



РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ

**РУССКАЯ КЛАССИКА
МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ:
*РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ СМЫСЛЫ***

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ

Издательство РХГА
Санкт-Петербург
2018

УДК 821.161.1
Р89



*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
по проекту № 15-33-11007*

Р89 **Русская классика между Востоком и Западом: религиозно-философские смыслы. Коллективная монография /** Под ред. Л. В. Богатырёвой, К. Г. Исупова. — СПб.: Издательство РХГА, 2018. — 232 с.

ISBN 978-5-88812-905-0

Коллектив авторов разносторонне исследует религиозные и философские смыслы русской классической литературы, темы ее православных истоков, влияния на культурный и философский дискурс в разных странах Запада и Востока. Сборник подготовлен силами ученых России, Японии, Сербии, Польши. Для специалистов — гуманитариев, исследователей и преподавателей русской литературы и всех интересующихся духовным и культурным наследием русской классики.

УДК 821.161.1

ISBN 978-5-88812-905-0

© Коллектив авторов, 2018
© Издательство РХГА, 2018

**СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ КЛАССИКА:
ДУХОВНЫЕ ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Вторая половина XX века, 60–80-е годы, хотя и обозначены в литературоведческой науке как начало нового этапа в развитии русской литературы, однако по существу отечественная проза тех лет все еще оставалась в рамках советского периода, советской идеологии и советской традиции. Другое дело, что именно эти годы в отечественной художественной практике изменили динамику развития литературы, культуры и в целом советского социума, породив новые тенденции в обществе и российской ментальности. Именно в 1960–1980-х началось формирование и вызревание ростков будущей — новейшей — литературы, свободной от идеологических установок, литературы в полном смысле новой и современной. Слом идейных (идеологических) составляющих литературы 1920–1930-х годов и возвращение к традициям русской классики XIX века стали программными векторами развития прозы, драматургии, поэзии «консервативного» крыла русской литературы (и культуры) тех лет, как будто бы периода т. н. брежневского застоя, но на самом деле того времени, которое (при всех его сложностях, как ни странно) даровало отечественным художникам сознание необходимости возвращения к своим корням и истокам, к национальным духовным традициям русской литературной классики.

Главным открытием второй половины XX века в русской литературе стала так называемая деревенская проза, сегодня все чаще квалифицируемая как традиционная или национальная. По единодушному утверждению критики, деревенская проза первой поставила ряд общечеловеческих и социально-исторических вопросов, впервые после долгих лет социального диктата вернулась к вопросу о роли традиции и преемственных связей, о нравственно-эстетических идеалах прошлого и их исторической изменчивости, о своеобразии и специфике народной жизни и национального характера. Интерес к «вечным» проблемам человеческого бытия, глубокое чувство гражданской ответственности за все происходящее, неразрывная связь с национальными корнями стали отличительными чертами прозы данного течения.

Определение «деревенская проза» носит условный характер. Деревня в данном случае — не тема, а скорее жизненный материал произведения, фон, на котором разворачиваются события. В деревенской прозе разговор идет не столько об уходящей в прошлое деревне, сколько о ее сегодняшнем дне, о герое-современнике.

Уже не раз приводились слова В. И. Белова о том, что «никакой особой деревенской темы не может быть, есть общечеловеческая, общенациональная тема. Настоящий писатель, пишущий преимущественно о городе, не может не касаться деревни, и наоборот. Пишущий преимущественно о деревне не может обойтись без города»¹. Эта мысль, высказанная писателем еще в 1970-е годы, подтверждалась самой практикой литературного процесса. В. И. Белов написал «городской» роман «Все впереди», Ю. В. Бондарев «экологический» роман «Искушение», В. П. Астафьев — «Печальный детектив», В. Г. Распутин — «Пожар», который тоже едва ли мог быть безусловно отнесен к деревенской прозе.

Если обратиться к первым произведениям так называемой деревенской прозы, то и тогда станет ясно, что эпитет «деревенская» ничего не объясняет в данном литературном течении, более того, в известной мере даже затемняет главное в нем.

Неоднократно в критической литературе уже поднимался вопрос о том, «откуда есть пошла...» деревенская проза. И нередко критики утверждали, что деревенская проза началась с «Матренина двора» А. И. Солженицына. И это действительно во многом именно так. Однако не в меньшей степени это относится и к другому рассказу Солженицына — «Один день Ивана Денисовича», появившемуся несколькими годами раньше.

Если абстрагироваться от той страшной среды, в которой находится Иван Денисович, если взглянуть на духовный склад солженицынского героя, то очевидным становится тот факт, что именно с него, а не с Матрены следует вести отсчет новому типу героя.

При первом появлении повесть «Один день Ивана Денисовича» прежде всего поражала своей идейной и художественной смелостью, жесткостью и прямотой правды, вынесенной на обсуждение писателем. Однако только новизна и острота темы не могли обеспечить успех произведению. Сегодня совершенно очевидно, что подлинную новизну и интерес заключала в себе не открытая Солженицыным тема (если говорить о «лагерной теме» в советской литературе, то после этой первой попытки она еще более 20 лет оставалась закрытой), а новый ракурс восприятия действительности, особенности характера главного героя.

Героем повести А. И. Солженицына оказался самый обычный, простой, рядовой человек, ничем особенным не выделяющийся, ни к чему особенному не стремящийся, о котором принято говорить как о «герое массы».

Как известно, советская литература 1950-х — начала 1960-х годов все еще продолжала ставить во главу угла не проблему человека, а проблему «человека и массы», «личности и коллектива», причем масса, как правило, была серой и однообразной, личность — сильной и выдающейся. В начале 1960-х один из современных критиков всерьез писал о том, что «типичный народный характер, выкованный всей нашей жизнью, — это характер борца, активный, пытливый, действенный»².

Героями первой пореволюционной, а впоследствии и послевоенной поры были борцы и преобразователи, на фоне которых образ «обыкновенного» Ивана Денисовича был подчеркнуто обыден, прост и даже, казалось, примитивен. И хотя в повести писателя есть и лицо активно действующее, характер по-настоящему решительный и борцовский — кавторанг Буйновский, однако для Солженицына главным действующим лицом остается Иван Денисович, в характере которого за видимым отсутствием сопротивления и приспособлением к системе скрывались недожизненные духовные силы, внутренний духовный протест и мощь, которые до поры были сокрыты от невнимательных глаз, но которые таили в себе будущую жизнеспособность народа и нации, надежду на его духовное освобождение и «идейную» независимость.

Действительно, можно только удивляться тому, с какой мерой целостности и нетронутости создает писатель образ крестьянина Шухова, с каким старанием воплощает в его натуре основные нравственные (человеческие) начала, с какой долей традиционной народности создает образ героя, который ни в малой степени не поступает своей совестью, оказывается по-русски терпим и терпелив, согласуясь с традицией классической русской литературы, создавшей народные образы Хоря и Калиныча, деда Мазая, крестьянских детей, Платона Каратаева или Фирса.

Солженицын последовательно проводит мысль о том, что народные нравственные принципы, сформированные не одним поколением предков героя и укоренившиеся в Шухове памятью многих его предшественников, не дают ему опуститься до низости и доносительства, угодничества и предательства. Он «миски не лижет», «на санчасть не надеется» и «к куму стучать» не бегаёт³. Скорее наоборот. Одно только упоминание автора о том, что Шухов «не мог... себя допустить есть в шапке»⁴, свидетельствует не только о не утраченных, но и свято хранимых героем нравственных представлениях и понятиях всей предшествующей национальной жизни.

За внешней смиренностью и неприязательностью героя Солженицына скрывается не нравственная слабость личности, а жизненная способная сила целого мира традиционных крестьянских представлений и нравственных законов народа, согласных с народной максимой «крепись да гнись, а упрешься — переломишься»⁵. Трагизм и противоестественность внешних

обстоятельств только усиливают и подчеркивают глубину и обаяние тех внутренних моральных качеств, носителем которых становится у Солженицына его герой из рязанской деревни Темгенёво.

Что же касается Матрены Солженицына, то она становится своеобразным продолжением образа Ивана Денисовича, его «женским» и «адаптированным» к цензуре вариантом, воссоздающим грани одного психологического мира, один и тот же тип крестьянина-труженика с устойчивыми чертами традиционной народно-национальной психологии, но оказавшегося (оказавшуюся) в условиях самой обычной и привычно-знакомой деревенской (не-лагерной) жизни.

В сравнении с «Одним днем Ивана Денисовича» рассказ «Матренин двор» более традиционен и своими «внешними признаками» более напоминает ставшую привычной сегодня т. н. деревенскую прозу. От страшной и пугающей реальности лагеря Солженицын переходит к изображению «самой нутряной России»⁶, той самой «малой родины», которая в 1960-е станет ключевым звеном в творчестве писателей-деревенщиков, последователей Солженицына. В «Матренином дворе» попытка исследовать мельчайшие сдвиги во внутреннем мире современного писателю героя происходит в условиях повседневности, а не в обстоятельствах исключительных, необычных, лагерных. Хотя сегодня понятно, что советская колхозная деревня 1950-х мало чем отличалась от исправительно-трудового лагеря.

Примечательно, что заглавным в рассказе «Матренин двор» становится женский образ. Как известно, конец 1960-х — начало 1970-х годов были отмечены глубоким интересом советских писателей к образу русской женщины, о которой «с особой какой-то радостью, прилежанием, с каким-то особым сыновним уважением»⁷ писали Ф. А. Абрамов, В. П. Астафьев, В. И. Белов, В. М. Шукшин, В. Г. Распутин. Выбор героини ставился в зависимости от нравственно-философских задач писателей. Образ женщины привлекал художников средоточием в нем духовных традиций целого народа: «Женщина — преимущественно хранительница обрядов и поверьев», ибо «мысль женщины, заключенной в кругу медленно меняющегося домашнего быта, более близкой к природе и неподвижному разнообразию ее явлений, была менее подвижной, более консервативной, чем мысль мужчины» (А. А. Потебня)⁸. В силу изначальных особенностей природы характера женские образы способствовали наиболее адекватной передаче авторской мысли. Героиня Солженицына была одной из тех самых старух, благодаря которым совершается «прогресс нравственный человечества» (Л. Н. Толстой), в литературных образах которых сфокусирован тот духовно-нравственный, морально-этический традиционный народный опыт, который подлежит не переоценке и переосмыслению, но сохранению и передаче из поколения в поколение.

Образ Матрены, вобравший в себя лучшие черты и качества своего народа, обретает у Солженицына черты характера не столько индивидуализированного, сколько типизированного, воспринимается не в исключительном, но в национально характерном.

Внешняя социальная пассивность, смирение и кротость, кажущаяся неспособность к самоутверждению, отказ от собственной выгоды и полная самоотдача (если не жертвенность) и, может быть, даже покорность судьбе героини Солженицына, в противовес энергичности, решительности, наступательно-революционной активности героев советской литературы, только сильнее оттеняют высокоморальный и духовный потенциал этой личности, растрачиваемый и расходуемый ею в традициях народной нравственности не в угоду себе, но во имя интересов близких (и дальних). Неслучайно для именованной героини Солженицын избирает имя Матрена, которое означает «мать семьи», «матушка»⁹.

В «Одном дне Ивана Денисовича» и «Матренином дворе» Солженицын впервые в послевоенной советской литературе обнаружил тенденцию к поэтизации «мужества непротивления» (Д. С. Лихачев). Антитеза социального и духовного стала на данном историческом этапе концептуальным выражением реальных отношений отчуждения внутричеловеческого «я» от навязанной ему внешней — социальной — роли, в котором проявилась попытка средствами искусства внушить мысль о самоценности отдельного человека, а не системы. В конце 1950-х — начале 1960-х годов Солженицын открыл тот обширный ряд литературных произведений, главными героями которых стали личности социально пассивные, безгласные, бессловесные, но с остро развитым чувством совестливости, душевным тактом, отзывчивым сердцем, человечностью и великодушием; тех произведений, которые со всей очевидностью встраивались в давно сложившуюся традицию классической русской литературы, ведущей свои истоки от М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина, через А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, к И. С. Тургеневу и Л. Н. Толстому, а позднее — к А. П. Чехову и И. А. Бунину. Общественно-социальная индифферентность и аморфность «возвращенных» в русскую литературу героев компенсировались в них богатством внутренних духовных проявлений, тонкостью эмоциональной реакции на впечатления бытия, мудростью, добытой нелегким жизненным опытом, «душедействием» (В. А. Лебедев). Пассивные в социальном плане Иван Денисович и Матрена А. И. Солженицына, Иван Африканович и Олеша Смолин В. И. Белова, Милентьевна и Михаил Ф. А. Абрамова, «чуждики» В. М. Шукшина оказались наделены колоссальной духовной активностью. Наряду с героями-«бунтарями» поименованные «непротивленцы» и «долготерпцы» продолжили традицию русской классической литературы XIX века и подошли к (вос)созданию обобщенной картины народно-национальных типов современному писателям крестьянства.

В отличие от солженицынского Ивана Денисовича герои Василия Белова, Сергея Залыгина, Федора Абрамова, Виктора Астафьева, Василия Шукшина благополучно избежали репрессий и лагерей, но, как показали писатели-деревенщики, их герои жили в той же социальной системе, были элементами той же государственной структуры и, следовательно, ощущали всю тяжесть нарушения естественных традиционных социальных отношений (и свобод), тем более что положение советской колхозной деревни в послевоенное время только немногими внешними признаками отличалось от настоящего лагеря. Отсутствие у крестьян паспортов и невозможность выезда из деревни ставила их в жесткую зависимость от воли госаппарата. По словам В. П. Астафьева, в послевоенной деревне через сто лет после отмены крепостного права оно вновь было установлено.

В прозе писателей-деревенщиков социальная острота «лагерной» темы Солженицына оказалась до определенной меры снятой, «незаконная» тема сменилась темой, имеющей относительное право законности, но существо морально-этических проблем оставалось прежним, обеспокоенность исторической судьбой России и ее народа неизменными, наследуемыми русской классике предшествующего века.

«Сегодня речь идет об изменении всего облика крестьянской России, с которой прочно связаны наши духовные, этические и эстетические ценности. Старая деревня с ее домами-хоромами, северными домами, что поражают воображение каждого человека, уходит навсегда. Круто меняется и сам крестьянин, — писал Ф. А. Абрамов. — Как отразятся все нынешние перемены на характере русского человека?»¹⁰

Обращаясь к теме уходящей русской деревни, всего крестьянского патриархального уклада, писатели-деревенщики более всего тревожились о том, как сохранить и приумножить те духовные ценности, которые веками формировала и накапливала, а теперь уносила с собой размеренная крестьянская жизнь. Как предотвратить болезнь розни и отчуждения, начавшую прогрессировать в современном обществе? Поистине шекспировское — «порвалась цепь времен» — становилось главной темой разговора «о проблемах нашего национального развития, наших национальных судеб» (Ф. А. Абрамов)¹¹.

Если военная проза ставила коренные, глобальные проблемы «войны и мира», то деревенская проза обратилась к проблемам человека и Вселенной, корней и истоков, человека и природы. Извечные «проклятые» вопросы русской литературы о смысле бытия зазвучали в современной деревенской прозе как вопросы «Что с нами происходит?» (В. М. Шукшин), «Почему мы такие?» (В. Г. Распутин), «Куда пойдет Русь? На кого можно положиться в этом неведомом движении днешь и во веки веков?» (В. А. Лебедев). Поиск ответов на жгучие вопросы современности в деревенской

прозе художники поручили старикам и старухам, вместе со своими деревнями уходящими в прошлое, тем, кто сумел еще сохранить нравственные заветы, этические законы предшествующих поколений.

Не однажды поднимался вопрос, почему именно старикам доверили писатели свои сокровенные мысли, но, думается, свежесть и остроту сохраняют в этой связи слова В. Г. Распутина, относящиеся к началу 1960-х: «Все уже заметили, что наша литература любит стариков, старух, обойтись без них не может. Причин, по-видимому, для этого много: им и больше дозволено, чем просто положительным героям, поэтому они могут и власть побранить, и старое добром помянуть, но это скорее придает им налет комедийности... Но главное у серьезного писателя другое — старики из более толстого слоя лет, традиций, поэзии. У них в прошлом есть, кроме нужды, мук, безнадежности судеб, еще и Пасха, прощение и крещение, и совместный выход на покос, и ярмарки, и красные горки, и посиделки, и сказки, и всякая чертовщина. А главнее всего — у них еще вместе с этим толстым слоем лет есть то своеобразие русского национального характера, который, в общем-то, нивелируется, стирается в наш век, во всяком случае, не так выглядывает и в языке и в поступках среднего и молодого поколения. Это они — Матрена у Солженицына, Милентьевна у Абрамова, Анна и Дарья у Распутина, бабка Евстоля и Олеша Смолин у Белова, герои Астафьева и Шукшина, Лихоносова и Личутина ощущают страшную боль современного мира, „разобщение, обезличенность, безродность“»¹². Это они заставляют задуматься над такими понятиями, как дом, земля, родительский очаг, память, кровное и человеческое родство, понятиями, которые кроме конкретно-исторического приобрели уже в классической русской литературе нравственный и философский смысл. Как спасти современного человека от разъедающего душу эгоизма? В чем найти опору, за что ухватиться? И деревенская проза 1960–1980-х годов обратилась к вековечным, традиционным нравственным началам, которые сформировал весь предшествующий опыт жизни русского народа и которые отразила на своих страницах русская классика.

«Чтобы человеку чувствовать себя в жизни сносно, нужно быть дома, — писал В. Г. Распутин в повести «Пожар». — Вот: дома. Поперед всего — дома, а не на постое, в с е б е, в своем собственном внутреннем хозяйстве, где все имеет определенное, издавна заведенное место и службу. Затем дома — в избе, на квартире, откуда с одной стороны уходишь на работу и с другой — в себя. И дома на родной земле...»¹³ Именно о сохранении этих, столь незатейливых и столь привычных, но неизбывных в своей красоте и незыблемых в своей твердости нравственных ценностей и заботилась деревенская проза. И родной дом, по словам В. И. Белова, оказывался «в ряду таких понятий русского крестьянства, как смерть, жизнь, добро, зло, Бог, совесть, родина, земля, мать, отец...»¹⁴.

В полном соответствии с народно-крестьянскими воззрениями деревенская проза 1960–1980-х избирала труд в качестве одного из важнейших компонентов прочности и основательности человеческой жизни, называла его одним из условий духовного обеспечения человеческого бытия. Кроме дома только работа составляла ту стихию, которой всегда и всецело отдавался русский человек. Не тяга к бродяжничеству, не стремление к перемене мест, а именно труд искони составлял и бремя, и радость крестьянского существования. «Главное в жизни богатство — руки умелые», — издавна гласит народная мудрость. Только в труде, в работе находит смысл и оправдание своей жизни оказавшийся на чужбине герой повести В. А. Лебедева «Жизнь прожить». Возвращение к земле и работе «выправляет» бывшего уголовника в повестях «Калина красная» В. М. Шукшина, и «Наследник» В. А. Лебедева. Трудом держится дом и семья Пряслиных («Братья и сестры» Ф. А. Абрамова). Наконец, именно в труде, в непосредственной близости к земле формируется личность и характер человека («Последний поклон» В. П. Астафьева, «Лад» В. И. Белова, «Высокое поле» В. А. Лебедева), осмысливается и осознается единая цепочка труда и жизни людей, их бремени и их радости.

Ощущение себя дома в прозе русских писателей-деревенщиков непрерывно связано и тесно переплетается с обретением и сохранением семьи, а если шире — рода, фамилии, дома. В разрушении семьи, в распаде семейных уз видит герой «Печального детектива» угрозу сегодняшней жизни: «Династии, общества, империи обращались в прах, если в них начинала рушиться семья... Династии, общества, империи, не создавшие семьи или нарушившие ее устои, начинали хвалиться достигнутым прогрессом, бряцать оружием; в династиях, империях, в обществе вместе с развалом семьи разваливалось согласие, зло начинало одолевать добро, земля разверзалась под ногами, чтобы поглотить сброд, уже безо всяких на то оснований именуемый себя людьми...»¹⁵ Нарушение былых устоев семейной жизни горестно отзывалось в судьбах героев романа В. И. Белова «Все впереди». Трагически складывается судьба героев В. М. Шукшина, порвавших незримые нити, соединяющие сердца близких людей (рассказ «Жена мужа в Париж провожала...»).

Но, пожалуй, труднее всего, по мысли писателей-деревенщиков, современному человеку быть дома — в себе. «Одно дело — беспорядок вокруг, и совсем другое — беспорядок внутри тебя». Ведь «главный-то дом, — по словам Ф. А. Абрамова, — человек в душе у себя строит»¹⁶.

«Обозначился в последние годы особый сорт людей, не совсем бросовых, не потерянных окончательно, которые в своих бесконечных перемещениях не за деньгами гоняются и выпадающие им деньги тут же с легкостью спускают, а гонимы словно бы сектантским отверждением и безразличи-

ем ко всякому делу. Такой ни себе помощи не принимает, ни другому ее не подаст, процедуру жизни он исполняет в укороте, не имея ни семьи, ни друзей, ни привязанностей, и с тягостью, точно бы отбывая жизнь как наказание. Про такого раньше говорили: ушибленный мешком из-за угла, теперь можно сказать, что он всебятился, принял одиночество как присягу. И что в этих душах делается, кому принадлежат эти души — не распознать» (В. Г. Распутин)¹⁷.

И даже те из героев, кто еще иногда заглядывает внутрь себя, кто еще хранит, баюкает в себе какую-нибудь мечту, кто не хочет мириться со своей неприкаянностью, и у них сердце уже «петухом не поет». В жизни у них все не полной мерой: не жена, а «почти жена», из двух детей — один свой, другой прижитой, да и о себе и о детях «думается не тяжко» (В. А. Лебедев)¹⁸.

И в традиции русской классической литературы деревенская проза в который раз задавалась вопросом: что же делать? камо грядеши? как спасти эти «с червоточинкой» человечьи души?

