаке я, как и все студенты, изучал латынь, а потом еще добровольно занимался латинским и греческим в семинаре замечательного эллиниста А. К. Гаврилова. А французский, который тоже был нужен для изучения этой темы, выучил

уже в аспирантуре — на кафедре иностранных языков РАН, где занимался им пять лет.

Ваш неожиданный «уход» от Пушкина случаен или закономерен?

Что касается моего «неожиданного», как Вы сказали, ухода от Пушкина, то вызван он был, казалось бы, внешними причинами. В середине 1990-х годов я надолго уехал преподавать за границу, а потом не смог второй раз войти в одну и ту же воду. Но теперь я думаю, что по-своему этот уход был закономерен. Перефразируя фразу из одного известного советского кинофильма «Нельзя всю жизнь прожить у озера», скажу, что всю жизнь прозаниматься только Пушкиным, конечно, можно, но толку от этого будет немного. Недаром же все самые лучшие пушкинисты — Тынянов, Томашевский, Лотман и многие другие — занимались далеко не только Пушкиным.

Дело в том, что классические явления литературы можно понять и аналитически описать только на сравнительном фоне дальнейшего движения литературы. Для меня странно заниматься Пушкиным, Достоевским или Толстым и никогда не заглядывать в то, что стало с русской литературой в последующие эпохи. Тем более что многие из течений этой литературы: модернизм и даже постмодернизм — в своем роде лишь различные способы по-настоящему творческой реакции на классику. Может быть, мои книги о Константине Вагинове (Труды и дни Константина Вагинова. Документальная биография писателя // www.rfh.ru/downloads/Books/124493014.pdf), Гайто Газданове (Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб.: ИД «Петрополис», 2012.), Викторе Пелевине (Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб.: ИД «Петрополис», 2008; в соавторстве с О. В. Богдановой и Л. В. Сафроновой), — в какой-то мере продиктованы именно этим.

Почему от Пушкина к Достоевскому? Ведь у обычного человека все как раз наоборот: от Достоевского к Пушкину.

Ну, как Вы уже знаете, на самом деле это было не от Пушкина к Достоевскому. На самом деле как раз вначале я «дезертировал» в XX век и первое время, когда начал участвовать в конференциях по творчеству последнего, то делал доклады о рецепции его у Гайто

Газданова, Сергея Заяицкого и других блестящих прозаиков первой половины теперь уже прошлого столетия. И в какой-то момент почувствовал, что писатели XX века дали мне, пользуясь выражением Шестова, изобретенным им применительно к Достоевскому, «второе зрение». Я стал видеть в нем кое-что такое, чего не заметили другие его исследователи. Книга, которая только что вышла, — «Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского» (СПб.: ИД «Петрополис», 2014. 431 с.) — сложилась как раз из моих многочисленных докладов на конференциях, которые я, впрочем, делал, хотя и на материале разных произведений, но рассматривая их под одним углом зрения.

Как долго Вы работали над книгой? Как возник замысел? Что связано с ней в Вашей биографии?

По сравнению со многими другими моими книгами эта была написана сравнительно быстро, лет за пять. Все-таки опыт (а я как никак автор уже более трехсот статей) и возможности, которые дает современная оргтехника, помогают. Книга сложилась из «медленного» чтения произведений Достоевского 1850–1860-х годов, которые изучены меньше, чем так называемое «великое пятикнижие». Между тем «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково» — это тоже гениальные вещи, которые, кстати сказать, представляют нам совсем другого Достоевского — Достоевского как блестящего комического писателя. Он оставался таким и в своем «пятикнижии» — даже в «Братьях Карамазовых», в которых мы от души хохочем, как только на сцене появляются госпожа Хохлакова или Федор Павлович Карамазов. Но в этих более ранних произведениях Достоевского его комический гений — гений стилизатора и пародиста — предстает перед нами, так сказать, в чистом виде.

Достоевистика советского времени все же была слишком сосредоточена на вопросах идеологии и вообще прежде всего, если можно так сказать, на содержании творчества Достоевского. По сравнению с русской наукой 1920–1930-х годов (В. Комаровичем, А. Бемом и многими другими) был сделан громадный шаг назад в смысле внимания собственно к тексту литературного произведения. И вот когда я стал внимательно читать «Записки из Мертвого дома» и «Записки из подполья», «Евгению Гранде» в переводе Достоевского и «Игрока», я заметил, что все эти произведения глубоко диалогичны по отноше-

нию ко многим другим русским и западно-европейским писателям: причем не только по отношению к Пушкину, Гоголю, Салтыкову-Щедрину, Бальзаку и Диккенсу, Шиллеру и А. Прево, но и к Тургеневу, Толстому, Гончарову, А. Дюма-сыну, Теккерею и др. А также диалогичны по отношению к европейской философии: не только к Ш. Фурье и А. Сен-Симону, но и к Э. Кабе, М. Штирнеру, Л. Фейербаху.

Между прочим, именно «Единственный и его собственность» Макса Штирнера, написанный как бы в ответ на «Сущность религии» Людвига Фейербаха, составляет основной философский подтекст большинства романов великого «пятикнижия». И в «Преступлении и наказании», и в «Бесах», и в «Братьях Карамазовых», и в «Дневнике писателя» все время разыгрывается один и тот же мотив: «Если Бога нет, то все дозволено». Однако именно Фейербах впервые философски обосновал, что Бога нет, а Штирнер в ответ на это объявил «Богом» не человека вообще не «человечество», а себя самого. И в этом отношении записки «подпольного парадоксалиста» это в значительной мере отзвук философских парадоксов Штирнера, которые, впрочем, в отличие от книги немецкого анархиста, у Достоевского не столько апологетизируются, сколько ставятся под сомнение.

Этот внутренний диалог писателя с его предшественниками и современниками в литературе и мысли не внеположен по отношению к основному смыслу произведений Достоевского. Напротив, этот смысл может быть понят в полной мере, только если будет считан этот внутренний диалог. В особенности это стало для меня очевидным, когда я писал главы, посвященные роману Достоевского «Игрок». Они написаны на основе историко-литературного комментария к этому роману, который я подготовил для нового академического издания «Полного собрания сочинений» Достоевского, то есть на основе скрупулезного изучения интертекстуальных связей всего этого произведения — своего рода его «интертекстуального паспорта», который, я считаю, должен быть составлен для каждого произведения русской классики. Причем это должен быть не просто список, а картина того, как те или иные интертекстуальные связи то актуализируются, то нейтрализуются в литературном произведении с помощью специальных словесных маркеров — все время с конкретными

целями, направленными на реализацию общего художественного замысла писателя.

На всякий случай скажу, что 10 июня в 18.00 (2014 г. — С. К.) в Доме А. Ф. Лосева на Арбате состоится встреча с Вашим покорным слугой на тему «Достоевский и европейская философия» — своего рода презентация моей книги. На сайте Дома Лосева будет доступна видеозапись этой встречи.² Так что я могу пригласить на нее всех желающих, независимо от того, где они живут.

Вы, действительно, убеждены в продуктивности интертекстуального подхода?

Я уже почти ответил на этот Ваш вопрос. И только хотел бы сделать некоторые необходимые оговорки. Попытка создать теорию интертекста как универсальную философскую теорию текста, предпринятая в 1970-х годах Р. Бартом и Ю. Кристевой, действительно не удалась. Однако интертекстуальная поэтика — сегодня уже вполне сложившаяся дисциплина. Недаром интертекстуальной поэтике русской литературы в последние годы были посвящены многие интересные исследования (назову, в частности, книгу Ренате Лахманн «Память и литература: Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX вв.». СПб.: ИД «Петрополис», 2011). Думаю, что именно в рамках интертекстуальной поэтики и ее модификаций можно ждать новых интересных работ синтетического плана, которые позволили бы построить для начала своего рода интертекстологию и морфологию русской классики. Ведь герои русского классического романа, например, это ведь, как правило, типы западноевропейской литературы, помещенные в русскую среду и увиденные глазами русского писателя.

Уровень науки о Достоевском сейчас по-настоящему высок?

Не думаю, что изучение тех или иных русских писателей намного отличается по уровню от общего уровня изучения русской литературы. Да, впрочем, ведь и никакого общего уровня нет. Хотя, конечно же, Достоевский привлек к себе внимание многих замечательных ученых нашего времени — причем, далеко не только филологов. И

² См.: <http://www.losev-library.ru/records.html>

благодаря деятельности Российского и Международного обществ Достоевского, которые проводят несколько ежегодных конференций и один в три года Международный Симпозиум (а есть еще проводимый также раз в два года симпозиум возглавляемого И. Л. Волгиным Фонда Достоевского «Русская словесность в мировом литературном контексте»), творчество этого русского писателя изучается особенно интенсивно.

И сейчас о Достоевском пишут такие известные его российские исследователи, как нынешний президент Международного общества Достоевского В. Н. Захаров, президент Российского общества Б. Н. Тихомиров, президент Фонда Ф. М. Достоевского И. Л. Волгин, а также В. Е. Ветловская, В. А. Викторovich, А.Б.Власкин, Т. А. Касаткина, Л. И. Сараскина, К. А. Степанян. А есть еще О. А. Богданова, А. Г. Гачева, А. Б. Криницын, Н. А. Тарасова, Т.Б.Трофимова, С. С. Шаулов, и множество других интересно работающих исследователей (в Барнауле, например, это прежде всего, как Вы знаете, В. И. Габдуллина и Р. Н. Семькина). В Пушкинском Доме есть Группа Достоевского, которая под руководством В. Е. Багно и В. Д. Рака ведет работу по подготовке нового академического издания «Полного собрания сочинений» Достоевского, два первых тома (а теперь уже четыре — С. К.) которого уже вышли.

Однако убежден, что уровень достоевсковедения, как и вообще уровень изучения русской классики страдает — и «первый каюсь я» — от того, что большинство исследователей имеет недостаточное представление о дальнейшем развитии литературы — в XX и даже в XXI веке.

Вы участник многих конференций за рубежом. Кто, по-вашему, сейчас достоевед № 1?