И если ставили эти вопросы в «деревенской» литературе герои-старики, люди пожившие и много познавшие, то ответ искали герои среднего поколения, те, кто в поисках истины оказались между стариками и совсем молодыми, те персонажи, кто по возрасту, жизненному опыту, уровню знаний, гражданской и моральной зрелости были близки самим авторам. Если в классической литературе герои-старики были отдалены, как правило, подчеркнуто отстранены от автора, то в прозе 1960–1980-х герой был все более «похож» на своего создателя. Неслучайно Сошнин в «Печальном детективе», Медведев в романе «Все впереди», Иван Петрович в «Пожаре» уже не только образно воплощали авторскую идею, но и мыслили категориями и говорили языком самого автора. «Я понял, что человек, который может считать себя человеком, не должен искать легкой жизни. Он должен страдать от понимания несовершенства человека, своего несовершенства. Когда ему это дано, он делает жизнь других лучше тем самым...»¹⁹ И трудно понять, принадлежат эти слова писателю Распутину или кому-то из его литературных героев. Вместе с созданными ими характерами писатели-деревенщики осознавали «неправильный у жизни ход». И, подобно Григорию Мелехову из «Тихого Дона», приходили к мысли: «...может, и я в этом виноват...»

Писатели 1960-х показывали, что все в современной им жизни перепуталось: «...Было не положено, не принято, стало положено и принято, было нельзя — стало можно, считалось за позор, за смертный грех — почитается за ловкость и доблесть»²⁰. Но, может быть, не везде так, может быть, где-то и есть еще «муравская страна», которую когда-то искал герой А. Т. Твардовского и на поиски которой теперь отправлялся Иван Петрович из повести В. Г. Распутина «Пожар».

Но как бы ни были хороши дальние страны, по мысли писателей-деревенщиков, по-настоящему дома человек только на родной земле, по которой ступали его предки, на том ее клочке, где «зарыта его пуповина». Герои лучших произведений деревенской прозы не уповали на чужие края, они на родной земле искали те целительные и животворные родники, которые не дали иссушить душу русского народа и которые до сих пор продолжают питать «вечное дерево» по имени Россия.

Однако разговор о духовном мире героев современной деревенской прозы не может быть полным, если не обратить внимания на то обстоятельство, что писатели-деревенщики не просто констатировали факт изменения духовного облика современного человека, но стремились постичь многомерность причин, приведших к духовному и материальному вырождению деревни и обесцениванию нравственных ценностей, а следовательно, к моральному и нравственному оскудению человеческой души. И в их произведениях речь шла не столько о судьбе деревни как таковой, сколько о разнообразии противоречий в жизни советского общества в целом, противоречий, которые, с точки зрения писателей-традиционалистов, наиболее рельефно сфокусировались именно в сфере сельской, провинциальной, «естественной» жизни.

В литературе 1960–1980-х годов обращение к деревенской теме породило принципиально новые в сравнении с довоенной советской литературой художественные решения, одной из наиболее существенных сторон которых было осознание социальных истоков происходящих исторических перемен. Социальный аспект нравственных проблем современного общества, который в течение длительного времени умалчивался и игнорировался, становился основой для морально-философских размышлений писателей, исходной точкой в разговоре «о времени и о себе».

В произведениях В. Белова («Кануны», «Год великого перелома»), Б. Можая («Мужики и бабы»), Н. Скромного («Перелом»), К. Воробьева («Друг мой Момич»), М. Алексеева («Драчуны»), С. Антонова («Овраги»), рассказах В. Тендрякова судьба русской деревни 1920–1930-х годов, «коренной перелом» и насильственная коллективизация стали рассматриваться в едином спектре проблем о судьбе России и русского народа, о судьбе страны и современного человека. Художники задумывались о разрушительной силе социальных догм и ложно понятых идей, о бесконтрольности власти и ее посягательствах на нравственные начала народной жизни, об истоках появления «силы, не сомневающейся в своем праве» (К. Воробьев).

В конце 1950-х А. Т. Твардовский определял коллективизацию 1920–1930-х годов как «революцию сверху»: «Главное и основное, что <...> нужно понять при рассмотрении книг, посвященных коллективизации, это вот что. Наиболее общий их (этих книг) изъян в том, что авторы решали вопрос

о вступлении мужика в колхоз исходя из необходимости самого единоличного хозяйства. Мол, “из нужды не выйти” и т. п. Для этого подчеркивалась эта “нужда”, подводилось все к тому, что, мол, прямая материальная заинтересованность — основной стимул вступления, скажем, середняка в колхоз. И это тогда, когда мужик имел Советскую власть, получил землю, построил хату из панского леса, пользовался сельскохозяйственным кредитом и т. п., но главное, конечно, земля. Он только что начал жить, только что поел хлеба вволю. И при этих условиях он мог, по моему глубокому убеждению, воздержаться от “коммунии”. Дело не в мужике, — хотя литература как раз упирала на эту мужицкую необходимость — дело в нужде общегосударственной. Мелкий хозяин мог прокормить себя, но раздробленное мелкое хозяйство не могло прокормить город, страну, готовящуюся к гигантскому строительству. Короче, суть в том, — что колхозы явились не из потребности единоличного (среднего) хозяйства, а из общегосударственной необходимости (отсутствие товарного хлеба с ликвидацией крупного помещичьего хозяйства, диктат кулачества и т. п.). Это была революция сверху, проведенная по инициативе государственной власти...»²¹

Социальный аспект, затронутый литературой 1960–1980-х, становился все более острым и принципиальным. Если раньше обращение к теме коллективизации было связано главным образом с воспеванием успехов социалистического преобразования страны, то внимание художников второй половины XX века было устремлено прежде всего на неоднозначный и болезненный процесс всеохватывающей социальной ломки, в корне изменившей веками складывающиеся устои хозяйственной — и, как следствие, нравственной — жизни крестьянина, русского человека. В периоде «великого перелома» писатели 1960–1980-х годов находили ключевые истоки целого ряда общественно-социальных проблем, и не только деревни, но всей политико-государственной системы советской страны.

Стремление деревенской прозы включиться в процесс разрешения современных ей общественных противоречий, угрожающий смысл которых становился все более очевидным, приводило к тому, что рожденная «овечкинским» очерком 1950-х годов т. н. деревенская проза к середине — концу 1980-х вновь начинала уходить в жанровое лоно очеркистики, испытывая тягу к образу писателя-оратора, писателя-глашатая, мессии. Постепенно заметную роль в литературе стала играть не собственно художественная проза о деревне, но публицистическая очерковая проза, занимавшая ведущие позиции в формировании общественного и национального сознания.

Более четверти века — с конца 1950-х и до середины 1980-х годов — деревенская проза ответственно исполняла свою учительскую миссию, но политические преобразования конца 1980-х годов, начало «горбачевской перестройки», изменили ценностные ориентиры, и наследование ду-

ховных традиций русской классики перешло в иную плоскость, на уровень игрового интертекста и травестийных стратегий.

Примечания

¹ Белов В. И. Инт. / Цит. по изд.: Васильева О. В. Современная русская литература. СПб., 1994. С. 6.

² Лакшин В. Иван Денисович, его друзья и недруги // Новый мир. 1964. № 1.

³ Солженицын А. И. Один день Ивана Денисовича // Солженицын А. И. Малое собр. соч. Т. 3. Рассказы. М.: Инком НВ, 1991. С. 26.

⁴ Там же. С. 28.

⁵ Там же. С. 86.

⁶ Солженицын А. И. Матренин двор // Солженицын А. И. Малое собр. соч. Т. 3. Рассказы. М.: Инком НВ, 1991. С. 112.

⁷ Белов В. И. Инт. / Цит. по изд.: Васильева О. В. Современная русская литература. СПб., 1994. С. 11.

⁸ Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. М., 2000.

⁹ Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. М.: Школа-пресс, 1995. С. 565.

¹⁰ Абрамов Ф. А. «Самый надежный судья — совесть»: Выступление в телестудии «Останкино» // Абрамов Ф. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. СПб.: Художественная литература, 1993. С. 42.

¹¹ Там же. С. 36.

¹² Распутин В. Г. Пожар. М.: Советский писатель, 1990.

¹³ Там же. С. 104.

¹⁴ Белов В. И. Лад: Очерки народной эстетики. М.: Молодая гвардия, 1982. С. 113.

¹⁵ Астафьев В. П. Печальный детектив. Екатеринбург: У-Фактория, 2003. С. 149.

¹⁶ Абрамов Ф. А. Дом. М.: Современник, 1984. С. 344.

¹⁷ Распутин В. Г. Пожар. С. 106.

¹⁸ Лебедев В. А. Посреди России: Повести и рассказы. М.: Советская Россия, 1982. С. 101.

¹⁹ Распутин В. Г. Пожар.

²⁰ Там же. С. 97.

²¹ Письмо А. Т. Твардовского Александру Дементьеву, декабрь 1953 / Цит. по изд.: Буртин Ю. Народолюбец эпохи Твардовского // Литературная Россия. 2012. 17 февр. С. 7.

СТАНОВЛЕНИЕ ПРАВОСЛАВНОГО НАПРАВЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Понятие творческого *направления* (художественного и научного) сложилось в России в первой четверти XIX века и стало соответствием содержанию греческого слова «*метод*», которое означает «*путь (ис)следования*»¹ к определенной цели, путь научного поиска. Сообразно этому понятию тот, кто следует куда-либо, должен полагать перед собою цель и обладать неким целостным мировидением, для того чтобы распознавать свое движение в познаваемом мире. В основе всякой научной методологии обязательно лежит целостное системное мировоззрение, а всякое подлинное мировоззрение стремится к постижению бесконечности бытия и потому питается определенной верой, которая служит необходимым способом познания бесконечной Истины. Корень слова *вера* в русском, как и во многих других языках, неслучайно порождает слова, означающие *верность, достоверность*, истинность, правильность познания. В научной методологии вера порождает гипотезы, то есть целеполагающие предположения, которые в ходе познания так или иначе подтверждаются, если, конечно, познание совершается усердно, ведь в бесконечной полноте бытия есть все, что человек может предположить. Эта удостоверительность познания Истины изначально признана христианством, ибо подтверждена самим Христом, сказавшим в Евангелии: «Просите, и дано будет вам; ищите, и найдете; стучите, и отворят вам» (Мф. 7: 7). Соответственно и апостол Павел пишет о вере: «Вера же есть упование на извещение (в синодальном переводе: «осуществление ожидаемого» — А. М.), вещей обличение невидимых» (Евр. 11: 1). Устойчиво подтверждаемая научная гипотеза перерастает в достоверную теорию, учение, которое по сути оказывается научным *вероучением*. Научный метод — это путь следования за целеполагающей верой, за ее удостоверяемыми предположениями.

Устойчивые верования порождают свои научные, а также художественные направления (методы) познания мира, более или менее долго и производительно работающие. Между прочим, и христианство не могло не породить мощной научной методологии и плодотворного направления в искусстве, которые расцветают уже в первые века по Рождеству Христову

и с тех пор не прекращают свое бытие, то усиливаясь, то слабея и принимая под воздействием обстоятельств разные эпохальные виды. В частности, развивается и православная методология изучения словесности.

Многообразное духовное сознание, основанное на вере в бытие человеческой души и сверхчеловеческих духов, обретает яркое выражение в художественном слове и при этом составляет (в своих устойчивых проявлениях) *духовные направления словесности*. В состав духовного словесного искусства входит прежде всего *богослужбное, обрядовое искусство* — не только христианское (церковное), но и, например, исламское, масонское, — и оно составляет свою область художественного творчества, требующую особого изучения. Однако не менее важны другие области художественного духовного слова — области *словесности внеобрядовой*: мирской и светской.

Мирская словесность либо прямо устремлена к какому-то обрядовому вероисповеданию (в разной степени у разных писателей), либо же связана с этим вероисповеданием косвенно, находясь в созвучии с ним, подобно тому как связана частная бытовая жизнь верующего человека с его определенными, принятыми в данной общине обрядовыми действиями.

От мирской словесности надо отличать *словесность светскую*, или *гуманистическую*, область которой определяется представлением о свете независимого человеческого разума, освещающего и тем самым осмысляющего, являющего (при крайних взглядах — творящего) окружающий мир — без всякого подчинения той или иной вероисповедной обрядности. В некоторых светских представлениях свету человеческого разума предпочитается свет чувств, сердечного понимания. В любом случае такой свет мыслится самодостаточным, всеобъемлющим и по сути божественным началом бытия (хотя «божественность» при этом либо отрицается, либо не различается с «человечностью» — на основе сознательного или бессознательного самообожения). Светское сознание может признавать бытие человеческого духа (или души), а может и отрицать его, становясь в таком случае *«бездуховным»*, противоречащим собственному существованию. Светская словесность в своем развитии стремится вытеснить обрядовую и мирскую, соответственно, и в светской филологии заметна склонность вообще не распознавать мирскую словесность, а богослужбную представлять вымирающей, нехудожественной, недостойной внимания.

Мирское и обрядовое, в частности церковное искусство, являются хотя и качественно различными, но не разорванными и даже неразрывными проявлениями, ступенями духовного художественного творчества — особенно в пределах одного и того же вероисповедания (впрочем, и в творчестве, выражающем разные вероисповедания, проявляются общие родовые черты духовного искусства как такового).

В России вплоть до времен Петра I преобладало двуединство православной — церковной и мирской — словесности: «Только в новое время о духовных предметах стали писать по преимуществу лица духовного звания. В старые времена русский народ жил <...> преимущественно жизнью религиозною»².

Уразумение взаимосвязи обрядового и внеобрядового (мирского) искусства возвращает к исконному, духовному по сути пониманию художественного слова как слова искусного, привлекательного, действенного, влиятельного, могущественного, преображающего и одухотворяющего человеческую жизнь. Художественным в этом смысле может оказаться всякое словесное творчество: и мифологический эпос, и лирическое стихотворение, и молитва, и церковная проповедь, и ученый труд, — а не только слово, основанное на сознательном вымысле, столь ценимом при светском подходе (в христианстве же такой нарочитый вымысел даже, напротив, считается творческим пороком).

В течение XVIII века усиливалось болезненное противостояние прежнего (православного) и нового (светски-бездуховного, а также неправославно-духовного, укорененного в античной эстетике и языческой мифологии) отношения к художественному слову.

В первой половине XIX столетия при романтическом возрождении православной духовности противоборство разных типов творческого самосознания продолжалось. Одновременно совершалось противоречивое становление новой теории словесности, для которой характерно довольно широкое понимание пределов художественности³.

В бурную эпоху рубежа XIX–XX веков сущность художественного слова вновь обостренно осмысливается, и противоречиво расширяются границы художественного самосознания. С одной стороны, такому расширению способствуют немногочисленные писатели, творчески исповедующие православие, например о. Павел Флоренский, А. Ф. Лосев⁴, с другой — сторонники разнообразных духовных течений неправославного толка. Светское бездуховно-рассудочное изображение жизни также по-своему способствовало расширению границ художественности, но вместе с тем оно стремилось подавить любые проявления духовного мировосприятия, разложить их изнутри своим недоверием, и такая его направленность могла восприниматься с духовной точки зрения как «умирание искусства»⁵.

Исследование православного направления духовности, коренного для русского художественного слова, развивалось в Новое время с большими затруднениями. В течение XVIII века это направление предавалось незаслуженному забвению. Эпохой некоторого православного возрождения в русской культуре стал XIX век. С 1820-х годов романтики начали указывать на, казалось бы, очевидную укорененность русской словесности в пра-

вославию. Лучшие писатели XIX века пытались, насколько было возможно, восстановить достоинство творчества православного, осваивая все его возможности и области вплоть до обрядово-богослужебных. Они понимали, что воссоединение родной словесности с древними вероучительными преданиями, воспитавшими народ, есть воссоединение с теми корнями, которые обеспечивают творческому слову цветение и плодоношение. Православный взгляд на творчество особенно ясно выражали с 1840-х годов славянофилы и Н. В. Гоголь, а позднее (уже с богословской точки зрения) — свт. Игнатий Брянчанинов, А. М. Бухарев (архимандрит Феодор), свт. Феофан Затворник.

Лишь в 1840–1850-е годы эта точка зрения обрела полную силу, но с тем чтобы в дальнейшем опять ослабевать. В объявлении об издании славянофильской «Русской беседы» в 1856 году обобщенно отмечено: «Единая почва для самобытного и полного развития всякого народа есть, конечно, его народность <...> Народность русская неразрывно соединена с православною верою. Вера — душа всей русской жизни; она же должна определять характер всякой умственной деятельности в нашей родине»⁶. Здесь слышится и уверенность в своей правоте, и противодействие иным точкам зрения, снова обретающим влияние в обществе.

С конца XIX и на протяжении большей части века XX длилось очередное отчуждение между русской культурой и православием. Это непосредственно выражалось и в области филологии.

Только с 1980-х годов постепенно поднимается волна исследований, посвященных различным особенностям православного по духу художественного слова. Современные ученые опираются на разыскания своих предшественников, трудившихся в XIX веке. В частности, вновь оживилось осмысление ключевого вопроса о соотношении, взаимодействии, взаимовлиянии православного богослужебного и мирского искусства.

О повороте исследовательских предпочтений красноречиво свидетельствуют многочисленные научные конференции, сборники статей, выпускаемые по их итогам, коллективные монографии. О том же повороте свидетельствуют журналы «Русская литература», «Литературная учеба», «Литература в школе» и другие повременные филологические издания (православные оттенки в их содержании вполне определились уже к середине 1990-х годов⁷). Заметной вехой на пути православного слововедения стал объемистый библиографический указатель по теме⁸.

К настоящему времени издано уже довольно много монографических исследований, затрагивающих самые разные проявления православной духовности в творчестве писателей XIX столетия, составляются тематические сборники статей, посвященные отношению выдающихся писателей к православию, выпускаются в свет новые научные собрания сочинений, при

подготовке которых учитываются православные корни художественного направления и языка издаваемых классиков.

В сущности, сейчас возрождается целое православное направление в современном русском слововедении, причем оно достигает той степени зрелого развития, когда внутри него возникают разные, в чем-то даже противоборствующие течения, школы, но при этом сохраняется их единая методологическая основа, то есть стремление соединить общие законы и приемы научного познания с герменевтикой, основанной на православном вероучении. Главная цель данного направления — осветить и осмыслить корневое духовно-православное развитие отечественной словесности от времен крещения Руси до нынешних дней, а вместе с тем определить место этого художественного направления среди прочих, духовных и бездуховных. Понятно, что православная методология исследования может быть успешной только при наличии у исследователя соответствующей веры и глубокой просвещенности во всех вопросах вероисповедания.

Уже проведенные в истекшую треть столетия исследования можно подразделить на два вида. В одних выявляются некоторые избранные признаки православной веры в содержании словесных произведений: на уровнях отдельных художественных категорий (таких, например, как соборность, пасхальность, преображение, молчание, смирение), на уровнях сюжета, мотивов, стилистики, реминисценций, образности, в частности образов героев. Для подобных исследований, несомненно полезных и плодотворных, иногда характерно невнимание к целостности художественного произведения и порождающего это произведение творческого направления, метода, мирозерцания. Между тем православные по видимости мотивы, образы, символы, выдержки из Библии и даже целые категории верующего сознания могут быть использованы писателем с нехристианскими или антихристианскими целями (как, например, в романах Л. Толстого «Война и мир», «Воскресение»). Довольно часто отдельные проблески православности могут противоречиво сосуществовать в произведении с иными духовными началами и при этом подчиняться этим началам, служа в целом утверждению какой-то иной веры.

В других исследованиях, связанных с православной методологией, предпринимаются попытки целостного описания произведений как принадлежащих к православному духовному направлению. И здесь возникает вопрос определения признаков православности художественного произведения в целом. В решении этого вопроса выявилось несколько точек зрения.

Наиболее широкое понимание православного направления в русской словесности является и самым распространенным. Оно предлагается многочисленным сообществом ученых, в частности литературоведами многих

университетских городов России, включая Москву, Санкт-Петербург, Калининград, Петрозаводск, Великий Новгород. В названных городах в 1990–2000-х годах проводятся конференции, объединяющие единомышленников из России и зарубежья. Границы православности определяются в этой школе на всех уровнях художественного выражения, в частности таких, как «цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр» (выдержка из подзаголовка сборников «Евангельский текст в русской литературе...», выпускающихся в Петрозаводском университете по итогам одноименной конференции). Как заметил В. Н. Захаров, выражая данное воззрение, «русская литература была не только христианской, но и православной. <...> Вопреки историческим обстоятельствам, она оставалась ею и в советские времена. Надеюсь, это ее будущее»⁹. При таком взгляде православное направление представляется корневым, непрерывным, основным и всепроникающим в русской словесности со времени крещения Руси.

В русле этого подхода, предполагающего усмотрение духа веры на уровне поэтики, в образно-словесной ткани произведений, В. А. Котельников обращает особое внимание на язык лучших мирских писателей, которые благодаря тонкому усвоению живого духа церковнославянского языка и — через него — духа русского Православия, поднимаются в творчестве до «стиля продолжающегося откровения Св. Духа», то есть до «языка Церкви»¹⁰. Автор соглашается с «исследователями, считающими слабыми, поверхностными секулярные тенденции в русской культуре XVIII — первой половины XIX веков»¹¹.

И. А. Есаулов дает концептуальное обоснование «построению новой истории русской литературы», основывая это построение на «доминантном для отечественной культуры типе христианской духовности»¹². В свете такого рассмотрения русская художественная словесность оказывается единым развивающимся целым: от древнерусских слов («Слово о законе и благодати», «Слово о полку Игореве») до новейших произведений. Данный подход сохраняется и в другой монографии И. А. Есаулова, где автор сочувственно ссылается на точку зрения В. Н. Топорова, высказанную в книге «Святость и святые в русской духовной культуре»: «<...> при исследовании истоков русской *художественной* литературы (или, вернее, самой “художественности”) в ретроспективно углубляющемся анализе тексты, подобные “Слову о законе и благодати”, оказываются, может быть, наиболее непосредственными носителями “художественности”, независимо от того, как они могли интерпретироваться в XI в.»¹³. По убеждению И. А. Есаулова, «изучение поэтики русской литературы в отрыве от ее религиозных корней является сегодня явным анахронизмом»¹⁴.