На этот вопрос, как ни странно ответить просто. Как раз совсем недавно, в марте этого года, я принял участие в конференции «Dostoevsky and non-literary discourses and non-literary discourses: science, philosophy, aesthetics», которая прошла в Brown University (Провиденс, США). И вот на ней было совершенно очевидно, что достоеведом № 1 за рубежом по-прежнему остается Роберт Л. Джексон. Несмотря на свой преклонный возраст, он выступал с докладом, вел заседание и активно участвовал в обсуждении. К

сожалению, до сих пор только одна его книга переведена на русский язык («Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны». М., 1998). И поэтому многие из его работ остаются вне поля зрения российских исследователей.

Не могу не упомянуть, впрочем, и другого замечательного американского исследователя — Роберта Белнэпа, который, к сожалению, скончался как раз в дни, когда проходила эта конференция. Его книга «Структура “Братьев Карамазовых”» — это уже классика достоевсковедения. А это был еще и удивительно яркий человек, общение с которым не забывается.

Раз уж я заговорил об утратах, то не могу не упомянуть в связи с этим еще одну серьезную потерю. Буквально на днях, 28 апреля (2014 г. — С. К.) от нас ушла Галина Яковлевна Галаган. И после этой смерти «осиротели» не только Толстой и Достоевский, но и журнал «Русская литература», а также многие знавшие ее коллеги по Пушкинскому Дому и по филологии вообще.

Разумеется, за рубежом по-прежнему немало очень хороших исследователей Достоевского. Особенно в США и Канаде, где работают Дебора Мартинсен, Вильям Тодд, Кэрол Аполлонио, Светлана Евдокимова, Евгения Черкасова и многие другие. Но яркие, интересные и активно работающие достоеведы есть во многих странах. В Италии, например, это Стефано Алоэ и Алессандра Визиони, в Японии Тэцуо Мотидзуки и Такайоши Шимидзу, в Венгрии Каталин Кроо и Агнес Даккон. Я называю лишь отдельных исследователей, доклады которых на двух последних международных симпозиумах, которые проходили в Неаполе (2010 г.) и в Москве (2013 г.), произвели на меня сильное впечатление. Интерес к Достоевскому повсюду высок как ни к какому другому русскому писателю. Разве что Чехов может соперничать с ним в этом отношении.

Кстати, вместе с одним из французских филологов Филиппом Торрансом мы в настоящее время готовим параллельное комментированное издание «Евгении Гранде» в переводе Достоевского и французского текста Бальзака, которым пользовался русский писатель, с типографским выделением всех отступлений Достоевского от оригинала.

На каких конференциях царит «дух Достоевского»?

Нет, наверное, ни одной, на которой он бы совсем не витал в воздухе. Во всяком случае о ежегодных конференциях в Музее-квартире Достоевского в Санкт-Петербурге и в Доме-Музее в Старой Руссе это можно сказать определенно. Но, конечно же, на каждой конференции есть ряд докладов, в течение которых этот дух если и присутствует, то, наверное, скорее возмущен происходящим. К сожалению, общие недостатки современной русистики: недостаточное владение литературой вопроса, постановка тривиальных тем, результаты рассмотрения которых очевидны еще до начала этого рассмотрения, забвение в ходе анализа вопроса о смысле литературного произведения, сосредоточенность на отдельных сопоставлениях без учета остальных претекстов, игнорирование философского контекста литературы — разумеется, присущи и работам, посвященным Достоевскому. Программы ежегодных конференций по Достоевскому формируют милейшие дамы: Н. В. Чернова и Н. А. Костина. И им, возможно, не хватает жесткости, чтобы отсекал те доклады, тезисы которых явно демонстрируют наличие подобных недостатков. Впрочем, они, наверное, просто не хотят отпугнуть новых и прежде всего молодых исследователей. Так или иначе, но без их энергии и организаторского таланта никаких конференций и вовсе, быть может, не было бы.

Кстати, следующий международный симпозиум по творчеству Достоевского пройдет в 2016 году в Андалусии, в Гранаде, где находятся знаменитые сады Альгамбры. Присоединяйтесь к международному обществу и приезжайте в Гранаду, Галина Петровна, — ведь Вы же всю жизнь занимаетесь XIX веком и писали, в том числе, и о Достоевском.

Гранада — настоящая жемчужина Андалусии. За последние два года мне пришлось два раза побывать в этом городе (я был участником международного проекта, который выполнялся рядом испанских и российских филологов на базе Гранадского университета), и могу сказать, что заниматься русской литературой и так никогда и не посетить Мавританию, не услышать шум Гвадалквивира, не забраться вверх по лестнице Севильского кафедрального собора, не побродить по располагающемуся по соседству кварталу, где родился Дон-Жуан и жила Донья Анна, совершенно непростительно! Лучше

один раз увидеть, чем сотни раз услышать — это остается верным и относительно европейского локуса многих произведений русской литературы.

Спасибо, Сергей Акимович, за интересную беседу, за приглашение.

Здоровья Вам, счастливых «творческих снов», удачных и интересных поездок — успехов во всем!

ПЕРВЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ВХОДЯЩИХ В СБОРНИК СТАТЕЙ

Вместо предисловия

1. А. М. Панченко и петербургская школа «феноменологии культуры» // А. М. Панченко и русская культура. Исследования и материалы. Отв. ред. С. А. Кибальник и А. А. Панченко. СПб., 2008. С. 307–329.

Раздел I

Чехов и русская классика

1. Художественная феноменология Чехова // Русская литература. 2010. № 3. С. 32–38.
2. Чехов «за» и «против» Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия) // Новый филологический вестник. 2015. № 1 (32). С. 18–31.
3. Ранний Чехов «за» и «против» Достоевского (От «Драмы на охоте» к «Иванову») // Русская литература. 2015. № 1. С. 90–98.
4. Чеховская «Попрыгунья» как криптопародия на «Мадам Бовари» // Известия РАН. Сер. Лит. и яз. 2012. Т. 71. № 2. С. 52–57.
5. Чеховская энциклопедия. Первый опыт (А. П. Чехов. Энциклопедия. М., 2011) // Русская литература. 2013. № 3. С. 239–240.
6. Роман Достоевского «Игрок» в гончаровском интертексте // Гончаров после «Обломова». Сборник статей. СПб.; Тверь, 2015. С. 357–367.
7. Морфология романа Достоевского и современные проблемы теории интертекстуальности // Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society. New Series. Vol. XX, 2015 (в печати).

8. Споры о Балканской войне на страницах «Анны Карениной» // Русская литература. 2010. № 4. С.39–44.

Раздел II

Классическая интертекстуальность в русской литературе XX века

1. Гоголевский интертекст в романе С. С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» // *Studia Slavica Savariensia*. 1–2. Szerkesztok Gadanyi Karoly Виктор Моисеенко. Szombathely, 2009. С. 121–128.
2. «Заупокойная» по «серебряному веку» (Интертекст Достоевского в романе С. С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова») // Ф. М. Достоевский и культура серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. Москва, 2013. С. 293–303.
3. Мотивы «Философии общего дела» в романе С. С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» // Литературоведческий журнал. 2011. № 29. С. 120–128.
4. Чехов — Газданов — постмодернизм: к типологии чеховской интертекстуальности в русской литературе XX века // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова. Сборник статей. Отв. ред. В. Б. Катаев, С. А. Кибальник. СПб., 2010. С. 243–257.
5. Роман Гайто Газданова «Полет» как полемическая интерпретация метаромана И. А. Гончарова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2013. № 4 (120). С. 214–223.
6. Газдановский интертекст в романе Набокова “The Real Life of Sebastian Knight” // Культура русской диаспоры: знаки и символы эмиграции. Сб. статей. Ред. А. А. Данилевский, С. Н. Доценко. М., 2015. С. 159–166.
7. Г. И. Газданов и А. И. Солженицын // Жизнь и творчество Александра Солженицына на пути к «Красному Колесу». Материалы Международной научной конференции 7–9 декабря 2011 года. М., 2013. С. 263–266.

Раздел III Диалоги культур

1. Русский образ Испании от Пушкина и Достоевского до Ильфа и Петрова и Михаила Светлова (научно-популярные очерки) // Larisa Sokolova, Rafael Guzmán Tirado, Sergei Kibalnik, Irina Mokletsova, Lyudmila Safronova. Россия и Испания: диалог культур. Rusia y España: Dialogo Intercultural (Manual práctico de lectura y perfeccionamiento de la lengua rusa para hispanohablantes A1–A2 y B1–C1). Granada, 2013.
2. Миф о Джамбуле (по материалам современной казахстанской печати) // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. № 2 (139). Гуманитарные науки. 2015. С. 89–99.
3. Казахский Лермонтов хайдеггеровского образца (О поэзии Ауэзхана Кодара) // Мейрим: Материалы международной научно-теоретической конференции «Актуальные проблемы современного литературоведения и литературной критики Казахстана». Алматы, 2013. С. 128–132.
4. «Я» и «мы» по-русски и по-корейски // Русская литература в формировании современной языковой личности. Санкт-Петербург 24–27 октября 2007 г. Ч. II. СПб., 2007. С. 435–442. Более полный вариант статьи опубликован по-английски: “I” and “we” in Russian & Korean // Language and Culture. Vol. 2. No. 2. Oct. 2002. № 6 (Seoul). P. 321–347.

Вместо послесловия

1. От Неаполя до Гранады... *Беседу с С. А. Кибальником ведет Г. П. Козубовская* // Культура и текст. 2014. № 1 (16). С. 198–207. (<http://www.ct.uni-altai.ru/kultura-i-tekst-2014-116>).