Такой широкий подход к определению духовной сути нашей словесности созвучен известному определению Достоевского, заметившего, что

православие составляет неотъемлемую сущность русского народа. Но при этом подходе возникает двоякая опасность: с одной стороны — возможность искажения духовного образа русского народа в его определенном историческом (а не идеальном) состоянии, а с другой стороны — опасность размывания границ православия, смешения этой веры с иными духовными, вероисповедными направлениями. В течение тысячелетия православие, пожалуй, и стало основой народного самосознания, и это запечатлелось в языке, но надо учитывать, что в тонком собственно творческом слое народа всегда существовало бореие мнений, постоянно возникали разные, часто далекие от православия духовные учения, причем именно эта часть народа создавала художественную словесность, отражая в ней свои искания.

Среди сторонников православного литературоведения представлены и другие точки зрения, сужающие границы православности в словесности. Например, М. М. Дунаев видит «критерии православия» в «Священном Писании и Священном Предании Церкви Христовой», в «догматах православного вероучения»¹⁵, — и все это предлагает искать в глубине художественных образов: «Важнейшее в нашей отечественной словесности — ее православное миропонимание, религиозный характер отображения реальности. Религиозность же литературы не в какой-то связи с церковной жизнью проявляется, равно как и не в исключительном внимании к сюжетам Священного Писания <...> Но: в особом способе воззрения на мир»¹⁶. Такой взгляд предполагает, что в русской словесности наряду с православными по духу произведениями нередко встречаются и неправославные.

Еще более узко на православность художественного творчества смотрит А. М. Любомудров. Для него главным признаком становится «церковность» художественного сознания, которая должна выражаться в тексте, например, в идее «необходимости воцерковления для спасения»¹⁷.

Наконец, крайнюю из возможных точек зрения выражает М. И. Маслова, которая сводит почти всю словесность Нового времени к светской, основанной на «ренессансном гуманизме» и противопоставляет ее почти всей древнерусской духовной словесности, «возникшей в лоне Церкви», основанной на «христоцентризме»: «<...> истинным христианским духом обладают действительно только духовные сочинения, в основе которых слово Божественного Откровения <...> С пониманием этой простой истины приходит и понимание несообразности литературоведческих светских критериев в отношении произведений христианской словесности. Эти критерии оценивают лишь внешнюю сторону церковных произведений, не только не лишенных художественности, но и единственно обладающих подлинной художественностью. Внутреннее же содержание, сущность этих произведений не поддается литературоведческому анализу»¹⁸.

Разница подходов к определению границ и признаков православности в русской словесности Нового времени стала причиной открытых споров внутри православного направления филологии.

В ходе поступательного развития православной филологии наметилось возвращение к древнерусским понятиям о творчестве, а это приводит к постепенному расширению пространства художественного слова — за счет включения в него всей древнерусской жанровой системы, причем не только в ее историческом прошлом, но и в позднейшем богослужебно-церковном и околобогослужебном развитии. Наблюдается стремление рассматривать творчество церковных и мирских писателей как единое целое русской словесности. Для исследований в этом направлении важное методологическое значение представляют работы А. Н. Ужанкова¹⁹.

Если на ранней ступени развития православной филологии приходилось говорить о «невозделанности историко-литературного материала в этом направлении»²⁰, то теперь обнаруживается некоторый перекокс исследовательского внимания в сторону православия, особенно по отношению к словесности XIX века. Между тем, несмотря на то что православное направление нашей словесности значительно окрепло в XIX веке, оно было тогда отнюдь не единственным. Само православие на протяжении всей своей истории укореняется в душе каждого народа и каждого человека сложно, трудно, в борьбе с многообразными духовными искушениями, которые у писателей тут же выражаются в творчестве, — и это у тех, кто крещен и считает себя православным, что же говорить о других, сознательно и упоенно передающих свои нехристианские духовные искания.

Впрочем, уже в XIX веке сложился и в дальнейшем расширился опыт изучения всякого рода иноверия в русском художественном слове, причем с опорой разных исследователей на весьма различные методологические, мировоззренческие основания.

Понятийно-логическое проявление разных духовных направлений изучалось в трудах А. Н. Пыпина, И. И. Замотина, В. И. Семевского, П. Н. Сакулина, Г. В. Флоровского, Н. А. Бердяева, В. В. Зеньковского, Н. О. Лосского, З. А. Каменского, Н. И. Цимбаева, В. М. Лурье, Ю. В. Стенника и других. Особая эстетическая грань понятийно-логического выражения духовности описывалась в работах Б. Ф. Егорова, В. А. Кошелева и других.

При современном восприятии русской словесности и ее филологического осмысления надо различать, с одной стороны, уже сложившуюся в своем разнообразии методологию исследований, а с другой — православное (а может быть, и неправославное, даже антиправославное) духовное (а может, и бездуховное) содержание художественных произведений. Православного писателя можно прочесть, изучить, истолковать, перетолковать неправославно, и наоборот, неправославного — православно-

но. К примеру, образец магического (масонского) прочтения Гоголя дает М. Я. Вайскопф²¹, притом что Гоголь всю жизнь боролся с масонством и магией вообще. Напротив, масонский подход к творчеству декабристов, применяемый Л. Дж. Лейтоном²², в большей мере созвучен их взглядам, увлечениям и художественному направлению. Ясно, что при большей мировоззренческой близости методологии филолога с творческим методом изучаемого писателя художественный образ мира в толкуемых произведениях раскрывается с большей полнотой и точностью.

Подлинный филолог стремится верно раскрыть, осветить художественное мирозерцание писателя, однако глубина вдохновенно созданных произведений часто не вполне осознается даже их творцом и предоставляет большую свободу толкований. Труд взаимопонимания в осмыслении родной словесности постоянно ведется всем пишущим, читающим, слушающим сообществом современников, образующих народ. В этом поиске единства, совершаемом не без духовной борьбы, поддерживается, развивается и направляется к определенным целям самосознание народа.

К настоящему времени во всей совокупности толкований духовного содержания русской словесности XVIII–XXI веков проявились два крайних уклона: представители одного стремятся выявлять только признаки православного сознания в художественном мирозерцании авторов и на этом основании причислять большинство писателей к православному направлению, представители другого уклона, напротив, сознательно стараются не замечать (а иногда невольно, по неведению не замечают) художественные проявления православия даже там, где они очевидны. В итоге подлинная — сложная и противоречивая — история становления новой русской словесности в ряде исследований оказывается упрощенно-сглаженной, искаженной: не возникает полная картина творческих свершений, духовных взлетов и падений. Соответственно не осознается истинная сила и направленность воздействия родного слова на новые и новые поколения читающего народа.

Теперь особенно потребны описания устойчивых разновидностей внеобрядового художественно-образного выражения духовных движений XIX века — эпохи ключевой в развитии мирского и светского словесного творчества России.

Примечания

¹ Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 527.

² Филарет, епископ Харьковский. Обзор русской духовной литературы: 862–1720. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1857. С. 2.

³ Возникновение русской науки о литературе. М., 1975. С. 129–143.

⁴ Тахо-Годи Е. А. Художественный мир прозы А. Ф. Лосева. М.: Большая российская энциклопедия, 2007.

⁵ Вейдле В. В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, 1937.

⁶ Московские ведомости. 1856. Приложение к № 27; см. об этом: *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX в. Л., 1982. С. 100.

⁷ Дмитриев А. П. Тема «Православие и русская литература» в публикациях последних лет // *Русская литература*. 1995. № 1. С. 255–269.

⁸ Христианство и новая русская литература XVIII–XX вв.: Библиографический указатель: 1800–2000 / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом); Сост. А. П. Дмитриев, Л. В. Дмитриева; Под ред. В. А. Котельникова. СПб.: Наука, 2002.

⁹ Захаров В. Н. Русская литература и христианство // *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов*. Вып. 1. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1994. С. 5–11, 8–11.

¹⁰ Котельников В. А. Язык Церкви и язык литературы // *Русская литература*. 1995. № 1. С. 5–27, 17.

¹¹ Там же. С. 21.

¹² Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 3.

¹³ Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре: В 2 т. Т. 1. М.: Гнозис; Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 359; Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. С. 7–8.

¹⁴ Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. С. 320.

¹⁵ Дунаев М. М. Православие и русская литература: В 6 ч. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Христианская литература, 2001–2004. Ч. 1–2. С. 9.

¹⁶ Там же. С. 3.

¹⁷ Любомудров А. М. Церковность как критерий культуры // *Христианство и русская литература*. Сб. 4. СПб., 2002. С. 87–109; 99.

¹⁸ Маслова М. И. О «христианском духе» русской литературы: pro et contra // *Микрокосмос: Научно-богословский и церковно-общественный альманах Миссионерского отдела Курской епархии Русской Православной Церкви*. Вып. 2. Курск, 2009 (<http://www.bogoslov.ru/text/492382.html>).

¹⁹ Ужанков А. Н. Стадиальное развитие русской литературы XI — первой трети XVIII века: Теория литературных формаций. М., 2008.

²⁰ Котельников В. А. От редактора // *Христианство и русская литература*: Сб. 2. СПб., 1996. С. 3–8; 3.

²¹ Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.

²² Лейтон Л. Дж. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе: Декабризм и масонство / Пер. с англ. Э. Ф. Осиповой. СПб.: Академический проект, 1995.

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ТРАКТОВКЕ КОНСТАНТИНА ЛЕОНТЬЕВА

Всегда увлекаемый своим неистощимым «фанатизмом ярких красок и красивых линий, колорита и складок, фанатизмом, который» он «безумно, упорно и бесстыдно готов исповедовать», убежденный, что «поэзия *действительности* невозможна без того *разнообразия — положений и чувств*, которое развивается благодаря неравенству и борьбе...»¹ — таким Леонтьев выступает на литературно-критическом поприще. Здесь никто так не близок ему — по темпераменту, чувственному жизнелюбию и из него вырастающему эстетизму, как Ап. Григорьев, который так же «искал поэзии в самой русской жизни, а не в идеале; — его идеал был — богатая, широкая, горячая русская жизнь, если можно, развитая до крайних своих пределов и в добродетелях, и даже в страстной порочности»². Как и Григорьев, Леонтьев служил «прекрасному, — не тому только прекрасному, что зовут “искусством” и что цветет на жизни, как легкий цвет на крепком дереве, но прекрасному самой жизни, прекрасному в мире современных движений, в мире политических учений, в мире борьбы»³.

И когда Леонтьев-критик развертывает рефлексию над литературным материалом и как будто строит специально «эстетику литературы», он, в сущности, продолжает разрабатывать свою «эстетику жизни», для чего художественные «отражения» действительности служат ему зеркальным зондом, чистота и четкость изображения в котором им главным образом и ценились.

Двумя путями шел Леонтьев в критике. Первоначальный и обычный — осмысление собственного участия в современном литературном движении, уяснение творческих задач и приемов других писателей, выявление стилевых тенденций, идейных направлений в текущей словесности. Другой — особый, только Леонтьевым пролагавшийся в девятнадцатом веке, — путь «эстетического охранения»⁴ — но не искусства («Чорт его возьми, искусство — без жизни!...»⁵), — а жизни через искусство, через литературу. С отчаянием наблюдая неотвратимую деэстетизацию жизни, он переносил свои надежды (слабевшие со временем) на гипотетическую «независимую, оригинальную, богатую даже и внешними формами, великорусскую культу-

ру»⁶, которая тех надежд не оправдала, преимущественно же — на русскую литературу — единственное и последнее (как ему казалось в условиях наступления революционно-демократических и либеральных сил) прибежище правды и красоты, где они сохраняются для жизни.

При этом на собственно литературных фактах критическое зрение Леонтьева фокусировалось с избирательностью и с той степенью остроты, которые обуславливались их отношением к «эстетике жизни» — охранительным или разрушительным. Прочие факты интересовали его гораздо меньше (какое бы значение им ни придавала тогда критика и общественное мнение) или вовсе не привлекали внимания. «Сквозь литературу»⁷ Леонтьев не продвигался как исследователь с целью изучения имманентных ее процессов — сквозь литературу он вглядывался в действительность, которая за ней стояла и которая волновала его гораздо больше, чем романы и стихи. «Литературный факт»⁸ — автор, персонаж, сюжет, прием — был значим для него не только (зачастую и не столько) как момент творчества или литературной эволюции, сколько как отсылка к жизненному явлению, с ценностью которого Леонтьев соизмерял ценность литературного факта, и ничто ему не препятствовало уподоблять персонажа реальному человеку (хотя бы и в «собирательном» виде) и ценностно сопоставлять с ними реального писателя — не в пользу последнего, а в пользу жизни. Поэтому естественно возникает у него эпатирующее, казалось бы, суждение: «Без этих Толстых (то есть без великих писателей) можно и великому народу долго жить, а без Вронских мы не проживем и полувека», что убежденно пояснял далее: «Без них и писателей национальных не станет, ибо не будет самобытной нации»⁹. Ибо (как было сказано им прежде) «генералы меча <...> придают *форму* жизни; они способствуют ее охранению», а «софист и ритор» (профессор и адвокат) способствуют распаду эстетических форм жизни¹⁰. Леонтьев оказался прав: через тридцать лет Вронские вступили в «белую гвардию», потом ушли в эмиграцию, и вся прежняя «история прекратила течение свое» (М. Е. Салтыков-Щедрин); распались не только прежние эстетические формы, но разложилось на докультурные элементы само «вещество существования», говоря языком А. Платонова.

Весьма подчас жестко применяя свой эстетический кодекс к литературе, Леонтьев с пристрастием отыскивал в словесности наиболее сильные, действенные «орудия влияния» и с этим вооружением встал на пост охранения «эстетики жизни». Иного арсенала, кроме литературы, в распоряжении Леонтьева не было. Сознвая его ограниченность, Леонтьев, кроме того, болезненно переживал роковую невостребованность своего личного вклада в него, свою участь «писателя без славы и веса»¹¹.

Возможно, он временами уповал на то, о чем писал (явно не без общественно-педагогического умысла) в конце 1887 г.: «Семья сильнее школы;

литература *гораздо* сильнее и школы и семьи. <...> Только одна литература из всех этих трех орудий влияния всемогуща; только она одарена огромным “престижем” важности, славы, *свободы и удаления*»¹². Не свойственная обычно Леонтьеву некоторая завышенность данной характеристики свидетельствует, что она относится скорее к литературе вообще как к роду искусства, а не специально к русской литературе того времени. Вообще же леонтьевские суждения клонятся к тому неписаному итогу, что значение всей словесно-художественной деятельности в России оказалось чрезмерно преувеличенным — в ущерб значению общественно-исторической жизни. Окончательно прописан итог был позже В. В. Розановым, продлившим некоторые мнения Леонтьева до обрыва темы — и не только социальные обстоятельства создания «Апокалипсиса нашего времени» в 1917–1918 гг. на этот беспощадный итог повлияли. «Вот и Достоевский... Вот тебе и Толстой, и Алпатыч, и “Война и мир”. Что же в сущности произошло? Мы все шалили. Мы шалили под солнцем и на земле, не думая, что солнце видит, а земля слушает. Серьезен никто не был, и в сущности, цари были серьезнее всех, так как даже Павел, при его способностях, еще “трудился” и был рыцарь. <...> Мы в сущности играли в литературе. “Так хорошо написал”. И все дело было в том, что “хорошо написал”, а что “написал” — до этого никому дела не было. По *содержанию* литература русская есть такая мерзость — такая мерзость бесстыдства и наглости, — как ни одна другая литература. <...> Собственно, никакого сомнения, что Россию убила литература. Из слагающих “разложителей” России ни одного нет нелитературного происхождения»¹³.

Выступления Леонтьева-критика, — когда он следовал первым из двух вышеназванных путей — по общему взгляду на литературу, темам и способам рассмотрения произведений достаточно обычны для русской критики 1840–1870-х гг. и лишь конкретными оценками разнятся с выступлениями В. Г. Белинского, И. В. Киреевского, В. Н. Майкова, К. С. Аксакова, А. В. Дружинина, П. В. Анненкова, Н. Н. Страхова, а кое в чем близки даже к суждениям Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова.

Еще сравнительно беспристрастно, придерживаясь исторической последовательности и причинно-следственных связей, он рисует движение литературы «гоголевского периода», и в ходе изложения лишь изредка вырываются у него резкие замечания в адрес «отрицательного» направления («по правилам современности, следовало бы смешать с грязью»).

«С влиянием общеевропейского реализма XIX века, тесно связанного с успехами точных наук, и объективности, близкой и к реализму, и к пантеистическому духу немецкой философии, соединено у нас влияние Гоголя, — эпически повествует Леонтьев. — Вышло так, что реализм и объективность у нас приняли характер особенно отрицательный. Полагалось,

что у нас быть верным жизни — значит насмешливо смотреть на нее. <...> Тургенев высвобождался медленно из оков натуральной школы <...> В “Первой Любви” Тургенев положительно отнесся к лицу отца, которого, по правилам современности, следовало бы смешать с грязью, и в “Отцах и детях” — лицо, враждебное автору по взглядам, представлено уж, конечно, не в комическом виде!..

Гончаров с самого начала приемами менее других покорялся влиянию Гоголя; самый юмор его был гораздо самобытнее и естественнее тургеневского; юмор его чаще напоминал небрежный сибаритизм Пушкина, чем гениальную грубоватость Гоголя. <...> Писемский, в очень художественной форме, долго изображал самый жалкий быт, и трагическое было в нем оттого, что слишком жалко людей, которых невольно презираешь; только в позднейших произведениях своих он стал смелее выбирать сюжеты. “Питерщик”, “Плотничья артель” — вовсе не отрицательны, потому что в лицах есть огонь, сила и достоинство... В романе “Тысяча душ” почти все довольно порочные люди, но относительная ширина поприща, злобная энергия и административная честность героя заставляют дышать свободнее... Чувствуется уж не то зло, которое так убийственно действовало на читателя в “Тюфяке” и “Ипохондрик”, а другое зло, просторное и рослое...»¹⁴

Легко представить, что подобная картина могла быть написана в том же освещении, с большей или меньшей широтой и детализацией, и другим критиком той поры. Лишь последнее замечание о зле выдает особый авторский взгляд и напоминает о мысли, высказанной Милькеевым в романе Леонтьева «В своем краю»: «Да зло на просторе родит добро!»¹⁵

У Леонтьева встречается немало объективных оценок, сходных по сути и тону с высказываниями избегавших крайностей критиков — оценок, не по-леонтьевски умеренных в эстетических требованиях. Он благожелательно находит достоинства не только у Г. И. Успенского и М. Е. Салтыкова-Щедрина, но и у Н. Г. Помяловского, о чем Молотове он в другом случае отзовется с негодованием¹⁶. Помяловский, «склонный, по-видимому, к поэтическому, положительному взгляду, поддается невольно отрицательным влияниям и портит грубыми выходками свое положительное содержание. Г. Помяловский видимо — поэт; из быта *зажиточных* столичных чиновников, из такой архи-средней и прозаической почвы, он умел извлечь, места-ми, столько теплого и почтенного»¹⁷. И только единожды критик позволяет себе высказать недовольство «непоэтичными», стилистически сниженными элементами: «Сцена спящей Нади и маленького брата — отлична; но зачем человеку с такой склонностью к положительной поэзии наполнять свое произведение бездной тяжелых, язвительных прибауток и рутинной грубоватостью нашего времени? Беспрестанно “рожа, брюхо”; “я, Надя, жил для брюха”, говорит герой. Можно найти много подобного, и кто захочет,

сам найдет все это в “Молотове”. Дай Бог, чтобы это была бессознательная дань!»¹⁸

Критические упреки Леонтьева еще мягки, и он еще далек от желания, «чтобы всех Помяловских и Успенских сослали в какую-нибудь Сибирь»¹⁹ за стилевое преступление против «эстетики жизни».

Также в согласии с многими критиками реалистической ориентации говорит он о «правде жизни» в произведениях о народе, не выявляя до поры их собственно эстетических качеств: «Разве мы не чуем, что реального, правдивого бездна в “Муму”, “Постоялом дворе”, “Певцах”, “Бирюке”, “Лешем”, “Питерщике”, “Деревне”, “Антоне-Горемыке”, в “Описании жизни доброго пахаря”»²⁰.

Со временем, однако, количественно нараставший в литературе поток почерпаемого в средних и нижних общественных слоях материала — типы, житейские сюжеты, вещественный быт, речь — начинал составлять в глазах Леонтьева «критическую массу» (и литературную, в смысле односторонне преувеличенного, с густым демократическим окрасом, предметно-тематического содержания, и как скопление вещества, чреватое взрывом), грозящую разрушить эстетику и литературы, и жизни. Современные писатели, возводя такой материал в ранг главной жизненно-литературной ценности, одновременно снижали ранг других ценностей, и социальных, и эстетических, что заставляло Леонтьева вступать на путь «естественной эстетической реакции»²¹ и охранения.

Нельзя было на этом пути обойти вопрос о реализме.

Леонтьев предпринял решительное, как никто другой, аналитическое расчленение этого объекта — признаваемого тогда большинством как здоровое, цельное в своем жизнеподобии и восторжествовавшее над неправдой литературное направление. А по ходу этой вивисекции он производил и ампутацию зараженных, по его убеждению, подверженных патологическим процессам частей литературного организма. Памятная Леонтьеву-врачу по крымской медицинской практике хирургия была перенесена на литературу ради спасения эстетически ценного в ней и через то — в действительности.

Поздний итог процедуры дан в работе «Анализ, стиль и веяние» опять-таки почти без крайностей, миролюбиво, с желанием соблюсти равновесие в оценках: «И за этот же промежуток — между фантастическим идеализмом первых повестей Гоголя и полурелигиозностью последних рассказов Толстого — она <русская литература. — В. К.> в пределах реализма пережила множество колебаний: от самых изящных и благоухающих произведений Тургенева (“Фауст”, “Вешние воды”, “Первая любовь”) — до бессмысленно-грубых очерков Решетникова. Нет спора, современная русская школа (от Гоголя до Толстого) богата в пределах своего реализма; она самобытна»²².