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Абдукадыров К. 259
Абдыкалыков К. 252, 260
Абе Г. (Abe G) 139
Аверинцев С. С. 34
Аверкиев Д. В. 105
Адамович Г. В. (А.?) **в сноске на стр. 213** инициалы Г. А. 213–216
Адрианова-Перетц В. П. 30
Акбаров И. 255
Аксаков И. С. 139, 154
Аксенов В. П. 211
Александров В. Е. 204
Александрова Э. К. 180
Алексеев М. П. 290
Аленов М. 256–257
Алибаев С. 252, 255
Алоэ С. 296
Алтайский К. 259
Альми И. Л. 106–107
Альтман М. С. 117–118, 120–122
Амфитеатров А. В. 57
Андерсон Ш. 101
Аполлонио К. 296

Арьев А. Ю. 17–18, 35
Асан-Ата К. 252, 255
Асипов С. 255, 260–261

Б

Багно В. Е. 23, 295
Батталова З. 255
Байганин Н. 260
Бальзак О., де 131, 293, 296
Барт Р. 294
Бахтин М. М. 28–29, 32, 34
Беккет С. 210, 224
Бекхожин Х. 254
Белинский В. Г. 145, 267
Белнэп Р. 296
Белов С. В. 110
Белопольский В. Н. 46
Бем А. Л. 159, 292
Бердяев Н. А. 278
Берковский В. С. 247
Берковский Н. Я. 98
Битюгова И. А. 106
Богданова О. А. 71, 159, 291, 295
Бодыбай К. 252, 255
Бонди С. М. 236
Бориневич-Бабайцева З. А. 57

Борисова В. В. 106
Бочаров С. Г. 24, 46, 50
Бродский И. 211
Булгарин Ф. В. 29
Бунин И. А. 54
Брант Л. В. 189
Брусиловский Е. Г. 257, 260
Брюсов В. Я. 9, 163, 245
Булгаков М. А. 145–146, 244
Бударагин В. П. 18
Бялый Г. А. 290

В

Вагинов К. К. 9, 160, 291
Валиханов Ч. 264, 268
Варшавский В. С. 210
Вацуро В. Э. 5, 23, 27–30
Верди Дж. 123
Верхолак В. 275
Веселовский А. Н. 31–32
Ветловская В. Е. 2, 23, 27, 295
Визиони А. 296
Викторович В. А. 295
Вильде Б. 210
Виноградов В. В. 145
Виноградов И. И. 131
Виноградова Е. Ю. 57–58, 74–76
Водолазкин Е. Г. 29
Волгин И. Л. 137, 295
Волков С. 251
Ворожейкин Е. М. 289

Востоков А. Х. 31
Вуколов Л. И. 57, 76, 86

Г

Габдуллина В. И. 80, 295
Габитова Ф. 252
Габорио Э. 6, 57, 76, 86
Гаврилов А. К. 290
Газданов Г. И. 5, 10–12, 54–55,
169–174, 176–178, 180–182,
185–192, 196–198, 201–207,
209–210, 213–217, 291–292,
300, 304
Галаган Г. Я. 23, 30, 296
Гарин-Михайловский Н. Г. 282–
283
Гартман Н. К. 48, 51–52
Гаршин В. М. 142
Гауптман Г. 31–32
Гачева А. Г. 165, 168, 209, 295,
Гваттари Ф. 210
Гейро Л. С. 111–112
Герцен А. И. 8, 127–129, 131, 282
Гете И.-В. 26, 101, 154, 239
Гоголь Н. В. 9, 148, 153–154, 159,
200, 224–225, 228
Гольдштейн А. 212
Гончаров И. А. 7–8, 10, 77, 104–
114, 178, 180, 186–191, 196–
198, 293, 299–300, 303–304
Гончарова Н. Н. 222, 235
Горелов А. А. 18, 23
Горенштейн Ф. Н. 54, 72

- Горфункель А. Х. 5, 23
Гофман Э. Т. А. 101
Грачева А. М. 23
Гренье С. (Grenier S.) 127–128
Греч Н. И. 29
Григорьев Ап. 105
Гродецкая А. Г. 23
Громов М. П. 58, 73
Гроссман Л. П. 110
Грякалова Н. Ю. 2, 23
Гумилев Л. Н. 35, 256
Гуревич А. Я. 26, 36
Гусев Н. Н. 134–135
Гуссерль Э. 33–34, 40, 48–49, 51–53
Гюго В. 90, 98
- Д**
Даккон А. 296
Джамбул (Жамбыл Жабаев) 12, 248–251, 256–257, 259–263, 301, 304
Джамбулов Ж. И. 251, 260
Джексон Р.-Л. (Jackson R. L.) 130, 295
Джойс Дж. 210
Даирбаев А. 255
Данилевский Н. Я. 9, 138–139, 141–142, 300
Делез Ж. 210
Демкова Н. С. 17
Диенш Л. 216
- Диккенс Ч. 293
Дильтей В. 45
Довлатов С. Д. 54, 72, 211
Долженков П. Н. 46–48
Достоевская А. Г. 110
Достоевская Л. Ф. 110
Достоевский А. М. 110
Достоевский Ф. М. 5–10, 12, 25, 29, 46, 57–59, 64–71, 73–79, 81, 83–86, 102, 104–109, 112–113–131, 134, 137–138, 141–142, 145, 153–157, 159–169, 180, 191, 217, 221, 227–228, 230–231, 234–236, 240, 288–297, 299–301
Дурново Н. Н. 31
Дюма А., сын 8, 81, 116–118, 120–128, 293
Дягилев С. П. 50, 68
- Е**
Евдокимова С. 296
Егоров Б. Ф. 2, 5, 23, 27–29, 31
Елагин И. 210
Елизарова М. Е. 89
Ершов Л. Ф. 146
Есенин С. А. 246
Ефремов А. В. 138, 141–142
- Ж**
Жамбылов А. Б. 252, 260
Жароков Т. 253, 254, 259
Жданов В. А. 132, 139
Женетт Ж. (Genette G.) 86, 115

Женни Л. (Jenny L.) 115

Живолупова Н. В. 112

Жуков К. А. (Zhukov K.) 138–140

З

Заборов П. Р. 23, 290

Зайферт Й. 33, 52

Залка М. 246

Замятин Е. И. 279

Захаров В. Н. 295

Захарьин Г. А. 50

Заяицкий С. С. 5, 9, 145–149,
151–157, 159–161, 163–168,
292, 300

Зиновьев А. 210–211

Золя Э. 98, 101

Зощенко М. М. 72

Зубарева Е. Ю. 54

Зырянов О. В. 33

И

Ибсен Г. 101

Иваск Ю. П. 214

Иличевский А. 212

Ильин С. Б. 200

Ильф И., Петров Е. 12, 221, 243,
301, 301

Ионеско Э. 224

Ирвинг В. 222

Исаков А. Н. 34

К

Кабе Э. 293

Кабышулы Г. 255

Кавин А. М. 18

Кавин Н. 17

Казанова П. 210–212

Казнина О. А. 165, 209

Калатозов С. 279

Канафин Н. 253, 255

Каплан Ю. 275

Касаткина Т. А. 295

Касенова Г. 255

Катаев В. Б. 7, 46–48, 50, 57, 97,
100, 174, 176, 183, 300

Катков М. Н. 132, 239

Кафка Ф. 224

Кенебай Ж. 252, 255

Кенжебай М. 255

Кириченко О. 134

Кирога А. 221

Киселева С. С. 110

Клепинин Д. 210

Клочков С. А. 147

Кодар А. 264–266, 268–271, 301

Козубовская Г. П. 13, 289, 301

Козьмин Б. П. 146

Колесов В. В. 5, 23, 25, 31–32

Колобаева Л. А. 54

Комаров А. А. 228

Комарович В. Л. 292

Кононова Н. О. 77, 200

Конрад Дж. 210

- Копылова-Панченко В. С. 18
Костина Н. А. 297
Костюхин Е. А. 17
Котельников В. А. 24
Кочеткова Н. Д. 24, 290
Креницын А. Б. 295
Кристева Ю. 294
Кроо К. 296
Ксюнин А. 136–137
Кувшинникова С. П. 87
Кузнецов П. Н. 257–260
Куманин А. А. 110
Куманина А. Ф. 110
Купреянова Е. Н. 98, 131
Курбатова З. 17
Курманбаев Е. 248, 251–252, 255, 261
- Л
- Лавров А. В. 24
Лазари А.-де 138
Ланьков А. 281, 283, 285
Лапшин И. И. 159
Лахманн Р. 130, 294
Левина Л. А. 119–120
Левитан И. И. 87
Леонтович О. 208
Леонтьев К. Н. 9, 135–136, 139–141
Лермонтов М. Ю. 6, 57, 76, 86, 116, 260, 264–270, 301
Лесевич В. В. 46
- Лимонов Э. 211
Лихачев Д. С. 5, 17, 23–31, 34
Лосский Н. О. 141
Лотман Ю. М. 5, 23, 27–31, 291
Лурье Л. 17
Лурье Я. С. 142
- М
- Маимбет, акын 257–259
Майков А. Н. 239
Майков Л. Н. 111
Маканин В. С. 180
Макин А. 211
Макогоненко Г. П. 98, 131, 298
Максимов В. 210
Максимов Д. Е. 290
Максимченко Л. А. 53
Мальцев Ю. В. 54
Мамлеев Ю. В. 211
Манн Ю. В. 186
Маркелов Г. В. 18
Маркович В. М. 2, 290
Мартинсен Д. 296
Маршак А. О. 216
Маяковский В. В. 246
Меерсон О. А. 118
Мейер П. 116
Мейтус Ю. 247
Мельник В. И. 108
Мериме П. 235
Метерлинк М. 101

Миллер А. 101
Минц З. Г. 23
Миньоло В. 210
Михайловский Н. К. 46
Мишо А. 210
Мольер Ж.-Б. 232
Монастырский А. 185
Мопассан Г., де 101
Мордовченко Н. И. 23
Мотидзуки Т. 296
Муканов С. 253
Морозов А. А. 177
Муравьева О. С.