Предшествовали же этому сравнительно благожелательному итогу глубокая диагностика реализма, иссечение образовавшихся на нем уродливых «шишек», «наростов», эстетическая санация его проявлений.

Предварительно Леонтьев предлагал «всякому писателю в наше время уяснить себе значение слова “реализм”» и устанавливал основное деление понятия: «Реализм вовсе не значит безобразие и грубость, как думают многие. Реальность значит верность действительной жизни *во всех ее проявлениях*²³. Тоска высокой, гордой, требовательной и поэтической души, столь прекрасно изображенная Байроном в длинной лирической поэме, была *действительным чувством автора*. И потому Чайльд-Гарольд гораздо реальнее притворных и напыщенно-холодных гражданских сетований Некрасова. Самому Некрасову, наверное, очень многое и в русской жизни нашей нравилось; но истинные чувства свои он редко облакал в стихотворную форму, а заставлял себя какофонически петь на казенные темы»²⁴.

Развивая мысль о происхождении авторского лиризма, Леонтьев даже вводит необычное понятие «реального романтизма», под которым подразумевает проступающее сквозь лирическое самовыражение поэта доли-тературное, реальное жизненное содержание его личности. «Я романтизмом *реальным* называю такой романтизм, который переживается хоть сколько-нибудь в действительной жизни самим автором. Поэт в периоде реального романтизма выучивается лучше своих предшественников находить в самой жизни хотя бы преходящее, но все-таки вполне достаточное удовлетворение своим эстетическим идеалам, выучивается делать то, что повелевает Господь делать Ангелам в прологе “Фауста”»²⁵. Превращение же поэзии в чистую «литературность», не несущую в себе реального жизненного опыта, ведет, по Леонтьеву, к обесцениванию ее.

До оперативного вмешательства, в этой, еще терапевтической, так сказать, попытке лечения реализма, Леонтьев обращается к спасительным, как ему кажется, силам самого литературного организма, обеспечившим его питаемый действительностью расцвет в классическую пору. И по сути рассматриваемого предмета он буквально совпадает с суждениями И. В. Киреевского о Пушкине и поэтах той эпохи, когда пишет: «Это возрастающее умение поэтически понимать действительность выражается между прочим тем, что поэт находит более против прежнего *личные, самобытные, наглядные* оттенки, слова и обороты, соответствующие вполне и порывам его собственной фантазии, требованиям его собственного вкуса и чувствам читателя. Кроме этого, собственно личного оттенка, в период возрастания романтизма поэты своим сердечным чувствам выучиваются, быть может, и невольно иногда, придавать черты *местные, национальные и современные*...»²⁶ Он обнаруживал данные черты, сравнительно с ранними стихами поэтов, в «зрелых лирических произведениях Пушкина, того же Жуковского после влияния Пуш-

кина», в стихах Тютчева, Фета, Ал. Толстого, Майкова и Полонского <...> Все становится и более *лично*, и более *наглядно*, и более *национально*, более *местно*, приобретая в то же время и более *всеобщее*, более *мировое значение*, именно вследствие оригинальности и личной интензивности»²⁷.

Наряду с подобными оптимистическими оценками национальной поэзии, Леонтьев по поводу «мирового значения» ее и русского культурного творчества вообще высказывал все большие сомнения. «Действительно, если взять Россию сравнительно с нациями Запада, то видишь, что явления сложного цветения у нас были гораздо слабее и бледнее, чем в главных пяти-шести политических организмах Европы. Разносторонний Гете резче и всемирнее по содержанию разностороннего Пушкина. Равные по прелести формы “Фауст” и “Годунов” далеко не равны по всемирному значению содержания. Демон Лермонтова менее страшен и менее широк в своем влиянии, чем демон Байрона; он более примирим с жизнью; его утешает, например, “с резными ставнями окно”. Ту же сравнительную бледность и нерезкость найдем и на государственном, и на научном, и на философском поприщах, и в области искусств»²⁸.

Весьма еще умеренная критичность подобных суждений о незначительности русского творчества в мировом масштабе могла сменяться возмущением, когда Леонтьев сталкивался с вездесущей российской неэстетичностью, о которой ему что-нибудь всегда напоминало, как однажды — некрасивый интерьер русского дома в Тульче. Он привел его в негодование, которое вспыхивало в нем не раз: «Я всегда готов был ненавидеть русский ум и русский вкус за недостаток творчества и стиля. Ни дерзкой, гениальной выдумки, ни могучего охранения»²⁹. В Тульче, правда, приступ вскоре прошел, «память сердца» победила и на время примирила Леонтьева — как Лермонтова в цитированной им «Родине» — с обыденным русским бесстилем. Но в суждениях о русской литературе доля скепсиса возрастала и зачастую становилась преобладающей.

Леонтьевская теория «триединого процесса» хорошо описывала то, что происходило в значительной части реалистической литературы, и нужно признать, в частности, правоту Леонтьева в изображении эстетической деградации словесности от крупных стилевых систем к наборам мелких приемов в технике письма. «Примером вторичного упрощения всех прежних европейских стилей может служить современный реализм литературного искусства. В нем есть нечто и эклектическое (т. е. *смешанное*), и *приниженное*, количественно павшее, *плоское*. Типические представители великих стилей поэзии все чрезвычайно несходны между собою; у них чрезвычайно много внутреннего содержания, много отличительных признаков, много индивидуальности. <...> В настоящее время, особенно после 48 года, все *смешаннее* и сходнее между собой: общий стиль — отсутствие

стиля и отсутствие субъективного духа, любви, чувства. Диккенс в Англии и Жорж Санд во Франции (я говорю про старые ее вещи), как они ни различны друг от друга, но были оба последними представителями *сложного единства*, силы, богатства, теплоты. Реализм простой наблюдательности уже потому беднее, проще, что в нем уже нет автора, нет личности, вдохновения, поэтому он пошлее, *демократичнее, доступнее всякому* бездарному человеку и пишущему, и читающему»³⁰.

После критического иссечения огрубевших нижних тканей реализма перед Леонтьевым оставалось не так уж много жизнеспособных и продуктивных его органов. Хотя он местами упоминает и других писателей, центральной (впрочем, тоже небезупречной) фигурой к 1887 году остается Лев Толстой. «Только у Толстого действительность русская во всей полноте своей возвращает свои права, утраченные со времени *серых* “Мертвых Душ” и *серого* “Ревизора”. Только *его реализм* (в этих двух больших творениях, повторяю, а не в прежних более слабых повестях) — только реализм Толстого *есть реализм широкий и правдивый*. Только его творчество равняется русской жизни, а не стоит много ниже ее по содержанию и освещению, как у всех других». Одна из главных, числимых за ним, Леонтьевым, заслуг, — литературное узаконивание и охранение — вопреки «низовому» реализму — социальной и эстетической ценности русских оптиматов; эту заслугу он разделяет с Маркевичем. «Справедливость требует, конечно, упомянуть здесь еще о “Четверти века...” и “Переломе” Маркевича... Но эти два, тоже правдивые, тоже изящные и тоже весьма высокие романы появились все-таки позднее “Войны” и “Анны” Толстого, так что *инициатива восстановления, так сказать, эстетических прав русского высшего общества* все-таки принадлежит не Маркевичу, а Толстому»³¹.

С позиции охранения «эстетики жизни» движение литературы получало совсем другой вид, нежели в приведенном выше леонтьевском очерке «гоголевского периода», вид, резко полемичный в отношении адептов «натуральной школы» и натуралистического реализма.

«А что делала наша русская литература с того времени, как Гоголь наложил на нее свою великую, тяжелую и отчасти все-таки “хамоватую” лапу?..» — допрашивает Леонтьев беллетристику 1840–1870-х годов.

И держит прокурорскую речь: «Я оставляю теперь в стороне публицистов и ученых: я буду говорить только о романах и повестях.

Что же делала со времен “Мертвых Душ” и “Ревизора” наша, будто бы “изящная”, словесность?

— Изображала правду жизни, — скажут мне...

Ах! Полно — так ли?

Нет, не так! Жизнь, изображаемая в наших повестях и романах, была постоянно ниже действительности...»³²

Многие писатели, полагал Леонтьев, поддались тематическому и стилевому диктату и не решились отступить от провозглашенного литературными авторитетами направления. Такая зависимость, нестерпимая для Леонтьева, побуждала его восставать против Гоголя, и он не скупился на уничижительные мнения о нем; даже признание гениальности писателя не помешало Леонтьеву назвать автора «Мертвых душ» «каким-то гениальным уродом, который сам слишком поздно понял весь вред, приносимый его могучим комическим даром»³³.

«Было время, когда о мужике, например, у нас никто не писал; писали о *военных героях*; потом явился Гоголь, — и запретил писать о героях (разве о древних, вроде Бульбы), а о мужиках позволил. И все стали писать даже не о мужиках, а о “мужичках”. Гоголь разрешил также писать о жалких чиновниках, о смешных помещиках и о чиновниках вредных».

Нужно заметить, точности ради, что демократическая тенденция и «отрицательность» не только задавались отдельными выразителями социально-критических идей и настроений, но и в самом деле отвечали текущим потребностям и литературы, и общества. Вот почему уже и без Гоголя «потом прибавился еще к этому так называемый “солдатик” и в особенности “заскорузный” солдатик. Еще купец-деспот — по образцу Островского — и, наконец, бесхарактерный, вечно недовольный собою, расстроенный “лишний человек” Тургенева»³⁴.

Сложилась глубоко враждебная Леонтьеву, но все более влиятельная эстетика (возобладавшая и в литературе, и в изобразительном искусстве), утверждавшая, что правда жизни заключается в повседневном существовании, в людях и вещах, мало обработанных культурой, что художественно ценно подробное знание и «натуральное» изображение этих явлений. У следовавших ей писателей «Гоголь так и дышит из каждой строки! Все *не грубое, не толстое, не шероховатое, не суковатое* им не дается. <...> *Сами в жизни* они, вероятно, слишком опытные и умные, чтобы не видеть иногда и нечто другое, но как писатели — как же могут они высвободиться из тисков той сильной, но в силе своей неопрятной и жесткой руки Гоголя, о которой я уже говорил, когда ни Достоевский, ни Тургенев, ни Писемский, ни Гончаров не могли не подчиниться ей, один *так*, другой *иначе*?

И у Льва Толстого можно найти даже в “Анне Карениной” следы этой *гоголевщины*; конечно, не в мировоззрении общем, не в избрании лиц и среды, — но в некоторых мелочах, в иных выражениях, в иных подробностях, *нужных* Гоголю для его целей, ему же, Толстому, *вовсе ненужных*»³⁵.

Многократное повторение прилагаемых к разным элементам текста определений «нужное», «ненужное», «ни к чему не ведущее» свидетельствует о неслучайности и важности их в леонтьевской критике. Они связаны с художественной *телеологией* произведения, которой Леонтьев придавал

особое значение. Всякий элемент должен быть поддерживаем другими и служить общей задаче — таков эстетический закон, для Леонтьева непреложный. Все, что разрушает телеологию, разрушает эстетику «единства в многообразии», — разрушает ее в литературе и, хуже того, разрушительно действует на эстетическое отношение к самой жизни. Ибо в силу своего слишком большого влияния русская литература, разрушающая, *отрицающая прекрасное в себе*, утверждает как норму в сознании, в обществе такое *отрицание в отношении жизни*. Охранение литературной эстетики есть охранение эстетики жизни. Как показали позднейшие времена, не изображение и оправдание в искусстве зла, а целенаправленное, торжествующее *саморазрушение* искусства санкционирует зло в обществе и саморазрушение последнего.

Наиболее последовательное осуществление упомянутого закона на уровне психологического содержания Леонтьев нашел в романах Толстого: «Связь психическая между неизменным прошедшим, мгновенным настоящим и неизвестным будущим сохранена и видна чуть не до математической точности. И, сверх этой реально-психической связности, есть еще во всем этом и некоторый просвет на нечто таинственное, пророческое. <...> И вот, если и есть в “Войне” эта связь, не только скрытая (как в самой жизни), но и *сознательно* автором обнаруженная, читателю решительно *не до нее*, — не только при первом чтении, но и при многих последующих (как случилось со мной). <...> За всеми этими крупными и тяжелыми или яркими, выпуклыми и блестящими продуктами авторского творчества, быть может, и незаметна та очень тонкая, но тоже яркая и чрезвычайно крепкая сеть внутренней психической связи, которая, в менее содержательном и менее обремененном втором романе, так резко бросается в глаза.

Нам ли только это так видно или сам *автор* в “Карениной” захотел сознательно над этой стороной дела больше потрудиться и ярче осветил именно эти руководящие *точки* потому, что сам был менее развлечен и отягощен другим, — не знаю»³⁶.

О разрушении писателями художественной и вместе с тем жизненной картины свидетельствует, по наблюдению Леонтьева, «нескладница» современного языка, извращенного, «*извороченного* туда и сюда» «шишками», «колючками» и «ямами» натурализма, в «ни к чему не ведущей какофонии и *какопсихии* нашего почти всеобщего стиля»³⁷. Против натуралистических деталей в «Смерти Ивана Ильича» он не возражает — там они мотивированы и нужны. «А когда у Гоголя Тентетников, просыпаясь поутру, все лежит и все “протирает глаза”, а глаза у него “маленькие”, — то это и очень гадко и ненужно»³⁸. И «когда Пьер “тетёшкает” (неприменно *тетёшкает*. Почему же не просто “няньчит”?) на *большой руке своей* (эти руки!!) того же ребенка и ребенок вдруг *марает* ему руки — это ничуть не нужно и ничего

не доказывает. Это грязь для грязи, “искусство для искусства”; натурализм сам для себя. Или когда Пьер в той же сцене улыбается “своим *беззубым ртом*”. Это еще хуже. На что это? — Это безобразие для безобразия»³⁹. Это самодовлеющий прием ради мелких изобразительных целей, не имеющий необходимой связи с большой творческой целью автора.

Леонтьев ясно понимает, что «...*именно поэтому-то*, то есть потому, что Гоголь *односторонне интенсивен* — ему и необходимы были и “запах Петрушки”, и “пуп” ноздревского щенка, и “икота” (которою начинается “Тяжба”), и “обмокни” вместо “Евдокия”». Столь же убедительного оправдания подобных деталей у Толстого он не находит: «А зачем *экстенсивному*, почти неисчерпаемому Толстому эти излишества — не знаю. Довольно бы и *органических*, шекспировских, *крупных грубостей*; довольно бы пеленок, грязных пальцев на ногах у Пьера в плену. На что же эти *мелкие шероховатости* и нам и *ему?*»⁴⁰ Остается заключить, что это «дурные привычки», наше всероссийское «ковыряние»⁴¹.

Однако Леонтьев поторопился свести эту манеру к «привычке» — к простому продолжению «неуместной гоголевщины», к стилевой инерции. Толстой, при всем творческом индивидуализме своем, по закону литературного движения должен был участвовать — пусть с собственными отклонениями и в уменьшающейся степени — в общем процессе обновления литературы за счет развития натуралистического реализма. С этим связано у него социальное занижение тематики, использование стилевых приемов школы. Эстетическое *чувство* Леонтьева, по его признанию, — «воспитанника той же школы, но только протестующего, а не благоговееющего безусловно»⁴², не могло преодолеть отращения к искусственной, как он считал, демократизации литературы, к «взвизгиваниям реализма» в новом стиле, которым и сам он заплатил некоторую дань. Приведа цитату из собственного произведения, он восклицает: «Фу! как скверно! Это я писал. — Это реализм»⁴³.

* * *

Самые крупные эстетические претензии Леонтьева — претензии к современному стилю и к языку писателя.

«Давным-давно мне уже перестала нравиться сухая объективность всех наших писателей, их ложный отрицательный взгляд на жизнь, их противные реалистические подробности. <...> Сама *жизнь* лучше, чем наша литература. — Все у наших писателей более или менее грубо; — комизм, отношения к лицам»⁴⁴. Испорчена этим даже «Война и мир», замечает он подобные черты и в «Анне Карениной».

Если «Успенских и Помяловских» Леонтьев хотел бы сослать в Сибирь по совокупности их литературных деяний, то свойственную многим другим

писателям и не отвергаемую Леонтьевым «добросовестную объективность, любовь к мелочам, крайне неуместную в области искусства», он намерен сослать в документальную прозу: «Для биографий же и воспоминаний она более чем полезна. — Панаева обвиняли за его пристрастие к описанию поз, ногтей, рубашек и т. п.; — я с этим не согласен; — за неимением лучшего и его “Воспоминания” пригодны. — И эта деревянная объективность в них менее возмутительна, чем в “Хлыщах” и т. п. искусственных, ложно-творческих мерзостях, где нет ни реальной, ни художественной правды.

Такие грубые, неумные, жалкие писатели повестей, как Успенский, Станицкий и др. <угие>, к <ото>рым имя “легион”, были бы очень почтенны, если бы обратили свою поверхностную наблюдательность на службу современной истории, — вместо того, чтобы осквернять мир своим творчеством. — Разумеется, для них (особенно для Станицкого) это уже поздно; — и угол зрения у многих из подобных творцов более современно-дидактический, чем научно-верный; — но под словами Станицкий, Успенский и т. п. я разумею нечто генерическое, ужасное в искусстве, но достаточно способное для летописи. — Такие умы всегда будут и, лишь бы дидактизм и разные полезные негодования не сбивали их с пути, они могли бы изготовлять матерьялы для биографий, для истории общества и народа, предоставляя умам более обширным делать выводы и давать направление»⁴⁵.

Отметим попутно любопытные моменты в терминологии Леонтьева. Среди дефиниций, используемых им в описаниях культурно-исторических и литературно-языковых явлений, есть несколько особенно для него характерных метафорических определений. Один их ряд можно приурочить к его «эстетической ботанике» (термин И. Тэна). Возглавляет его, разумеется, знаменитая «цветущая сложность», лексически и понятийно сопоставимая с ботаническим именем семейства сложноцветных (*Compositae*) растений. К этому же ряду принадлежит определение «махровый», в ботанике относимое к изобилующему разновеликими лепестками типу цветов (*Geminus*)⁴⁶. Соотносится с ботаническими описаниями и давно вошедший в пейзажный словарь эпитет «пышный», который Леонтьевым применяется как образное определение жизненной полноты и поэтического языка. Между ботаническим и зоологическим рядами находятся определения неэстетичных для Леонтьева изобразительных, речевых средств и приемов: «шишки», «наросты», «колючки», «рубцы» и т. п. Примечательны также и определения, прилагаемые к стилевым и языковым свойствам произведения и выражающие осязательные, зрительно-осязательные ощущения: «шершавый», «шелковый», «рельефный» и пр.

Стоит присмотреться к определению «махровый».

Сам Леонтьев толковал его так: «Это общее свойство, которое я позволил себе назвать махровостью, обуславливается личными частностями

ми; сюда принадлежат: обилие поразительных эпитетов, яркие описания наружностей и природы; обилие тех оригинальных слов и оборотов областных и ненормальных, о которых я говорил выше, утонченные психологические и жизненно-философские заметки, особенно едкий юмор, так, например, гоголевский; подробная выделка даже второстепенных лиц в разговорах и движениях. Я не хочу этим сказать, что махровость или яркость всегда дурны; напротив, первоклассные великие поэты были иные всегда, иные иногда махровы. Так, например, наш *Гоголь* был весь таков; а Пушкин и в стихах не был слишком ярок, а в прозе даже бледен; и, несмотря на это, и бледная «Капитанская дочка», и яркий «Тарас Бульба» гениальные творения. Из иностранных произведений этими бесцветными (в хорошем смысле), простыми чертами написаны некоторые превосходные вещи: «*Вертер*», «*Manon Lescaut*», «*Paul et Virginie*», «*Фредерик и Бернетта*» (А. де Мюссе), «*Простая история*» (1-я часть; вторая бесцветна, но в дурном смысле — содержание бесцветно) Мистрис Инчибальд; «*Уэксфильдский священник*» Гольдсмита. Напротив, Гомер (по крайней мере, у Гнедича — греческого языка я не знаю), Занд, Шекспир во многих местах, Гете в «*Фаусте*», в «*Римских элегиях*», Шиллер почти всё — все более или менее ярки, и у каждого из них яркость эта зависит от самого разнообразного сочетания тех частных условий яркости, которые я перечислил выше»⁴⁷.

В самом широком у Леонтьева значении «махровость» — стиль, включающий множество «ярких», то есть слишком выделяющихся на ткани произведения (предметностью, цветом, выделкой и пр.) разнородных, разноплановых образных и языковых элементов, приемов письма, которым автор придает самостоятельный художественный вес. Чрезмерная «махровость» ведет к нарушению цельности и искажению пропорций изображаемого, создает ложную и антиэстетичную картину действительности.

Подобную тенденцию Леонтьев усмотрел и у Толстого, и не только в «ярко раскрашенной и рельефно расковыренной деревянной «Поликушке»»⁴⁸ — пример искажающего реальность разномасштабного изображения он нашел в описании лежащего на Аустерлицком поле Болконского и пояснил свое наблюдение излюбленным способом — сравнением из естественнонаучной области. «Когда я читаю описания, подобные сейчас приведенному, где человек, чуть живой, неспособный даже слова выговорить как следует, начинает, лежа навзничь, с расшибленной головой и глядя на бесконечность неба, отречься от военного героизма и строить новую теорию прекрасной и гуманной жизни, тогда как все это могло лишь в *высшей степени туманно* мелькнуть перед ним, так мелькнуть, что он этого бы никогда после и не вспомнил бы; когда я читаю это место, то мне сейчас представляется рисовальщик, который, рисуя в анатомическом театре с препарата какую-нибудь ткань нашего тела, доступную невооруженному

глазу (например, хоть кожу на руке), — вздумал бы в нескольких местах представить ее срезанною и в эти отверстия или ранки вставил бы в *одинаковом масштабе* и на том же уровне мельчайшие ячейки и тончайшие волокна, доступные только самому сильному микроскопу.

И потому — несмотря на всю высокую поэзию этого места, вся психология его представляется мне не столько состоянием самого раненого князя Болконского, сколько состоянием автора, силящегося вообразить себя в его положении и воспользоваться этим случаем, чтобы еще лишний раз осудить великое и сверхчеловеческое учреждение войны»⁴⁹.

Нормальное, по Леонтьеву, эстетическое восприятие должно не выделять и увеличивать отдельные элементы, а синтезировать их в цельной картине, имеющей единый идейно-руководящий смысл, — так в искусстве, так должно быть и в жизни. Если писатель «расторгает» изображение, превращает его в набор самодостаточных литературных приемов, то навязанный им взгляд причает видеть и действительность разрозненной и бессмысленной; тогда сохранять «эстетику жизни» будет невозможно.

«Махровости», предметной и словесной «размахренности» (от «размахрить» — растрепать) противопоставляется, согласно эстетическому вкусу Леонтьева, стилевая однородность, гармонизирующая частную выразительность всех элементов и придающая произведению, по излюбленному определению критика, колорит «бледности». О последней он заявил: она «и есть *художественный идеал мой*, по естественной реакции⁵⁰ против гадкой и грубо осязательной мелочности, в которую впадает большинство лучших писателей нашего времени»⁵¹. Именно отсутствие «махровости» в лучших вещах М. Вовчок вызвало одобрение Леонтьева, дошедшее до желания, чтобы писательнице «поставили бы хоть маленький монумент за высокую, изящно-классическую *бледность* и за нежную гармонию ее повестей»⁵². С позиции такого эстетического предпочтения критик нанес жестокий удар по «махровости» «шершавых и топорно, аляповато ярких “Записок охотника”»⁵³.

То, что Леонтьев именовал «бледностью» и что считал достоинством художественного стиля, можно назвать лексико-семантической и образной гомофонией — по аналогии с гомофоническим многоголосием, развивавшимся на основе классических гармоний, достигшим вершин в венском стиле и утратившим ведущую роль к двадцатому веку. Музыкальный и речевой слух Леонтьева, несомненно, был настроен на гомофонию; гомофонически звучала для него «общепсихическая музыка времени» и произведения, так слышал он «грустную, наивную музыку»⁵⁴ в повестях М. Вовчок, так слушал «оперу» жизни, «в которой грозные и печальные звуки чередуются с нежными и трогательными»⁵⁵. Отмечаемые им отступления от гомофонического принципа в литературе производили невыносимые для него «какофонию» и «какопсихию».

«Бледность» стиля предполагает, по Леонтьеву, и «обесцвечивание» некоторых его элементов, ослабление их экспрессивности, а также «разреженность» рассказа в иных местах до степени повествовательного молчания (не смешивать с приемом сюжетного и описательного умолчания). Леонтьеву принадлежит замечательная догадка о художественном значении и реалистической мотивированности семантических угасаний, пауз и интервалов в потоке текста — о значении тех «бледнеющих промежутков, которыми полна действительная жизнь и которых присутствие в изложении непостижимо напоминает характер течения реального перед наблюдающей душой, напоминает так же неуловимо, как известный размер стиха или музыка напоминает известные чувства»⁵⁶. Догадка эта прямо предвосхищает соответствующие, уже с писательским расчетом используемые А. П. Чеховым приемы драматургического и отчасти эпического письма.

И еще один угрожавший эстетике литературы и эстетике жизни фактор оказался в поле зрения Леонтьева. Комизм «петербургских повестей» и «Мертвых душ» положил начало тому «едкому юмору», который стал распространенным, в иных случаях навязчивым свойством авторской речи в произведениях натуралистического реализма. В этом Леонтьев видел, во-первых, дурной нравственно-литературный тон, заносчивое притязание на превосходство автора, судящего и осмеивающего жизнь с позиции нового, «реального» познания ее: «Привычка все третиговать юмористически и с кондачка стала признаком отрезвления и самоновейшего прогресса»⁵⁷. Во-вторых, в таком юморе он видел эпигонские приемы все той же разрушительной и неэстетичной, «выдохшейся и изношенной по фельетонам гоголевщины»⁵⁸: «Юмор, юмор нас губит. Юмор и в ученых статьях, и в критике, и в свистке, и в повестях, и в приложениях из Англии. Юмор скоро станет тем, чем была в свое время сентиментальность, чем были ужасы и кровь»⁵⁹.

Но у трех писателей Леонтьев нашел отрадное исключение — иного рода юмористический взгляд на жизнь, исполненный столь дорогого ему любовного к ней отношения: «Мне представляется, что в “Анне Карениной” самая насмешливость автора, местами очень тонкая, остроумная и милая, принимает тот добродушный и примирительный характер, которым дышит юмор Гончарова и его насмешка... Ни желчи, ни злобы, ни придиорок, а просто *сама жизнь* со всею полнотой ее и с тем *равновесием* зла и добра, которое доступно в ней чувству здравомыслящего человека.

Этот гончаровский почти “елейный”, тонкий и добрый характер комизма, юмора или насмешки в приложении к жизни круга высшего и богатого — в нашей литературе совершенная новость. И эта новость к тому же свидетельствует о некоем весьма *правдивом* и почтенном чувстве, под влиянием которого находился автор во время созревания этого последне-

го своего романа»⁶⁰. Радует его и М. Вовчок: у нее «не было и следа нашей мужской грубости, того юмора, de mauvais-aloі, к<ото>рому мы до сих пор почти все подчиняемся»⁶¹, в ее вещах «и образности мало, и юмор не едкий, а самый мягкий, чуть приметный, женственный»⁶².

Любовное отношение писателя к жизни — очень существенный у Леонтьева критерий в оценке литературных явлений. В нечастых, но тем более знаменательных суждениях на эту тему в эстетической личности Леонтьева явно проступает этическая личность, исполненная теплой симпатии к окружающему, что влияет на оценку произведения и заметно меняет даже тон его речи.

Следуя такой симпатии, он уже в раннюю пору предпочел Писемского Гоголю: я, «не умея даже тогда формулировать мое *упорное внутреннее чувство* в виде *мысли*, все-таки смутно чувствовал, что “Мертвые души” не что иное, как гениально написанная, односторонняя или в сторону отрицания преувеличенная карикатура; а “Тюфяк” (увы!) был гораздо реальнее и ближе к действительности, ибо содержание его было *живее, полнее*; в нем была *любовь*, было много сердечного *чувства*...»⁶³ И он не преминул выговорить Тургеневу за отсутствие этого качества в отношении к персонажам: «Надо их любить, а не уважать; вы не любите Инсарова, вы любите Рудина»⁶⁴.

Позже Леонтьев отыскал в потоке беллетристики неприметную повесть А. Сливичко «Разоренное гнездо», чтобы одобрительно подчеркнуть в ней согретое любовью авторское отношение к жизни. «В ней вовсе нет ни моральных сентенций, ни приторной наставительности. Она действует сильно одним лишь прямым и теплым отношением к действительности: *хорошею любовью к жизни*. Рядом с кровожадностью, с местью, с жестокою “борьбой за существование”, везде столько человечности, столько доброты»⁶⁵.

Но не только в произведениях, где подобное отношение очевидно и входит в творческое задание писателя, — и у Грибоедова Леонтьев верно почувствовал столь ценную им сердечную связанность автора с изображаемой жизнью: «В “Горе от ума” есть даже *теплота*, есть поэзия; сквозь укоризны и досаду Чацкого (или самого автора) просвечивает все-таки какой-то луч любви к этой укоряемой, но родной Москве...»⁶⁶ В пору преобладания в критике социально-критического пафоса Леонтьев оказался едва ли не единственным (кроме И. А. Гончарова, обмолвившегося о «теплоте» московских картин в комедии), кто посмел взглянуть независимо от тенденции и проникнуть в интимно-эмоциональную природу письма Грибоедова.

В самом деле, афористичные филиппики Чацкого писаны пером Правдина и Стародума, под воздействием либерально-просветительских и гражданских настроений, которые умственно разделял со своей средой в преддекабристские годы и Грибоедов. Но в его окружении хорошо знали,

что все обличительные речи Чацкого и шаржирование московских лиц — выражение прежде всего личных досад автора на мать, на нескольких «старичков» и барынь, вроде Настасьи Дмитриевны Офросимовой, насмешек его над Николаем Александровичем Шатиловым, Ильей Ивановичем Огаревым, обиды на московских знакомых, заподозривших, что племянник почтенного Алексея Федоровича Грибоедова, слишком дерзкий «умник», не в своем уме, о чем драматург с возмущением рассказывал Ф. Я. Эвансу. Поэтому Чацкий, по исполнению своего идейного и морального предназначения, предстает персонажем среднего пошиба, в пьесе скорее служебным, и автор отводит ему среди своей Москвы маленькие временные подмостки, с которых тот должен наконец сойти и спрятаться при развязке за колонну, после того как Фамусов, домочадцы и гости выслушали все «завиральные идеи», отчасти даже пожалели его и отвернулись. По-настоящему живое, человечески и художественно полноценное содержание комедии — «грибоедовская Москва», где Грибоедов хотел и умел «своими счастаться», где все свои — и двоюродные сестры, особенно Софья Алексеевна, и В. И. Лыкошин, и И. Д. Якушкин, и С. А. Римский-Корсаков, и Е. Ф. Акинфиева, и П. Ю. Кологривова, — и потому пресловутая «фамусовская Москва» описана так колоритно и подробно, с явной любовью к ее бытовому и речевому укладу. Вот что стоит за пронизательным замечанием Леонтьева о знаменитой комедии — вместе с его собственной любовью к Москве и московским родичам и знакомым.

На таком нравственно-эмоциональном фоне некоторых русских и европейских произведений у Леонтьева невыгодно выглядит ранний Толстой: «Разве теплота “Детства” и “Отрочества” может сравниться с теплотой, с каким-то страстным эфическим лиризмом Копперфильда?»⁶⁷

Как ни высоко ставилась Леонтьевым «сердечность» писателя, но она ценна для него не в автономности своего индивидуального содержания и литературного выражения, а лишь в непосредственном отношении к действительности, в органическом сродстве с нею. *Прямое отражение* ценностей жизни в творчестве, а не опосредованная личностью автора художественная трансфигурация их отвечает эстетике Леонтьева. Поэтому «все главные характеры Достоевского представляются» ему «вариацией почти на одну и ту же психологическую тему: вариацией чрезвычайно талантливой, конечно, но все-таки вариацией на одну и ту же весьма субъективную и болезненную тему. В этом, конечно, и сила Достоевского; сила его лиризма и субъективности; но в этом и художественная слабость его. Тургенев, Писемский, Толстой, Маркевич, Островский ясно и верно *отражают* русскую жизнь. Достоевский глубоко *преломляет* ее, сообразно своему личному устройению»⁶⁸ — последнее для Леонтьева означает искажение жизни — фактическое и эстетическое. «От лиц Достоевского не веет правдой жизни;

от них веет только правдой собственного сердца автора, его пламенеющей искренностью»⁶⁹, а эта вторая правда для Леонтьева совершенно недостаточна в романе. То, что она у Достоевского *сверхлична*, являясь «реализмом в высшем смысле», — это осталось вне понимания критика.

Склонность романиста, при всем великом его таланте, «преломлять» жизнь в «собственном сердце» была в глазах Леонтьева тяжелым умственным и литературным заблуждением — она приводила к ложному изображению русского общества в «Подростке», где «совокупность дворян Достоевского и нереальна, и ненормальна»⁷⁰, к превратной трактовке монашества в «Братьях Карамазовых», где Зосиме придавались черты «розового христианства», а в образе Ферапонта аскетизм предстал изуверством; к отсутствию в «Бесах» ясного ответа на главный для Леонтьева «русский вопрос»: «Какое же именно христианство спасет будущую Россию: первое, неопределенно-евангельское, которое непременно будет искать *форм*, — или второе, с определенными формами, всем, хотя с виду (если не по внутреннему смыслу), знакомыми?»⁷¹ То есть: проповедуемый ли Достоевским, как полагал Леонтьев, религиозный гуманизм, который в самочинных поисках форм может впасть в ересь, — или подлинно церковное христианство с его «твердым и архитектурным *спиритуализмом*»⁷² и строгой обрядовой дисциплиной? Когда Достоевский-романист увлекается мечтами о «здании человеческого счастья», о «всечеловеческом братском единении», об «окончательном слове общей гармонии»⁷³, он, по мнению Леонтьева, грешит против правды жизни и правды церкви.

Вместе с тем Леонтьев не может отказать Достоевскому, «человеку, столь сильно чувствующему и столь *сердечно мыслящему*»⁷⁴ в знании (и верном изображении) того, что все «горячее, самоотверженное и нравственно привлекательное обуславливается непременно более или менее сильным и нестерпимым *трагизмом жизни*... Доказательства этому можно найти во множестве в романах самого г. Достоевского. Возьмем “Преступление и наказание”. Вспомним потрясающее, глубокое впечатление, производимое изображением бедного семейства Мармеладовых. Нищета, пьяный, ни на что уже не годный отец; мать — тщеславная, чахоточная, сердитая, почти безумная, но в сердце честная и до наивности прямая страдальца: девушка — кроткая, милая, *верующая и торгующая собой для пропитания семьи!*.. И когда эти люди проявляют, при всем этом, высокие качества души своей, глубоко потрясенный читатель тотчас же понимает, что эта теплота, эта “психичность”, этот род нравственного лиризма возможен именно при тех только буднично-трагических условиях, которые избраны автором. То же самое можно найти в *изобилии* и в “Братьях Карамазовых”»⁷⁵.

Последний роман подвиг Леонтьева к почти восторженному прославлению вечной драмы существования, из которой рождается высокая

эстетика жизни: «Горести, обиды, буря страстей, преступления, ревность, зависть, угнетения, ошибки с одной стороны, а с другой — неожиданные утешения, доброта, прощение, отдых сердца, порывы и подвиги самоотвержения, простота и веселость сердца! Вот жизнь, вот единственно возможная на этой земле и под этим небом гармония. Гармонический закон вознаграждения — и больше ничего. Поэтическое, живое согласование светлых цветов с темными — и больше ничего. В высшей степени цельная полутрагическая, полуаясная опера, в которой грозные и печальные звуки чередуются с нежными и трогательными, — и больше ничего!»⁷⁶ Только из такой жизненной полноты и драматической ее гармонии может произрастать истинное христианство и истинное творчество — «Так говорит Церковь, совпадая с реализмом, с грубым и печальным, но глубоким опытом веков. Так, по-видимому, еще думал и сам г. Достоевский, когда писал о *Мертвом доме* и создавал высокое и прекрасное, в своей болезненной истине, произведение — “Преступление и наказание”. Он тогда как будто хотел *только усилить* теплоту любви своим потрясающим влиянием; он не мечтал еще, по-видимому, в то время о *невозможной реально, о чуть не еретической церковной кристаллизации* этой теплоты в *форме здания всечеловеческой жизни*»⁷⁷.

Оглядываясь на «Братьев Карамазовых» уже после прочтения пушкинской речи писателя, Леонтьев признавался, что прежде увидел в романе залоги страстно чаемого им и, казалось ему, возможного воцерковления литературы: этот роман «уже *гораздо ближе* к делу. Видно, что автор сам шел хотя и несколько медленно, но все-таки по довольно правильному пути. Он приближался все больше и больше *к Церкви*»⁷⁸. Роман внушал критику немалые надежды, хотя и оставлял место для упреков и пожеланий: «*Не так бы*, положим, обо всем этом нужно было писать, оставаясь, заметим, даже вполне на “почве действительности”. Положим, было бы гораздо лучше сочетать *более сильное мистическое чувство с большею точностью реального изображения*: это было бы правдивее и полезнее, тогда как у г. Достоевского и в этом романе *собственно мистические* чувства все-таки выражены слабо, а чувства *гуманитарной идеализации* даже в речах иноков выражаются весьма пламенно и пространно.<...> Все это так. Однако, сравнивая “Братьев Карамазовых” с прежними произведениями г. Достоевского, нельзя было не радоваться, что такой русский человек, столь даровитый и столь искренний, все больше и больше *пытается выйти* на настоящий церковный путь; нельзя было не радоваться тому, что он видимо стремится замкнуть, наконец, в определенные и священные для нас формы лиризм своей пламенной, но своевольной и все-таки не ясной морали»⁷⁹. У Леонтьева были основания полагать, что «еще шаг, еще два, и он мог бы подарить нас творением истинно великим в своей поучительности»⁸⁰.

Но таких шагов в желательном Леонтьеву направлении писатель не сделал. В пушкинской речи он пошел по своей излюбленной дороге, и Леонтьеву пришлось разочарованно воскликнуть: «Опять эти “народы Европы”! Опять это “последнее слово всеобщего примирения”! Этот “всечеловек”!»⁸¹ Надежд Леонтьева Достоевский не оправдал.

Итоговое мнение о писателе свидетельствует, что решительное преобразование Достоевским художественной антропологии и, соответственно, романной поэтики для Леонтьева оказалось совершенно неприемлемым. «Публициста и моралиста, — заявил он напоследок, — я ценю в Достоевском несравненно выше, чем повествователя. “Дневник писателя”, не во гнев будь сказано поклонникам покойного романиста, — для меня во сто раз драгоценнее всех его романов. Насколько мало у Достоевского в романах его и здоровья, и истинного чувства русской реальности (сравнительно с другими упомянутыми романистами нашими), настолько, напротив того, как моралист и даже иногда как политик, — он здрав и одачен в высшей степени “чутьем” того, что для России нужно»⁸².

* * *

Сквозная у Леонтьева-критика тема — «поэзия и правда», столь же давняя, сколь и неисчерпаемая для девятнадцатого века тема.

Под тремя то расходящимися, то совмещающимися углами зрения он стал разрабатывать ее на материале романов Толстого, обозначив эти углы в заглавии самой большой своей критической статьи: «Анализ, стиль и веяние». Романного материала (с небольшими добавлениями из «Севастопольских рассказов» и «Смерти Ивана Ильича») оказалось вполне достаточно Леонтьеву для самых значительных в критике той поры выводов о соотношении «поэзии и правды», литературы и действительности.

Исходный тезис леонтьевского рассмотрения таков: «Лично гениальный Толстой все-таки вырос на тройном русском отрицании, на отрицании *политическом*, т. е. на отрицании всего социально-высшего, — это раз. (Результат: чрезмерное поклонение мужику, солдату, армейскому и *простому* Максиму Максимычу и т. п.) Потом на отрицании *моральном*, — в первых произведениях особенно (в “Детстве” и “Севастопольских очерках”); — все тщеславие и тщеславие! Анализ односторонний и придиричвый; искусственное, противоестественное возведение микроскопических волокон и ячеек в размеры тканей, доступных глазу невооруженному. И, наконец, на отрицании *эстетическом*: на подавляющих примерах великого Гоголя и отчасти на слабостях Тургенева, который под влиянием времени портил свой нежный, изящный, благоухающий талант то поползновениями на нечто вроде юмора, которого у него было мало, то претензиями на желчь.

Я говорю “претензиями”, ибо если уж хочешь упиваться иступленной желчью, так надо не Тургенева читать, а Щедрина или “Записки из подполья” Достоевского. У Щедрина желчь сухая, злорадная, подлая какая-то, но сильная в этой своей подлости; у Достоевского же желчь больная, смешанная с горькими, нередко глубоко умиляющими слезами. Толстой рос на всей этой нашей отрицательной школе, и хотя он великолепно перерос ее в двух больших романах своих, но и на них еще слишком заметны рубцы от тех *натуралистических* сетей, в которых смолоду долго бился его мощный талант»⁸³.

Как Толстой «перерастал» отрицания и в каком отношении к русской жизни стоит его творчество — ответы на эти вопросы разворачиваются в множестве литературно-критических микросюжетов, сопоставлений, остроумных гипотез Леонтьева.

Отчетливо, как и в случае с реализмом, он различает два вида художественного анализа и соответствующие им виды стиля: есть «анализ и анализ, замечания и подмечания, стиль и стиль. Анализ органический и анализ чрезмерный и придиричивый; наблюдение, ведущее к чему-нибудь, и наблюдение, ни к чему не ведущее; стиль правдивый и трезвый в реализме своем и стиль частого “претыкания” на мелкие кочки и ямки *самого даже языка* через это»⁸⁴.

Один из таких видов — *особый* род душевного анализа, который вошел у нас в моду уже с 40-х и 50-х годов. Граф Толстой им тоже в свое время много занимался. Его можно назвать анализом *подозрительности* или излишнего *подглядывания*. <...> Этого рода придирки и предположения могут быть в натянутости и как бы изысканности своей нередко весьма неосновательны и ни к чему особенному в развитии характеров не приводят, не говоря уже о том, до чего эта привычка наших авторов наскучила»⁸⁵.

Неотступно преследуя приемы натуралистического реализма, Леонтьев находил местами у Толстого «расположение видеть везде только бедность духа и только ничтожество жизни», находил склонность к «придиричивости и мелочной подозрительности» анализа, что отразилось, по его мнению, даже в «Детстве» и «Отрочестве», в очерке «Севастополь в мае 1855 года», где авторская «потребность разыскивать у всех людей и при всяком случае *тщеславие* выразилась особенно сильно»⁸⁶. Пример такого анализа критик нашел в избыточном «подмечании» жеста Кутузова: «Этот оттенок “*видимо, привычным жестом*” — тоже выражение или наблюдение не простое, неизбежное, а одно из тех, которые как-то *завелись* у нас с 40-х годов, — и всего такого множество в «Войне и мире»⁸⁷.

«Анна Каренина» уже освободилась от этой мелочной «придиричивой» манеры — там критика «поражает особенного рода удивительный, беспристрастный, *почти научный* по своей истине и тонкости психический анализ

самых разнообразных оттенков»⁸⁸. Тем более бросается Леонтьеву в глаза последняя подробность самочувствия Вронского и вызывает возмущение: «Этот *больной зуб* не есть требование *жизни*; это личная потребность автора, еще не вполне пресыщенного натурализмом. Некрасивое и ненужное страдание это относится не к *жизненной* психологии действующего лица, а к *литературной* психологии самого романиста»⁸⁹.