Н

Набоков В. 199–207, 209, 242, 300
Назиров Р. Г. 57–58, 73, 75, 77–78,
84–85, 88, 90, 97, 102, 170
Невлева И. М. 51
Некрасов С. В. 34
Николаев С. И. 17–18, 21, 23–25,
35
Николаева С. Ю. 59
Ниязи Н. 254, 255

О

Оболенская В. 210
Оболенский Н. 210
Обухова О. 148–149, 151, 159
Овчарова П. И. 58, 73
Олби Э. 101
Орехов С. И. 53
Орлов А. С. 30

Орманов Г. 253, 259
Орнатская Т. И. 106
Островский А. Н. 6, 57, 76, 79–80,
86, 187
Отрадин М. В. 2, 105

П

Панченко А. А. 18–27, 37–38, 40–
41, 299
Панченко А. М. 5, 17–41, 290, 299
Пастернак Б. Л. 54, 246
Пастернак Е. В. 33
Пелевин В. 10, 182–183, 291
Петерсон Н. П. 166
Петухова Е. Н. 184
Платонов А. П. 184–185
Плунгян В. А. 275
Плюханова М. Б. 17
Победоносцев К. П.
Политыко Д. А. 108
Полоцкая Э. А. 58, 73
Понырко Н. В. 24, 34
Поплавский Б. Ю. 165, 209
Порочкина И. М. 134
Порус В. Н. 52
Прево А. (Аббат Прево) 81, 125,
127, 293
Пригов Д. 184
Пригодьич В. 17
Прийма И. Ф. 138
Прозоров Ю. М. 2, 18, 21, 24
Пропп В. Я. 115, 129–130

- Прохоров Г. М. 17, 24
Пруайар Ж. 57, 76
Прутков Козьма 12, 231–232, 234
Пушкин А. С. 6, 8, 12, 26–27, 29, 54, 57, 76, 107, 116, 136, 138, 141, 156, 161, 168, 221–223, 231, 235–237, 260, 270, 291, 293, 301
Пушин П. 221
Пъеге-Гро Н. 86, 114, 186–187
Пьецух В. 147–148
- Р**
- Рак В. Д. 24, 29
Рамю Ш. Ф. 210–211
Реизов Б. Г. 290
Ржевский Л. Д. 216–217
Ризер В. 213
Риега Р. 221
Риффатер М. 187
Розанов В. В. 46, 239
Ромодановская В. А. 18
Ромодановская Е. К. 16
Рубцов Н. М. 269
Рузвельт Т. 280
- С**
- Салтыков-Щедрин 293
Сараскина Л. И. 138, 295
Сарсенбайулы Р. 254
Сафронова Л. В. 291
Светлов М. А. 12, 221, 245–247, 301
Семенова С. 165, 209
Семенова Т. О. 178, 187–188, 197
Семкин А. Д. 54, 72
Семыкина Р. С.-И. 180, 295
Сен-Симон А. 293
Серман И. З. 17, 290
Симонов Р. Н. 147, 250
Синявский А. 211
Скатов Н. Н. 30
Скафтымов А. П. 69
Скобцова Е. Ю. (Мать Мария) 210
Слезкин Ю. Л. 147
Смирнов И. П. 19, 21, 25–26, 33, 115, 290
Соболев Ю. В. 57
Созина Е. К. 54
Соколов Саша 211
Соколовский С. 38
Солженицын А. И. 5, 11–12, 138, 211, 213–217, 300
Соловьев С. 168, 212
Сорокин В. Г. 10, 102, 183–184, 211
Сорокин В. В. 184
Сорокин П. 210
Степанов А. Д. 45, 49, 97
Степанян К. А. 295
Стриндберг А. 101
Струве Н. А. 213, 215–216
Суворин А. С. 67, 73

Сулейменов О. 256

Сэпир Э. 276

Т

Тажобаев А. 253, 259

Таривердиев М. А. 247

Тарасов Л. (Анри Труайа) 211,

Тарасова Н. А. 295

Таукина Р. 255

Творогов О. В. 17, 23

Темиргалиев Р. 256

Тендитник Н. С. 104

Титов В. П. 156

Тихомиров Б. Н. 295

Тихомиров С. В. 58, 74

Тлостанова М. В. 210

Тогузаков К. 259

Тодд В. 296

Токмурзин К. 255

Толстой А. К. 231

Толстой Л. Н. 5, 7–9, 57, 73, 98–
99, 112, 115, 131–142, 149,
152, 155, 160, 162, 164–166,
200, 214, 293, 296