Леонтьев увидел здесь пример самодовлеющей «литературности», когда Толстой вводит в образ деталь, жизненно случайную в человеке и диссонирующую с прежним содержанием образа, и вводит только ради усиления в этом пункте художественного впечатления, придающего персонажу, по замыслу автора, обыденную достоверность. Это не столько остаточная дань натуралистическому реализму, сколько реакция Толстого против предшествующей эстетизации Вронского в романе, против литературной эстетики трагически-благородного героя, против аналогичной жизненной эстетики — что Толстой делал не однажды, снижая образ, дегероизируя персонажа, и что было недопустимо для охранявшего эти эстетики Леонтьева.

Не всегда, однако, Леонтьев прав в частных оценках и временами сам проявляет не вполне обоснованную придиричность к писателю. Замечание Толстого о недоброжелательстве графини Ростовой в отношении супружеского счастья дочери кажется ему неуместным: «Хочу придирается за это к графу Толстому и настойчиво спрашиваю: на что ему была эта почти уродливая и ни на чем верном не основанная выходка?»⁹⁰ Но в том замечании сказалась вовсе не чрезмерная «подозрительность» автора, а знание материнской психики, реальная черта которой верно подмечена и к месту приведена Толстым.

По поводу множественного перенесения в описание и в повествование мелких фактических деталей действительности, что свойственно натуралистическому реализму, Леонтьев сделал пронизательное психологическое указание как раз на нереалистичность этого приема. «*В самой жизни*, в жизни вещественной, положим, происходит действительно *так*. Войдут, скажут и т. д. Даже, пожалуй, и *мухи слетят с двери*, и от сиденья их останутся пятна. Но так ли оно, все это, запечатлевается в *жизни духа нашего*? В памяти нашей даже и от вчерашнего дня остаются только *некоторые* образы, *некоторые* слова и звуки, *некоторые* наши и чужие движения и речи. Они — эти образы, краски, звуки, движения и слова — *разбросаны* там и сям на одном общем фоне грусти или радости, страдания или счастья; или же светятся, как редкие огни, в общей и темной бездне равнодушного забвения. Никто не помнит с точностью даже и вчерашнего разговора в его всецелости и развитии. Помнится только *общий дух* и *некоторые отдельные* мысли и слова. Поэтому я нахожу, что старинная манера повествования (побольше от автора и в общих чертах, и поменьше в виде

разговоров и описания всех движений действующих лиц) *реальнее* в хорошем значении этого слова, т. е. правдивее и естественнее по основным законам нашего духа»⁹¹.

В данном случае эстетическую картину действительности Леонтьев связывает с реальной психологией восприятия и памяти, которая ценностно избирательна. В мыслимой им перспективе такая рецептивная эстетика должна дополнять его «каноническую» эстетику жизни (то есть ту, которая не зависит от субъективного восприятия), и на их совокупности должна основываться эстетика литературы.

Аналитическое развертывание внутреннего мира персонажа как в традиционном авторском изложении, так и в новых приемах «самообнаружения» его в речи, поступках, жестах, мимике и пр. равно одобряются, за малыми исключениями, Леонтьевым, если это делает Толстой. Выше него подняться невозможно: «Для анализа Толстого нет преград ни в темпераменте человека, ни в возрасте, ни в половых различиях, ни *даже в зоологических*, ибо на мгновение он и на то указывает, что почувствовал бык, что подумала собака, что сообразила лошадь. <...> Граф Толстой умеет с равным успехом изображать не только разные роды страстных чувств, но и работу мысли при различных верованиях. Вспомним только, для сравнения с этим ходом настоящих православных мыслей княжны, те поэтические и туманные мечты какого-то филантропического пантеизма, в которых умирал ее даровитый и несчастный брат»⁹².

Толстовские описания пороговых состояний и умирания вызывали пристальное внимание критика, который первым их адекватно оценил. Особенный интерес Леонтьева к мотиву смерти у реалиста Толстого объясняется не в последнюю очередь особым отношением Леонтьева к событию смерти вообще, что обуславливалось и значением этого события в его жизненчувствовании, и медицинским опытом. Он, можно сказать, с «охранительной» тщательностью выясняет смысл и степень правдоподобия соответствующих эпизодов в романах.

И с естественнонаучной скрупулезностью рассматривая их, сопоставляя с известными ему картинами физиологических процессов, он приходит к неопровержимым литературно-клиническим заключениям: «В этих трех изображениях смерти, — пишет врач-критик об изображении смерти Болконского, Ивана Ильича и Праскухина, — превосходно и со всею возможною, доступною человеческому уму точностью соблюдены все те оттенки и различия, из которых одни зависят от рода болезни или вообще поражения организма, а другие от характера самого умирающего и от идеалов, которыми он жил»⁹³.

Тем не менее Леонтьев полагал, что «описание смерти князя Болконского гораздо выше описаний и медленной смерти Ивана Ильича и внезап-

ной смерти офицера Проскухина под Севастополем (“Севастополь в мае месяце, 1855 г.”). И в том и в другом изображении гораздо меньше и поэзии и правды, чем в изображении последних дней и минут князя Андрея⁹⁴, а «в изображении смерти кн. Андрея есть *все*»⁹⁵. Есть полная «поэзия и правда»: правда психофизической реальности умирания, правда авторского умонастроения, правда религиозной интуиции воскресения — и поэзия идеальной смерти героя. «И относительно предшествующего самым последним минутам состояния кн.<язь> Андрея надо тоже сказать, что гр<аф> Толстой, изображая *свои собственные* страшные мысли о смерти (*оно* ломится в дверь) в виде сновидения Андрея в полузабытье, — прямее, чем в изображении *какого-то черного мешка и какого-то света*, удовлетворяет требованиям психического реализма. Кн.<язь> Андрей спит или полуспит и полубредит, он *во сне видит*, что он умер, и *просыпается*... Это правдоподобно и содержит вместе с тем далекий и глубокий намек на нечто мистическое, на *пробуждение* вечной души, после телесной смерти»⁹⁶. «Поэтичнее этой смерти придумать невозможно <...> Кн. Андрей должен был *так* идеально умирать!»⁹⁷ Говоря об этом эпизоде, Леонтьев утверждал, что даже в «Анне Карениной» «ничего равного этим страницам нет», а «в изображении *последней минуты* Анны нет *твердой* правды, и поэзия последних слов — поэзия обманная; это *именно то*, что зовется риторикой — красивая фраза без определенного и живого содержания»⁹⁸.

Описания смерти у Толстого Леонтьев считал безупречными до тех пределов, пока Толстой не покушался *точно знать* и рассказывать о том, что человеческому знанию недоступно. Когда он описывает состояние уже убитого Праскухина, Леонтьев возражает: «Но мы решительно не знаем, что *чувствует и думает человек*, переходя эту неуловимую черту, которая зовется смертью. Изобразить смену чувств и мыслей у раненого или контуженного человека — есть художественная смелость; изобразить же *посмертное* состояние души есть уже не смелость, а бессильная претензия — и больше ничего»⁹⁹. «Почему граф Толстой *это знает?* — иронизировал критик. — Он из мертвых не воскресал и с нами после воскресения своего не видался. *Верить* же ему, например, *так*, как верят люди Папе или Вселенскому Собору, или духовному старцу — мы ведь ничуть ни разумом, ни сердцем не обязаны»¹⁰⁰.

За прошедшие со времени «Севастопольских рассказов» тридцать лет взгляд Толстого на смерть и на литературное ее изображение изменился и, как удовлетворенно отмечал Леонтьев, в «Смерти Ивана Ильича» писатель «постарался избежать своей прежней грубой решительности. Иван Ильич просто “умер” и только»¹⁰¹. «Конечно, — одобрял критик, — такой *изворот* в художественном смысле несравненно умнее, глубже и тоньше, чем решительные уверения, что Проскухин *ничего не думал и не видел*»¹⁰².

В высшей степени замечателен религиозно-философский комментарий критика к такому финалу повести, который уже отвечал моральному и стиливому «опрощению» позднего Толстого. «Это лучше и с точки зрения научной точности. Мы не имеем никакого рационального права *утверждать*, что душа не бессмертна и что после того онемения, оцепенения и охлаждения *тела*, которое мы зовем смертью, душа тоже ничего не *чувствует*. И прибавим даже, что чем мы строже будем относиться к научной точности, тем менее мы будем иметь рационального права отвергать то, чего мы не знаем *по опыту*»¹⁰³.

И рядом с такой простотой, точностью и глубиной Леонтьеву кажутся сомнительными в художественном и познавательном плане попытки символизации в описаниях смерти: «Свечка» Анны — это «мешок» и «свет» Ивана Ильича наяву; это что-то вроде неясной, не особенно счастливой аллегории... А «навсегда потухла» — это то же, что в смерти Проскухина — «ничего не видел, не слышал» и т. д.»¹⁰⁴

Вместе с тем символическая и аллегорическая образность у Толстого Леонтьевым оценивается высоко, когда она проистекает из жизненных истоков и включена в смысловые связи романа: «В этом “лесе” князя Андрея и в “облаке” Левина прелестно изображена другая черта нашей душевной жизни: сознаваемая нами *аллегорическая* связь природы с нашим сердцем и умом. <...> Здесь же оба героя Толстого увидели в природе сами то, чего искало их сердце: символы их собственного внутреннего состояния»¹⁰⁵. Так «поэзия и правда», эстетика жизни и эстетика литературы соединились, в трактовке Леонтьева, поддерживая и охраняя друг друга.

Еще один чрезвычайной важности для Леонтьева вопрос (не во всех пунктах решавшийся им без колебаний) — вопрос об отношении поэзии к правде исторической. Последняя берется им в настроениях, мыслях, вкусах людей изображаемой эпохи («общепсихическая музыка» ее), в обстановке, в характерной общественной атмосфере, в стиле — все это он находит или не находит в произведении и называет это «веянием», иногда прибавляя такие определения, как «дух», «запах», «колорит», «общее дыхание».

Образцом здесь оказывается «дивная, безукоризненная» «Семейная хроника» С. Т. Аксакова. «Вот вещь, от которой истинно *веет и временем, и местом, и средой!*»¹⁰⁶ Хотя это не роман, а хроникально-биографическое произведение, Леонтьев видит в нем историческую достоверность, возведенную в высокое эстетическое достоинство, и не избегавшая «неблагообразных» подробностей документальность лиц¹⁰⁷ и событий книги ему совершенно в этом не мешает — напротив, придает больший жизненный вес ее художественности. «С. Т. Аксаков *видел* сам всех действующих в “Хронике” лиц; он жил с ними, рос под их влиянием, у них учился гово-

рять и судить, его внутренний мир был полон образами, речами, тоном, даже *физическими движениями* этих, давно ушедших в вечность, людей. <...> Да, можно верить и нельзя не чувствовать, что поэзия “Семейной хроники” — поэзия *именно своей эпохи*; общий дух ее — дух того времени и той среды, — дух, который ждал только для воплощения в образах и звуках возбуждающих влияний позднейшего периода. Не только от действий и речей героев, но и *от речей самого автора* в “Семейной хронике” веет более простою и спокойною эпохой, точно так же, как в “Анне Карениной” все дышит своим временем, уже несравненно более сложным и более *умственно* взволнованным. Но про “Войну и мир” я не решусь того же сказать так прямо. Я сомневаюсь, не доверяю; я колеблюсь...»¹⁰⁸

Трудноразрешимым для Леонтьева остается вопрос: «мог ли гр<аф> Толстой вообразить внутренние процессы людей 12-го года так верно и точно, как он может представлять себе эти самые процессы у своих современников? Я спрашиваю: в *том ли стиле* люди 12-го года мечтали, фантазировали и даже бредили и здоровые и больные, как у гр<афа> Толстого? — Не знаю, право: так ли это? — *Не слишком ли этот* стиль во многих случаях похож на психический стиль самого гр<афа> Толстого, *нашего чуть не до уродливости индивидуального* и гениального, т. е. исключительного, современника?»¹⁰⁹

Леонтьев припоминал: «При первом чтении в 68 году я это *невяние* вообще 12-м годом почувствовал, и даже *тогда* почувствовал так сильно, что в первое время был очень недоволен “Войной и миром” за многое и, между прочим, за излишество психического анализа»¹¹⁰.

Чтобы яснее определить искомое «вяение», критик предпринимает смелую литературную «реконструкцию» гипотетического романа Пушкина о той эпохе. «*Так ли* бы он его написал, как Толстой? *Нет, не так!* Пусть и хуже, но не так. Роман Пушкина был бы, вероятно, не так оригинален, не так субъективен, не так обременен и даже не так содержателен, пожалуй, как «Война и мир»; но зато *ненужных* мух на лицах и шишек “преткыкания” в языке не было бы вовсе; анализ психический был бы не так “червоточив”, придирчив — в одних случаях, не так великолепен в других; фантазия всех этих снов и полуснов, мечтаний наяву, умираний и полуумираний не была бы так *индивидуальна*, как у Толстого; пожалуй, и не так тонка или воздушна, и не так могуча, как у него, но зато возбуждала бы меньше сомнений... Философия войны и жизни была бы у Пушкина иная и не была бы целыми крупными кусками вставлена в рассказ, как у Толстого. Патриотический лиризм был бы разлит ровнее везде, не охлаждался бы беспрестанно *теофилантропическими оговорками*; и “Бога браней благодатью” был бы “запечатлен наш каждый шаг”. “Двенадцатый год” Пушкина был бы еще (судя по последнему, предсмертному повороту в уме его) произведе-

нием гораздо более православным, чем “Война и мир”. Пушкин осветил бы скорее свое творение так, как освещена была недавно одна превосходная статья в журнале “Вера и Разум” о той же борьбе Наполеона с Александром и Кутузовым, чем так, как у Толстого. У Толстого Бог — это какой-то слепой и жестокий *фатум*, из рук которого, я не знаю, как даже и можно избавиться посредством одного *свободного избрания любви*. В статье “Веры и Разума” Бог — это Бог *живой и личный*, которого только “пути” до поры до времени “неисповедимы”. Пушкин не стал бы даже (вероятно) называть *от себя* бегущих в каретах и шубах маршалов и генералов французских “злыми и ничтожными людьми, которые наделали множество зла...”; как *в душе* не называли их, *наверное*, в 12 году те самые герои-русские, которые гнали их из Москвы и бранили их по страсти, а не по скучно-моральной философии. Тогда воинственность была в моде, и люди образованные были прямее и откровеннее нынешних в рыцарском мировоззрении своем. <...> *В то блаженное для жизненной поэзии* время идеалом мужчины был *воин*, а не сельский учитель и не кабинетный труженик!

У Пушкина религиозное освещение было бы ближе к общенациональному; может быть, и весьма *субъективное по искренности*, оно было бы менее *индивидуальным по манере* и менее *космополитическим* по духу, чем у Толстого. И герои Пушкина, *и в особенности он сам от себя*, где нужно, говорили бы *почти тем языком, каким говорили тогда*, т. е. более простым, прозрачным и легким, не *густым, не обремененным, не слишком так или сяк раскрашенным*, то слишком грубо и черно, то слишком тонко и “червлено”, как у Толстого.

И *от этого именно* «общее веяние», общепсихическая музыка времени и места были бы у Пушкина точнее, вернее; его творение внушило бы больше *исторического доверия* и вместе с тем доставляло бы нам более полную художественную *иллюзию*, чем “Война и мир”. <...> Возвращаясь на мгновение еще раз к предполагаемому роману Пушкина, я хочу еще сказать, что, восхищаясь этим несуществующим романом, мы подчинялись бы, вероятно, *в равной мере* и гению автора, и *духу эпохи*. <...> Читая “Войну и мир” тоже с величайшим наслаждением, мы можем, однако, сознавать очень ясно, что нас подчиняет не столько *дух эпохи, сколько личный гений автора*; что мы удовлетворены не “веянием” места и времени, а своеобразным, ни на что (*во всецелости*) не похожим, смелым творчеством нашего современника. Восхищаясь “Войной и миром”, мы все-таки имеем некоторое право скептически качать головой...»¹¹¹ Что же ценнее для Леонтьева — гений места и времени или гений писателя? Все-таки он склоняется предпочесть первого, говоря о нем чаще, подробнее, заинтересованнее. И это вполне отвечает неизменному у него примату ценностей жизни перед ценностями искусства, не только их связи, но и обусловленности первыми вторых.

Из этого выводится сравнительная критическая оценка произведений: «Лица “Семейной хроники”, лица “Анны Карениной” верны не только самим себе с начала до конца, общечеловечески, психологически верны, они исторически правдоподобны, — они верны месту и времени своему. Точно так же были бы верны себе и эпохе лица в воображаемом мною пушкинском романе, если судить по “Арапу” и “Дубровскому”. И лица, и “веяние”, и сами изображенные люди, и личная музыка их творца-рассказчика — дышали бы не нашим временем.

В “Воине и мире” лица вполне верны и правдоподобны только самим себе, психологически. — И даже я скажу больше: точность, подробность и правда их общепсихической обработки так глубока, что до этого совершенства, конечно, не дошел бы и сам Пушкин, по складу своего дарования любивший больше смотреть на жизнь à vol d’oiseau, чем рыться в глубинах, выкапывая оттуда рядом с драгоценными жемчужинами и гадких червей натуралистического завода. Что касается до тех же лиц “Воины и мира” (в особенности до двух главных героев — Андрея и Пьера), взятых со стороны их верности эпохе, то позволительно усомниться... Вообще о лицах этих я не могу говорить так решительно, как говорил об излишествах наблюдения, о придирчивости анализа, о нескладнице языка, о некоторой избыточности общерусской и общенатуралистической манеры... <...> Когда же дело касается до того, верны ли лица в “Воине и мире” духу эпохи или “запаху” ее, — так сказать, — я только колеблюсь и сомневаюсь. Предлагаю то себе, то автору строгие вопросы и, — после долгих, очень долгих колебаний и умственной борьбы, — склоняюсь, наконец, к тому, что некоторые лица безусловно достоверны (напр<имер>, Ник<олай> Ростов, Денисов, Долохов), другие же, напр<имер>, Пьер Безухий и Андрей Болконский... не знаю!»¹¹²

И подводя итог сопоставлению двух толстовских романов, Леонтьев заключает: «Он сбыл с души своей в первую книгу огромный и разнообразный запас личного материала, — сбыл и вышел на новый путь с ношей облегченной, но вовсе не исчерпанной. Этого лично художественного запаса осталось еще достаточно, чтобы дать нам в “Карениной” прекрасное содержание; и вместе с тем тяжесть запаса была уже настолько уменьшена, что с порядком, чистотой и правдивостью работы можно было легче справиться. Самый язык, даже и при громком чтении, стал ровнее и приятнее. Ни поэзия, ни ясность не утратились ничуть; стерлось только то, что “засидели” несносные мухи натуральной школы. Казалось бы, что нужно дальней эпопее быть объективнее: а близкому роману — субъективнее; вышло наоборот. Придерживаясь терминологии, любимой в то время, когда были молодцы Герцен, Катков, Бакунин и Белинский, можно сказать, что “Воина и мир” — произведение более объективное по намерению, но объектив-

ность его очень субъективна; а “Каренина” — произведение более субъективное, по близости к автору и эпохи, и среды, и по характеру главного лица — Левина, но субъективность его объективировалась до возможной степени совершенства»¹¹³.

Наконец, существенно, что Леонтьев проявил повышенный интерес (современным ему критикам несвойственный) к смене стиля в движении литературы, главным образом — в творческой эволюции Толстого¹¹⁴.

Что писатель «со дня зачатия и со времени создания “Войны и мира” до того неизмеримо (хотя и на той же почве шероховатого и ненужного) перерос всех современников своих во всех других хороших отношениях, что на пути правдивого и, так сказать, усовершенствованного реализма ничего больше прибавить нельзя»¹¹⁵, — этому факту Леонтьев находит объяснение не только в силе личной гениальности Толстого, но и в установленном критиком общем законе литературного процесса: «...всякая художественная школа имеет, как и все в природе, свои пределы и свою точку насыщения, дальше которых идти нельзя»¹¹⁶.

Событие смены стиля управляется, таким образом, двумя факторами. С одной стороны, накопленный в натуралистическом реализме однородный стилевой материал своим избыточным количеством (в «точке насыщения») начинает отрицать свое эстетическое качество, утрачивает литературную ценность — уже независимо от того, кто и как его продолжает использовать. С другой стороны, наработавший в своем творчестве такой материал писатель достигает личной «точки насыщения» и, чувствуя, что сменяющееся, новое тематическое и образное содержание не может быть выражено в прежних стилевых формах, отвергает их, переходит к иному стилю.

Так, по мнению Леонтьева, произошло с Толстым: «Он, вероятно, догадался, что лучше “Войны и мира” и “Анны Карениной” он уже в прежнем роде, в прежнем стиле ничего не напишет; а хуже писать он не хотел»¹¹⁷. Критик уверен, что «он этим почти полувековым общерусским стилем пресытился, наконец!»¹¹⁸, хотя находит свидетельства того, что «пресытился» не вполне, и продолжал к нему возвращаться.

Но Леонтьев празднует победу: «Важно то, что самому гениальному из наших реалистов, еще в полной силе его дарования, наскучили и опротивели многие привычные приемы той самой школы, которой он так долго был главным представителем.

Это многозначительный признак времени!

Движение это заметно не у одного графа Толстого, но у многих. Оно очень заметно и у младших писателей наших: у г. Гнедича, Орловского и т. д.

У этих младших все меньше и меньше встречаются те несносные выверты, обороты и выходки, в которых так долго воспитывала всех нас наша русская школа от 40-х до 80-х годов.

У Толстого это движение, эта особая рода реакция зародилась только гораздо раньше, чем у всех других (она давала себя предчувствовать уже в яснополянских мелких рассказах и отрывках); зародилась раньше и выразилась ярче, резче и успешнее, чем у других»¹¹⁹.

Отмечая отказ писателя от прежней «манеры» и переход к новой, Леонтьев сосредоточивает внимание преимущественно на его «внешних приемах (имеющих, впрочем, великое внутреннее значение)»¹²⁰. При этом он — здесь как раз в силу чисто эстетического своего пристрастия, возобладавшего над религиозно-нравственной сутью толстовской «проповеди» — считает себя вправе не только различать, но и решительно отделять, до полного их обособления, «несчастную попытку “исправить” христианство и заменить потребности личной веры обязанностями практической этики от его счастливой мысли изменить совершенно манеру повествований своих»¹²¹. И отложив первую сторону дела, критик занимается второй.

И возникает поразительное — в свете леонтьевской эстетики, его идеи «деспотического» удержания данной формой единственно соответствующего ей содержания — допущение автономии того и другого, подстановки различного содержания в удачно найденную стилевую форму. «Я полагаю, — утверждает критик, — что последняя перемена в “манере” графа Толстого совершилась даже вовсе независимо от нравственного направления этих мелких рассказов и от специального назначения. Дух содержания их и самые сюжеты могли бы быть и другие. Например, религиозное начало могло бы быть выражено в них гораздо сильнее, чем выражено оно теперь, при странном расположении автора к чистой этике. (Оговорюсь мимоходом: странно это расположение именно в гениальном уме и в наше время — после целого века неудачных надежд на эту чистую мораль!) Или, напротив того, содержание этих повестей, образцовых по языку и поэтическому „веянию“, могло бы быть, при другом еще каком-либо настроении автора, вовсе безнравственным, языческим, грешным, сладострастным... и т. д.»¹²²

Приветствуя наконец-то совершившуюся радикальную смену стиля в русской литературе, ради чего он готов был пренебречь (на время, конечно) даже «несчастной попыткой “исправить” христианство», Леонтьев тем самым, воспользовавшись творческой мощью Толстого, окончательно свел счеты с «тоголевщиной», так мучившей его «художественное сердце».

Классическая литературная эпоха дала такие творческие явления, которые эстетически удовлетворяли Леонтьева и еще не порывали с той эстетикой жизни, охранение и обоснование которой сделал своей задачей мыслитель. В дальнейшем историческом процессе, как он и предвидел, возобладавало прогрессирующее обесценивание в эстетическом отношении и искусства, и самой жизни.

Примечания

¹ Леонтьев К. Н. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. / Главный редактор В. А. Котельников. Подготовка текстов, комментарии В. А. Котельникова, О. Л. Фетисенко. СПб., 2003. Т. 8, книга 1. С. 636. В дальнейшем при ссылке на это издание в скобках указываются том (тома 6–8 с номером книги) и страница.

² Т. 6. Кн. 1. С. 8.

³ Там же. С. 16.

⁴ Термин введен С. Г. Бочаровым. См.: Бочаров С. Г. «Эстетическое охранение» в литературной критике (К. Н. Леонтьев о русской литературе) // Контекст-1977. М., 1978. С. 142–193.

⁵ Т. 8. Кн. 1. С. 299.

⁶ Т. 6. Кн. 1. С. 456.

⁷ Заглавие книги Б. М. Эйхенбаума (1924). С. Г. Бочаров в своей работе говорит об отношении Эйхенбаума к литературно-критическому наследию Леонтьева, который способствовал установлению нового взгляда на Толстого и обоснованию «картины имманентной эволюции литературных форм и приемов как истинной истории литературы».

⁸ Заглавие статьи Ю. Н. Тынянова (1924).

⁹ Т. 8. Кн. 1. С. 306–307.

¹⁰ Т. 7. Кн. 1. С. 517.

¹¹ Т. 6. Кн. 1. С. 243.

¹² Т. 8. Кн. 1. С. 302–303.

¹³ Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени // Розанов В. В. Сочинения. Л., 1990. С. 469–470, 519.

¹⁴ Т. 9. С. 84–86.

¹⁵ Т. 2. С. 46.

¹⁶ В цитированном выше письме к И. И. Фуделю: «Ну а когда в одной из грубых и топорных повестей (60-х годов) нигилиста Помяловского его грубо-серьезный герой Молотов говорит (басит — небось): “Меня если кто ударит, я стреляться с ним не стану, а поташу в полицию!” <...> то я, признаюсь, желаю только одного, чтоб и в полиции этой кто-нибудь догадался ему расквасить его утилитарную и практически-моральную морду» (Леонтьев К. Н. Полное собрание сочинений и писем... Приложение. Кн. 1: «Преемство от отцов». Константин Леонтьев и Иосиф Фудель: Переписка. Статьи. Воспоминания / Составление, вступительная статья, подготовка текста и комментарии О. Л. Фетисенко. СПб., 2012. С. 79. Далее сокращенно: Преемство от отцов).

¹⁷ Т. 9. С. 81.

¹⁸ Там же. С. 81–82.

¹⁹ Т. 6. Кн. 1. С. 56.

²⁰ Т. 9. С. 31.

²¹ Там же. С. 250.

²² Там же. С. 249–250.

²³ Именно в таком жизненном объеме мыслил содержание искусства и Л. Н. Толстой в пору «Войны и мира», писавший П. Д. Боборыкину в июле — августе 1865 г.: «Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях» (Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 632).

²⁴ Т. 9. С. 98.

²⁵ Т. 7. Кн. 1. С. 494.

²⁶ Там же. С. 495.

²⁷ Там же. С. 496.

²⁸ Там же. С. 477.

²⁹ Т. 6. Кн. 1. С. 436.

³⁰ Т. 7. Кн. 1. С. 380.

³¹ Т. 8. Кн. 1. С. 311.

³² Там же. С. 304.

³³ Там же. С. 298.

³⁴ Там же. С. 323.

³⁵ Там же. С. 315.

³⁶ Т. 9. С. 306, 311.

³⁷ Там же. С. 322.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же. С. 325.

⁴⁰ Там же. С. 327.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

⁴³ Т. 6. Кн. 1. С. 48.

⁴⁴ Там же. С. 126–127.

⁴⁵ Там же. С. 24–25.

⁴⁶ Ср. в народных говорах: «мохорь», «мохра» — пучок шерсти или перьев, кисть, клок, косма, мохна; в разговорном употреблении «махровый» — «наиболее полно (ярко) выраженный» (Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 516).

⁴⁷ Т. 9. С. 42.

⁴⁸ Там же. С. 266.

⁴⁹ Там же. С. 275–276.

⁵⁰ «Делать реакцию» Леонтьев считал необходимым не только для общественного и политического публициста, но и для эстетика и писателя: «Именно эстетику-то приличествует во времена неподвижности быть за движение, во времена распушенности за строгость; художнику прилично было быть либералом при господстве рабства; ему следует быть аристократом по тенденции при демагогии; немножко *libre penseur* (хоть немножко) при лицемерном ханжестве, набожным при безбожии...» (Т. 7. Кн. 2. С. 33).

⁵¹ Т. 6. Кн. 1. С. 74.

⁵² Там же. С. 56.

⁵³ Там же. С. 55–56.

⁵⁴ Т. 9. С. 42.

⁵⁵ Там же. С. 204.

⁵⁶ Нечто подобное Леонтьев находил в народной речи: «Эта некоторая бледность и даже неточность простонародных рассказов, бледность и неточность, прерываемые обыкновенно внезапными чертами редкой яркости и поразительной глубины, и составляют всю художественную прелесть их» (Т. 9. С. 136–137). Ср. также описание текстов В. Ходасевича в аспекте соотношения музыки, слова и молчания: Обухова О. Я. Звучащий мир и неслышимая музыка у В. Ходасевича // Музыка и незвучащее: Сб. ст. / Редакция: Вяч. Вс. Иванов, Е. В. Пермяков, Т. В. Цивьян. М., 2000. С. 186–202 (Т. 9. С. 9).

⁵⁷ Т. 9. С. 79.

⁵⁸ Леонтьев, разумеется, признавал высокий классический комизм, но не отвергал и комизм в современном изображении повседневности, предлагая только очистить его от «едкости» и фальшивой «гражданской скорби»: «Отчего же и не посмеяться одним

только “видимым смехом”, без всяких этих гоголевских “невидимых слез”. Довольно с нас желчи и оцта!» (Т. 9. С. 112; Т. 9. С. 137).

⁵⁹ Т. 9. С. 30.

⁶⁰ Там же. С. 320.

⁶¹ Т. 6. Кн. 1. С. 55.

⁶² Т. 9. С. 42.

⁶³ Т. 6. Кн. 1. С. 738.

⁶⁴ Т. 9. С. 14.

⁶⁵ Там же. С. 163–164.

⁶⁶ Там же. С. 9, 341.

⁶⁷ Т. 7. Кн. 1. С. 315.

⁶⁸ Т. 8. Кн. 1. С. 476.

⁶⁹ Там же. С. 477.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Т. 9. С. 207–208.

⁷² Там же. С. 292.

⁷³ Там же. С. 203.

⁷⁴ Там же. С. 203.

⁷⁵ Там же. С. 203–204.

⁷⁶ Там же. С. 204.

⁷⁷ Там же. С. 205–206.

⁷⁸ Там же. С. 208.

⁷⁹ Там же. С. 208–209.

⁸⁰ Там же. С. 209.

⁸¹ Там же.

⁸² Т. 8. Кн. 1. С. 478.

⁸³ Т. 9. 333–334.

⁸⁴ Там же. С. 333.

⁸⁵ Там же. С. 312.

⁸⁶ Там же. С. 316.

⁸⁷ Там же. С. 323.

⁸⁸ Там же. С. 153.

⁸⁹ Там же. С. 332–333.

⁹⁰ Там же. С. 313.

⁹¹ Там же. С. 337.

⁹² Там же. С. 261–263.

⁹³ Там же. С. 283.

⁹⁴ Там же. С. 278.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Там же. С. 286.

⁹⁷ Там же. С. 291.

⁹⁸ Там же. С. 295.

⁹⁹ Там же. С. 284.

¹⁰⁰ Там же. С. 295.

¹⁰¹ Там же. С. 285.

¹⁰² Там же. С. 284.

¹⁰³ Там же. С. 285.

¹⁰⁴ Там же. С. 295.

¹⁰⁵ Там же. С. 307.

¹⁰⁶ Там же. С. 340.

¹⁰⁷ Прочитав «Семейную хронику», М. А. Дмитриев сообщал М. П. Погодину: «Написано — что и говорить — прекрасно; но вся первая половина книги, по моему мнению, есть дурной поступок!.. Что же это за семья, в которой, кроме одной женщины, все тираны и мерзавцы!» (Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. Т. XIV. СПб., 1900. С. 354). Леонтьев не скрадывал таких черт, но смотрел на них не с моральной, а прежде всего с эстетической точки зрения: «Старик Багров бил своих домашних; невестка его — Софья Николаевна, презирала простой народ, не любила природу, стыдилась родства своего с недворянкой; но благодаря не столько таланту С. Т. Аксакова, сколько миросозерцанию его, они вышли и привлекательнее, и занимательнее многих полезных современников наших» (Т. 9. С. 79).

¹⁰⁸ Т. 9. С. 342–343.

¹⁰⁹ Там же. С. 301.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Там же. С. 343–345.

¹¹² Там же. С. 345–348.

¹¹³ Там же. С. 329.

¹¹⁴ Связанные с этими моментами идеи Леонтьева как предваряющие литературно-теоретические концепции двадцатого века специально отмечает С. Г. Бочаров. См.: Бочаров С. Г. Литературная теория Константина Леонтьева // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 318–319 и др.

¹¹⁵ Т. 9. С. 252.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Там же. С. 254.

¹²⁰ Там же. С. 253.

¹²¹ Там же. С. 252–253.

¹²² Там же. С. 253.

**ПРАВЕДНИЧЕСТВО КАК «ВНУТРЕННЕЕ ХРИСТИАНСТВО»
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. С. ЛЕСКОВА**

Настоящая работа посвящена циклу рассказов и повестей Н. С. Лескова, включенных автором во второй том прижизненного собрания сочинений (1889), который имел подзаголовок «Праведники». Главные герои произведений, вошедших в этот том, могут быть, по мнению автора, названы праведниками, «без которых “несть граду стояния”»¹. В заметке «О героях и праведниках» Лесков так определил свое понимание праведничества: праведники проживают «изо дня в день праведно долгую жизнь, не солгав, не обманув, не слукавив, не огорчив ближнего и не осудив пристрастно врага»².

Праведническому циклу Лескова посвящены многочисленные работы современных лесковедов. В этих работах рассматриваются такие вопросы, как содержание лесковской концепции праведничества³, литературная (прежде всего агиографическая) традиция, на которую опирался Лесков, создавая свою «галерею» праведников, и ее трансформация⁴, типологическое сходство героев праведнического цикла с теми или иными историческими воплощениями праведности (Нилом Сорским⁵, явлением старчества⁶), классификации лесковских праведников. В исследовательских работах содержится много интересных наблюдений, указаны важные детали произведений о праведниках, сделаны некоторые обобщения, однако в целом лесковская концепция праведничества остается не вполне раскрытой.

Один из изучаемых аспектов поэтики праведнического цикла — «сказовая ситуация» в рассказах о праведниках. По мнению Н. Н. Старыгиной, введение Лесковым рассказчиков придает галерее праведников иллюзию достоверности⁷. Однако этому противоречат многочисленные оговорки повествователя (в первоначальных редакциях отдельных произведений и в окончательном варианте текста) о том, что в рассказах о праведниках передаются сложившиеся легенды, что рассказы написаны на основе детских воспоминаний или «бытовых апокрифов»⁸. Наконец, заметка Лескова «О русском левше» прямо содержит указание на то, что вся история о стальной блохе Лесковым была вымышлена. Поэтому говорить о достоверности сообщений Лескова о праведниках можно лишь условно — как

о создании Лесковым установки на достоверность. Как это сформулировал сам Лесков в предисловии к первой публикации рассказа «Кадетский монастырь», достоверным в сообщаемых им рассказах можно считать только образ мыслей рассказчиков и героев, достоверно только их представление о праведниках, соответствующее «духу времени»⁹. Иными словами, достоверно только то, что созданные Лесковым образы праведников являются действительно народным идеалом того, что «возвышается над чертою простой нравственности и потому “свято Господу”»¹⁰. Однако, как и в других произведениях Лескова, в произведениях праведнического цикла представлено сложное соотношение исторической правды и авторского вымысла: взяв за основу известные ему факты действительности, Лесков создает образ своего праведника, показывает свое представление о нравственном идеале.

Исследователями творчества Лескова часто приводится определенный список черт, объединяющих героев-праведников в произведениях писателя. Так, И. Е. Мелентьевой в этот список включены «бескорыстное служение ближнему, самоотверженная деятельность на благо других, жажда справедливости, патриотизм, нестяжательность, нравственная чистота»¹¹. Если такой список отличительных особенностей праведников действительно соотносится с образами героев Лескова, то характеристики лесковских праведников в других работах представляются не вполне корректными. Так, например, приписывание праведникам Лескова «соборности» и «коллективизма»¹² неправомерно, несмотря на высокую оценку этих качеств в русской культуре. Образы праведнического цикла — создание выдающегося русского писателя Н. С. Лескова, а не русского фольклора; отметим также, что составление подобных списков-обобщений представляется нам малопродуктивным, поскольку герои произведений праведнического цикла имеют больше отличного, чем сходного, и являются иногда выразителями прямо противоположных убеждений.

Авторы работ о праведническом цикле справедливо отмечают главное в рассказах Лескова о праведниках: объектом внимания писателя становится духовный подвиг, «возвышающийся над чертою простой нравственности»¹³, но что именно отличает концепцию праведничества у Лескова от простой нравственности, как правило, не раскрывается.

Поиск путей и способов достижения человеком благочестия, осуществления заповедей Христа был одной из причин обращения Лескова к теме праведничества. С этим поиском связаны и другие выступления Лескова в печати. Так, незадолго до публикации первого из рассказов о праведниках (1879) Лесков опубликовал сборник «Зеркало жизни истинного ученика Христова» (1877), целиком состоящий из наставлений читателям о том, как именно следует поступать благочестивому христианину, чтобы достичь

«высшей цели жизни» — «преобразования себя по образу (или по примеру) Иисуса Христа».

Наиболее очевидным путем достижения благочестия было принятие иночества. Этот путь представлен писателем в двух произведениях цикла «Праведники». Герои рассказа «Инженеры-бессребреники» (1887) Дмитрий (в монашестве Игнатий) Брянчанинов и Михаил Чихачев отказываются от всех блестящих перспектив, которые им могла предоставить служба в инженерном ведомстве и принадлежность к высшим кругам петербургской знати, и становятся иноками. В части рассказа, посвященной Брянчанинову и Чихачеву, Лесков сознательно отбирает такие передаваемые в «бытовых апокрифах» факты их биографии, которые представляют уход выпускников Инженерного училища в монастырь как нечто необъяснимое с точки зрения нравов и обычаев их окружения, как поступок необыкновенного характера. Решение об уходе в монастырь, согласно приводимым Лесковым «апокрифам», они принимают в самом начале войны с Турцией: «Брянчанинов и Чихачев колебались уходить из мира в монастырь и решились на это только тогда, когда представилась необходимость взяться за оружие для настоящих военных действий. Как только у нас возгорелась война с Турцией, то Чихачев и Брянчанинов оба разом подали просьбы об отставке»¹⁴. В этот момент, согласно требованиям дворянской этики и офицерской чести, каждый должен был стремиться воевать за царя и отечество. Тем более это стремление должно было бы овладеть Брянчаниновым, которому, как сообщается в первой главке, император, еще будучи великим князем, оказывал личное покровительство, назначив его своим пансионером. Прошение об отставке в начале войны «было и странно, и незаконно, и даже постыдно, так как представляло их трусами»¹⁵. Для дворянской молодежи того времени было характерно стремление к участию в войне. Об этом сообщают многие мемуаристы, например М. Н. Лонгинов, историк литературы и биограф М. Ю. Лермонтова П. А. Висковатый: бывшее во времена Лермонтова в моде светское и военное удалство проявлялось, в частности, в том, что гвардейские офицеры стремились попасть на Кавказ и участвовать в боевых действиях. Указание на войну с Турцией как на повод к уходу Брянчанинова и Чихачева в монастырь относится, очевидно, к одному из таких апокрифических сообщений, которые писатель в предисловии к рассказу характеризует как «положительно неверные»¹⁶. Николай I объявил войну Турции 14 апреля 1828 г., тогда как Брянчанинов вышел в отставку и поступил послушником в Свирской монастырь в 1827 г., а Чихачев принял монашеский постриг в 1826 г. «Домыслы», встречающиеся в известных Лескову «апокрифах», дают, по словам писателя, «довольно верное представление о вкусе и направлении мысли самих сочинителей [апокрифов], а это, без сомнения, характеризует дух

времени»¹⁷. Очевидно, Лесков хотел показать, что с точки зрения современников — жителей Петербурга, принадлежащих к образованным слоям общества, уход человека в монастырь — явление из ряда вон выходящее и малопонятное. Будущие иноки Брянчанинов и Чихачев имеют подобающее их социальной среде воспитание, навыки и даже таланты. Так, Михаил Чихачев имел все основания пользоваться успехом в свете, поскольку был превосходным музыкантом и певцом. В подтверждение этого Лесков приводит рассказ о музыкальном вечере у супруги петербургского генерал-губернатора Марии Павловны Кавелиной. В светской гостиной встретились знаменитый итальянский тенор Дж. Б. Рубини и инок Чихачев, который по просьбе знаменитого певца исполнил фрагмент одного из духовных концертов. Лесков, вольно пересказывая известный ему «апокриф» о том, что сам Рубини хвалил пение Чихачева, представляет отзыв Рубини так, что, согласно ему, певческий талант Чихачева даже превосходил вокальное мастерство Рубини: «Рубини пришел в восхищение и сказал, что он в жизнь свою не встречал такой удивительной октавы и жалеет, что лучшие композиторы не знают о существовании этого голоса», и пояснил свое сожаление так: «Для вашего голоса могли быть написаны вдохновенные партии, и ваша слава, вероятно, была бы громче моей»¹⁸. Таким образом, в рассказе подчеркивается контраст между тем, какая блестящая судьба могла бы ожидать героя в мирской жизни, и тем, как герой предпочел распорядиться данным ему талантом. Симпатии автора, безусловно, на стороне Чихачева, который на сожаление Рубини: «Какой голос пропадает безвестно» ответил: «Он не пропадает: я им пою Богу моему дондеже есмь»¹⁹. Однако упоминание того, что ответ Чихачева «чрезвычайно понравился»²⁰ императору Николаю I, делает авторскую оценку выбора Чихачева неоднозначной.

В качестве причин ухода «инженеров-бессребренников» в монастырь в рассказе, согласно известным Лескову «апокрифам», приводятся следующие: во-первых, Брянчанинов и Чихачев «находили военное дело несовместным с своими христианскими убеждениями», а во-вторых, служить честно в «системе самовознаграждения» — «это значило постоянно поперечить всем желающим наживаться, и надо порождать распри и несогласия, без всякой надежды отстоять правду». Остаться жить в миру казалось им поэтому «подвигом, требующим такой большой силы, какой они в себе не находили, и потому они решились бежать»²¹. Таким образом, уход героев в монастырь, в отличие от агиографического канона, представлен не как наиболее достойный для христианского подвижника выбор, а лишь как бегство от невыносимо трудного пути к спасению в миру. Насколько этот путь труден, показывает история третьего «бессребренника» — история Николая Фермора, столкнувшегося с «системой самовознаграждения»²² военных инженеров и навсегда «потерявшего доверие к людям»²³. В рассказе

сатирически изображены попытки докторов «вылечить» «сумасшедшего» Фермора, страдавшего в действительности от невозможности служебной честности. От непереносимых страданий этого праведника смогла избавить только смерть, которую он приблизил своей волей — бросился с корабля в море и «покончил со своею безотрадною жизнью»²⁴.

В заключение рассказа говорится, что три его героя похожи. Все они «страстно стремились к праведности», и все три «отошли от жизни». Таким образом, покончивший жизнь самоубийством Николай Фермор оказывается среди лесковских праведников, а принявшие монашество Брянчанинов и Чихачев свершают такой же побег от невыносимой для них нечестности окружающих их людей, как и Николай Фермор. Самоубийство не противоречит праведности, а уход в монастырь равен самоубийству.