Томашевский 291

Топоров В. Н. 29

Торо Г. Д. 101

Торранс Ф. 296

Трендафилов Х. 17

Трубецкой Н. С. 31, 33, 35, 281

Туниманов В. А. 110, 145

Тургенев И. С. 6, 45, 57, 76, 109–

113, 115, 163, 169, 178, 180,
187, 293

Тынянов Ю. Н. 9, 75, 153–155,
159, 227, 291

У

Уайльд О. 101

Уильямс Т. 39, 101

Упоров Я. 261–262

Успенский Б. А. 23–25, 31–32,
142

Ф

Федоров Н. Ф. 162, 164–168

Федотов Г. П. 33, 35

Фейербах Л. 293

Феринц И. 17

Филиппов Б. 210

Флобер Г. 7, 87–90, 93–95, 97–98,
101–102, 122, 171, 178

Фоминых Т. Н. 147, 159

Фомичев С. А. 24

Фондаминский И. 210

Фортунатов Ф. Ф. 31

Франк С. А. 26, 34, 40, 50–52, 70

Фридендер Г. М. 5, 23, 27, 30

Фуко М. 180, 226

Фурье Ш. 293

Х

Хализев В. Е. 56

Хармс Д. И. 224

Холшевников В. Е. 31, 290

Хоми Баба 210

Ц

Цветаева М. И. 246, 279

Цейтлин А. Г. 110

Цявловский М. А. 112

Ч

Чайковский П. И. 241

Черкасова Е. 296

Чернова Н. В. 297

Чудаков А. П. 49, 87, 102, 176,

Чоран Е. М. 210

Ш

Шаймерденов С. 261

Шаматай К. 252, 255

Шаулов С. С. 295

Шахматов А. А. 31

Шелер М. 33–34, 39, 48, 52

Шемякин А. Л. 135–136

Шестов Л. И. 45, 52–55, 169, 215,
292

Шиллер Ф. 226, 239, 270, 293

Шимидзу Т. 296

Шишкин М. 212

Шкляревский А. А. 6, 57, 76, 86

Шопенгауэр А. 46

Шостакович Д. Д. 249, 251–252,
257, 301

Шоу Б. 101

Шпет Г. Г. 32–34, 40, 52–53

Штирнер М. 293

Шульженко К. 247

Шютц А. 211

Щ

Щедрина Т. Г. 52

Э

Эйхенбаум Б. М. 51, 138

Эпштейн М. 209

Энгельгардт Б. М. 111

Ю

Южаков С. Н. 46

Юркшткович Е. А. 53

Юрьенен С. 211

Я

Якобсон Р. О. 31

Ямпольский И. Г. 290

Яновский С. Д. 113

Яценко В. В. 80

А

Adler P. S. 208

Anderson, R. D. Jr. 38, 280

В

Bassam T. 22

D

De Mente B. L. 277, 280, 282, 284–
285

J

Jones M. 104

H

Hielscher K. 110

P

Pratt K. 275

R

Rutt R 275

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	5
ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ	15
Александр Михайлович Панченко и петербургская школа «феноменологии культуры»	17
РАЗДЕЛ I	
ЧЕХОВ И РУССКАЯ КЛАССИКА.....	43
Художественная феноменология Чехова.....	45
Ранний Чехов «за» и «против» Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия)	57
Чехов «за» и «против» Ф. М. Достоевского (от «Драмы на охоте» к «Иванову»).....	71
Рассказ Чехова «Попрыгунья» как криптопародия на «Мадам Бовари» Флобера	87
Первая Чеховская энциклопедия.....	100
Роман Достоевского «Игрок» в гончаровском интертексте	104
Морфология романа Достоевского и современные проблемы теории интертекстуальности	115
Споры о Балканской войне на страницах «Анны Карениной».....	132
РАЗДЕЛ II	
КЛАССИЧЕСКАЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА	143
Гоголевские «Выбранные места из переписки с друзьями» в зеркале литературной пародии XX века	145
«Заупокойная» по «серебряному веку» (Интертекст Достоевского в романе С. С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова»).....	159
Мотивы «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова в романе С. С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова»	164
Чехов — Газданов — постмодернизм (к типологии чеховской интертекстуальности в прозе русского экзистенциализма и постмодернизма).....	169

Роман Гайто Газданова «Полет» как полемическая интерпретация метаромана Гончарова.....	186
Газдановский интертекст в романе Набокова “The Real Life of Sebastian Knight”	199
Национально-культурная идентичность русского человека в социально-политической мысли, философии и художественной литературе русского зарубежья (проблемы и задачи изучения)	208
Г. И. Газданов и А. И. Солженицын	213
РАЗДЕЛ III	
ДИАЛОГИ КУЛЬТУР	219
Русский образ Испании от Пушкина и Достоевского до Ильфа и Петрова и Михаила Светлова (научно-популярные очерки)	221
Миф о Джамбуле (по материалам современной казахстанской печати)	248
Казахский Лермонтов хайдеггеровского образца (о поэзии Ауэзхана Кодара)	264
«Я» и «мы» по-русски и по-корейски	275
ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ.....	287
«От Неаполя до Гранады...»	289
ПЕРВЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ВХОДЯЩИХ В СБОРНИК СТАТЕЙ.....	299
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	302

Научное издание

Сергей Акимович Кибальник

**ЧЕХОВ И РУССКАЯ КЛАССИКА:
ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРТЕКСТА**

Статьи, очерки и заметки

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН

Редактор: Е. И. Гурова
Компьютерное макетирование: М. А. Барболина
Дизайн обложки: Е. Г. Данилова
Корректор: Е. И. Гурова

Издательский Дом «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,
офис-центр 1, пом. 22
Тел.: (812) 336 50 34
www.petropolis-ph.ru
E-mail: info@petropolis-ph.ru

Подписано в печать ____.
Формат 60 x 88 1/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Гарнитура Warnock Pro. Печ. л. ____.
Тираж 500 экз. Заказ № ____.

Отпечатано в типографии «Град Петров»
ООО ИД «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16

В оформлении обложки использована
фоторабота Эрвина Блюменфельда 1946 г.