Такими же неоднозначными представлены самоубийство и уход в монастырь в повести «Очарованный странник» (1873). Герой-рассказчик Иван Флягин, которого повествователь называет «богатырь-черноризец», будучи послушником Валаамского монастыря, с умилением рассказывает своим слушателям о неких церковных молитвах за самоубийц и напоминающих средневековые апокрифы вещей снах митрополита Филарета, в которых святой Сергей приказывает владыке Филарету помиловать священника, молящегося за самоубийц, что тот и исполняет. Очевидно, это неортодоксальное отношение к самоубийству соответствует лесковской концепции праведничества, во многом не совпадающей с официальными церковными представлениями о благочестии. Если другие не соответствующие праведности поступки героя (убийство монаха, попытка самоубийства, укрощение коня, убийство татарина в поединке «наперепор», жизнь в татарском плену с четырьмя женами и множеством некрещеных детей, убийство Груши, пьянство) можно отнести к тому времени, когда он еще не осознал своего предназначения — будучи обещанным Богу, уйти в монастырь и начать праведную жизнь, то рассуждение о возможности молиться за самоубийц относится к тому периоду его жизни, когда он стал «черноризцем» «в рясофоре» — монахом низшей степени пострига, готовящимся к принятию малой схимы. Таким образом, это своеобразный итог духовных исканий праведника, выбравшего иноческий путь спасения, но не разделяющего отношения официальной церкви к такому тяжкому греху, как самоубийство. Однако и сам выбор иноческого пути представлен в повести не как сознательный шаг героя, стремящегося исполнять монашеское служение, а как единственный выход из бытовой неустроенности, способ решений бытовых проблем. Иван Флягин объясняет свой приход в монастырь тем, что «деться было некуда», а в монастыре он «и одет, и обут, и накормлен»²⁵. Находясь в монастыре, «богатырь-черноризец» усердно исполнял все указания игумена и духовных наставников

(изнурял себя постом, совершал без перерыва до тысячи земных поклонов, смиренно принял явно незаслуженное наказание «все лето до самых до заморозков» просидеть в погребке, несколько месяцев молился взаперти образу «Благое молчание»), однако и его, как Николая Фермора, стали считать сумасшедшим, а сам он стал готовиться к своему настоящему призванию — войне, поскольку ему «за народ очень помереть хочется»²⁶. То, от чего сбежали в монастырь праведники Брянчанинов и Чичачев, для которых война представлялась несовместимой с христианскими убеждениями, заставляет другого лесковского праведника, Ивана Флягина, напротив, стремиться уйти из монастыря обратно в «мир» — однако для того только, чтобы там «помереть за народ».

Традиционный монашеский путь обретения благочестия, очевидно, был для Лескова не только не единственно возможным, но и иногда препятствующим поиску праведной жизни. Возможно, на представления писателя о монастырской жизни оказало влияние знакомство со многими историческими свидетельствами о нарушении русскими монахами не только монашеских обетов, но и вообще христианских заповедей. Теме нравственного оскудения монашества были посвящены многие выступления Лескова в печати. Так, в статье «Русские архиереи и русские монастыри в старину» (1870) Лесков, ссылаясь на материалы опубликованной в «Киевских университетских известиях» диссертации В. С. Иконникова, писал, что еще в XV–XVII вв. — «в монастыри вкрались и роскошь, и страсть к богатству», «все, желая барствовать, бросали свои обычные работы и уходили под монастырский кров»²⁷, и в качестве примера отнюдь не аскетической монастырской жизни приводил перечень блюд монастырского стола в XV–XVI вв. В очерках «Монашеские острова на Ладожском озере» (1872), написанных незадолго до появления повести «Очарованный странник» (1873), Валаамский монастырь представлен как прибежище «богомольцев поневоле»²⁸ — людей, которых разыскивают светские власти за неуплату налогов или долгов. На Валааме, как рассказывает повествователю один из паломников, можно было легко скрываться от полиции, которой и в голову не приходило искать среди послушников нарушителей закона. Наконец, укажем статью, целиком посвященную нарушениям монахами данных ими обетов и общечеловеческих нравственных норм — «Бродяги духовного чина» (1882). В этой статье, работа над которой проходила одновременно с созданием рассказов праведнического цикла, по материалам имевшихся у Лескова рукописных копий царских указов о монастырских беглецах, а также по материалам публикаций Ф. А. Терновского, создана масштабная картина нравственного разложения русского и малороссийского монашества XVIII в. При этом Лесков не выражает негодования, а с явным удовольствием мастера слова и нескрываемой иронией цитирует доступные ему

источники, в которых пороки, преступления и приметы беглых монахов описаны с характерной для языка документов XVIII в. наивной прямоотой.

В произведении праведнического цикла, герои которых избрали иноческий подвиг, ироничное отношение Лескова к монашеству сохраняется. Как показано в рассказе «Инженеры-бессребреники», судьба Игнатия Брянчанинова и Михаила Чихачева оказалась исключением в монастырской жизни. Автор сообщает, что Николай I говорил с митрополитом Филаретом «о большой распущенности в жизни монахов», которые стали «невозможны» и «ведут себя так дурно, что подают огромный соблазн», но узнал от него, что есть «редкий человек», «прекрасный игумен, настоящий монах, на которого можно положиться» — Игнатий Брянчанинов. После того, как он «привел несколько монастырей в отличный порядок», Николай I пожелал направить его вместе с Чихачевым в Сергиевскую пустынь «чистить» и «подтягивать» сергиевских монахов²⁹. Таким образом, согласно пересказываемым Лесковым «апокрифам», Брянчанинов и Чихачев были чуть ли не единственными настоящими монахами во всей России.

Однако, несмотря на ироническое и даже сатирическое изображение монастырей и архиереев в рассказе «Инженеры-бессребреники» и повести «Очарованный странник», Лесков включил во второй том собрания сочинений 1889 г. рассказ, в котором о «монастыре» говорится серьезно и почтительно, — рассказ «Кадетский монастырь» (1880) — о четырех праведных людях, служивших в царствование Николая I в Первом петербургском кадетском корпусе. Использованное в метафорическом значении слово «монастырь» в названии рассказа подчеркивает прежде всего сходство образа жизни и нравственного облика героев с образом жизни идеального христианского подвижника. Так, директор Михаил Степанович Перский «игумен кадетского монастыря»³⁰, согласно воспоминаниям рассказчика, «жил... совершенно монахом. Более строгой аскетической жизни в миру нельзя себе и представить». Помимо аскетизма и безбрачия, Перского отличали любовь к детям, неустанный ежедневный труд во благо воспитанников кадетского корпуса, а также особо ценимая рассказчиком «высокая честность» и кадетская «доблесть», проявившаяся в стремлении защитить воспитанников от гнева Николая I и генерал-адъютанта Демидова, рискуя своим положением и, возможно, свободой. Представленные в рассказе праведники полностью посвятили свою жизнь детям — воспитанникам кадетского корпуса, совершенно отказавшись от личных интересов, семейной жизни, доходов (один из праведников покупал малоимущим кадетам на свое жалованье набор необходимых, по его мнению, принадлежностей офицерского быта), что позволяет автору и рассказчику отождествлять жизнь этих праведников с монашеством.

Другой герой праведнического цикла, Несмертельный Голован, в восприятии жителей Орла на первый взгляд совсем не выглядит как монах. В легендах, создаваемых народом о Головане, он предстает то полумифическим существом, которое не боится холода и смерти, то «зелейником» или колдуном, который растит «петуший камень»³¹, то знахарем, волхвом, кудесником, «который обладал неодолимым талисманом и мог на все отважиться и нигде не погибнуть», то греховодником, то еретиком («молоканом»). Рассказчик, однако, вспоминая свои детские впечатления, отмечает такие черты личности Голована, которые во многом совпадают с представлением об идеальном иноке. Голована отличала постоянная «спокойная и счастливая улыбка»³², скромность в одежде и в быту (Голован «лето и зиму спал на ивняковой плетенке в стойле» возле быка Васьки), трудолюбие, начитанность в Священном Писании (Голован прекрасно рассказывал сто четыре священные истории) и современной литературе (знал наизусть поэму А. Поупа «Опыт о человеке»), умение, подобно старцу, дать мудрый совет («помолись да сделай так, как будто тебе сейчас помирать надо»), способность приютить у себя того, «кому негде голову преклонить» (Павлагею) и жить с любимой им женщиной «по любви совершенной», «ангельски»³³. Даже внешний облик и место жительства Голована соотносятся с монашеством. Голован, вспоминая повествователь, «всегда, летом и зимою... носил длинный, нагольный овчинный тулуп, весь промасленный и почерневший»³⁴, подобно иноку, всегда одетому в черную рясу, и жил настолько в стороне от других мирян, что никакой приход не мог его дом «присчитать к своему ведению»³⁵, а сам Голован говорил, что он «из прихода Творца-Вседержителя». Голован, несмотря на отличавшее его и его семью умение вести хозяйство, мало заботился о собственном бытовом комфорте. Рассказчик сообщает, что герой жил в малоприспособленном для жилья месте — в старом, плохо отапливаемом сарае. «Ключ» к пониманию жизненного кредо Голована дает повествователю бабушка: «удивительные и невероятные» люди Голован и Павлагея были, по ее мнению, «праведными». Словами этой героини Лескова выражено русское народное представление о праведничестве, которое не в последнюю очередь по традиции предполагало характерное для монахов безбрачие.

Современник Лескова, историк Н. И. Костомаров, один из первых русских историков — исследователей ментальности, объяснял это сложившееся с древних времен на Руси представление об истинном благочестии «односторонностью, вытекавшей из господства монашеского направления в христианстве»: «Хотя брак в церкви и признавался священным делом, но, вместе с тем, монашеское безбрачие ставилось гораздо выше брачной жизни; и благочестивый человек, в назидательных житиях и проповедях, мог беспрестанно встречать примеры, выставляемые

за образец, когда святой муж избегал брака или даже убегал от жены для отшельнической или монастырской жизни. Народный благочестивый взгляд шел в этом случае далее самого учения церкви и всякое сближение полов, даже супружеское, называл грехом <...> Безбрачие, — некогда предлагаемое апостолом как состояние более удобное, и то временно, для некоторых, ему подобных, в тяжелую эпоху гонений, — возведено было само по себе в доблесть...»³⁶ В соответствии с такими представлениями Лесков, обозначивший себя в предисловии к рассказам о праведниках только как лицо, записавшее воспоминания о праведниках других людей, представил в праведническом цикле героев-аскетов, по-монашески живущих в безбрачии. Только два героя цикла — «однодум» Рыжов и Шерамур — живут в браке, но первый живет со своей женой «по-библейски»³⁷, а второй, по словам автора, «не годится к праведным даже в качестве юродивого»³⁸. Помимо безбрачия, героев праведнического цикла отличает искренняя вера в Христа («Однодум»), стремление исполнять прежде всего христианские заповеди, а не обязанности светской службы («Человек на часах», «Пигмей»), личная скромность («Однодум», «Несмертельный Голован», «Левша»), напряженность духовной жизни («Однодум», «Кадетский монастырь», «Инженеры-бессребреники»), достоинство, самоуважение, отсутствие страха перед представителями светской власти («Однодум», «Кадетский монастырь»). Можно сказать, что праведники Лескова реализуют ту «программу» «преобразования себя по образу (или по примеру) Христа», которую писатель составил в брошюре «Зеркало жизни истинного ученика Христова».

Авторы нескольких работ о праведнических рассказах Лескова справедливо отмечают сходство героев-праведников Лескова с преподобным Нилом Сорским, с ним героев Лескова «сближает «любовь к Библии, нестяжательность, постоянный труд, неприятие роскоши, следование средним путем в жизни, наличие духовного зрения»³⁹. К этому перечню можно было бы добавить веротерпимость и снисхождение к инакомыслящим, отмеченные рассказчиком в отношении Несмертельного Голована к жиду Юшке. Однако существенное отличие героев Лескова от преподобного Нила Сорского состоит в том, что они миряне. То, чего Нил Сорский считал необходимым требовать от монахов, есть у героев-праведников Лескова. В этом и состоит их возвышение над чертой простой нравственности и их духовный подвиг — эти герои, не давшие монашеских обетов и не имеющие тех благоприятных условий для молитвенного общения с Богом, какие есть у иноков, достигают той степени духовного просветления, которая дается монахам, изнуряющим себя постом и умерщвлением плоти. В заключение рассказа «Несмертельный Голован» повествователь подчеркивает это: праведными Голована и Павлу сделала «одушевлявшая их совершен-

ная любовь», и для спасения своей души им было не нужно «закапываться в землю» и «бороться с видениями, терзавшими св. Антония»⁴⁰.

По нашему мнению, герои праведнического цикла отражают не столько традиционные народные типы праведников⁴¹, сколько предвосхищают праведников будущего. Лесков представил в героях праведнического цикла такое явление, которое получило распространение в культуре XX в., — «белое иночество», или «внутреннее христианство»⁴², возникшее как стремление преодолеть разрыв между иноческой и мирской жизнью и после 1917 г., как ответ на разрушение храмов и закрытие монастырей в СССР. Это духовно-церковное движение имело различные формы, но единые принципы. Белое иночество — это иночество по духу, а не по форме, жизнь по-христиански в юдоли мира, возвращение к первохристианству. Для него характерны установки на жизнь по евангельским заветам, непрестанную молитву, целомудрие, нестяжание, деятельную любовь. Монашество в миру без принятия обетов и пострига, — несомненно, более трудный вид христианского подвига, чем жизнь инока в монастыре. Христианина в миру окружают не только соблазны и искушения, но и множество других людей, шум, житейская суета — все это затрудняет самоуглубление, мешает молитве, и в особенности «умной молитве», тогда как уединение и тишина в монастыре призваны помочь монаху достичь «внутреннего безмолвия» и того состояния, при котором душе его открывается божественный свет. Однако это справедливо лишь для идеального монастыря и идеального инока, тогда как монастыри, изображенные в произведениях Лескова, надо еще «чистить» и «подтягивать».

Идея иночества в миру родилась задолго до революции 1917 г. Как отмечают современные исследователи, о монастыре в миру говорили Тихон Задонский, Амвросий Оптинский, Ф. М. Достоевский⁴³. Одним из первых людей, которому удалось соединить в своей жизни монастырь и мир, был преп. Серафим Саровский, снова вышедший в мир после многих лет столпничества и молчания. Отметим, что житие Тихона Задонского и образ Серафима Саровского существенны для понимания произведений Лескова. Так, Житие преподобного Тихона Задонского читает в монастыре Иван Флягин и после этого прочтения начинает пророчествовать войну и готовиться к смене монашеской «рясы» на «амуничку», то есть собирается уйти из монастыря в «мир». А Серафим Саровский, и именно в период его «выхода к миру», прямо изображен Лесковым в образе старца Памвы в рассказе «Запечатленный ангел».

Лесков, обладавший, очевидно, особой художественной чуткостью, действительно умел вглядываться в современную ему действительность и чувствовать «дух времени». Ему удавалось предвосхищать в своих произведениях и статьях многие события и реалии будущего. Так, безнравствен-

ные и преступные способы достижения поставленных целей описанных им нигилистов в романах «Некуда» и «Соборяне» предсказывают поведение пришедших к власти большевиков. Как отмечали критики русского зарубежья, сгущение красок Лесковым, создание им «карикатур» «новых людей» было не результатом озлобления на «передовых людей», не личной местью нигилистам, а гениальным прозрением — именно такими и окажутся впоследствии большевики-«нигилисты» — сборищем мерзавцев, шутов и сумасшедших. Ю. И. Айхенвальд одним из первых выразил эту мысль в 1925 г.: «Теперь, когда шаржи Лескова вполне затмила и превзошла та трагическая карикатура, в какую превратилась действительная русская жизнь, убеждаешься в том, что он совсем не сгущал красок и что он очень хорошо предусмотрел героев нашего времени»⁴⁴.

Другой пример «сгущения красок» и вместе с тем предвидения Лескова представляют статьи писателя о сектантах и раскольниках («Несколько слов по поводу записки высокопреосвященного митрополита Арсения о духовоборских и других сектах» (1875), «Иродова работа. Русские картины в Остзейском крае» (1882)). В жестких мерах правительства и церковного руководства по отношению к раскольникам и сектантам писатель увидел тот зародыш несправедливости, который в его восприятии превратился в ужасающие фантастические картины насилия — «иродову работу» (зачисление детей «недостойных» родителей в государственные полувоенные учреждения), переселение неугодных власти «народов» «под конвоем», устранение инакомыслящих в монастыри-«тюрьмы». Художественное преувеличение Лескова, как показала история, не было совершенно беспочвенным: картины, которыми пугал читателей Лесков, оказались российской реальностью XX в. В противоположность этим мрачным примерам предвидения в произведениях праведнического цикла Лесков изобразил не столько сложившийся в русском народе тип праведничества, сколько почувствовал стремление к нему и предугадал его появление в более позднюю эпоху. При этом его «внутренние христиане», так же как в исторической реальности XX в., имеют различные внешние проявления (у Лескова это и настоящие монахи, и покидающие монастырь послушники, и чиновники и солдаты, исполняющие свои обязанности, руководствуясь христианскими заповедями), но следуют по одному пути — пути подвижнического осуществления евангельских заповедей в мире, лежащем во зле, в обществе (монашеском или мирском), отдалившемся от Христа.

Примечания

¹ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 2: Праведники. М., 1989. С. 4. В дальнейшем ссылки на произведения цикла «Праведники» даются в тексте по этому изданию с указанием номера страницы.

² Лесков Н. С. О героях и праведниках // Церковно-общественный вестник. 1881. № 129. 28 октября. С. 5.

³ Хализев В. Е., Майорова О. Е. Лесковская концепция праведничества // В мире Лескова: Сб. ст. М., 1983. С. 196–232.

⁴ Майорова О. Е. Рассказ Н. С. Лескова «Несмертельный Голован» и житийные традиции // Русская литература. 1987. № 3. С. 170–179; Лукьянчикова Н. В. Трансформация агиографической традиции в произведениях Н. С. Лескова о праведниках: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2004; Мелентьева И. Е. Праведник Лескова: от протоппа Аввакума до святителя Николая Мирликийского // Литература Древней Руси: Коллективная монография. М., 2011. С. 169–180.

⁵ Гунн Г. П. Лесков и Нил Сорский // Святые и святые северорусских земель. Каргополь, 2002. С. 87–94; Мелентьева И. Е. Преподобный Нил Сорский и образы праведников Н. С. Лескова // Макариевские чтения. Можайск, 2003. Вып. 10. С. 518–524.

⁶ Худякова Е. В. Лесковская концепция праведничества и традиция старчества // Ярославский педагогический вестник. 2003. № 2. С. 145–152.

⁷ Старыгина Н. Н. Структура и поэтика сказовой ситуации в цикле «Праведники» Н. С. Лескова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. Т. 2. № 1. С. 93–99.

⁸ Лесков Н. Праведники. С. 410.

⁹ Там же. С. 411.

¹⁰ Там же. С. 4.

¹¹ Мелентьева И. Е. Преподобный Нил Сорский и образы праведников Н. С. Лескова // Макариевские чтения. Можайск, 2003. Вып. 10. С. 518.

¹² Попова И. М., Алехина И. В. Проблема праведничества в прозе Н. С. Лескова и В. Е. Максимова // Ученые записки Орловского государственного университета: Лесковский сборник — 2007. Орел, 2007. С. 244.

¹³ Лесков Н. Праведники. С. 4.

¹⁴ Там же. С. 143.

¹⁵ Там же. С. 143–144.

¹⁶ Там же. С. 411.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 150.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 144.

²² Там же. С. 143.

²³ Там же. С. 173.

²⁴ Там же. С. 188.

²⁵ Там же. С. 328.

²⁶ Там же. С. 336.

²⁷ Лесков Н. С. Русские архиереи и монастыри в старину // Лесков Н. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. М., 2007. С. 275.

²⁸ Лесков Н. С. Монашеские острова на Ладожском озере // Лесков Н. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 12. М., 2014. С. 259.

²⁹ Лесков Н. Праведники. С. 147–148.

³⁰ Там же. С. 58.

³¹ Там же. С. 99.

³² Там же. С. 96.

³³ Там же. С. 134.

³⁴ Там же. С. 97.

³⁵ Там же. С. 115.

³⁶ Костомаров Н. И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Т. 1. СПб., 1888. С. 22.

³⁷ Лесков Н. Праведники. С. 17.

³⁸ Там же. С. 405.

³⁹ Мелентьева И. Е. Преподобный Нил Сорский и образы праведников Н. С. Лескова // Макариевские чтения. Можайск, 2003. Вып. 10. С. 523.

⁴⁰ Лесков Н. Праведники. С. 136.

⁴¹ См. об этом: Хализев В. Е., Майорова О. Е. Лесковская концепция праведничества // В мире Лескова: Сб. ст. М., 1983. С. 196–232.

⁴² Постовалова В. И. Монастырь в миру и его культурно-исторические лики // Magister Dixit. 2012. № 3 (09). С. 46–81.

⁴³ Фудель С. И. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 191–192.

⁴⁴ Каменецкий Б. (Айхенвальд Ю. И.) Памяти Лескова // Руль. Берлин. 1925. 4 марта. С. 2.

**РЕЛИГИОЗНЫЕ ИСКАНИЯ «РУССКОГО ЛЮТЕРА»
(К ПСИХОЛОГИЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ ЛЬВА ТОЛСТОГО)**

Прежде чем приступить к разговору об обоснованности сравнения Л. Н. Толстого с Лютером, хотелось бы обратить внимание на совмещение определений «религиозный» и «психологический» в заголовке статьи. Оно обусловлено тем, что интересы автора в последнее время привлекает такая малоразработанная научная область, как психология религии. Крупный американский философ и психолог Уильям Джеймс, по праву считающийся основателем этой области, уделяет Толстому значительное место в своей знаменитой книге «Многообразие религиозного опыта»¹. Представленные здесь размышления во многом опираются на наблюдения Джеймса.

Итак, почему Лютер? В последнее время в России, в связи с постепенным возвращением Церкви в общественную жизнь, стало хорошим тоном умалчивать о некоторых сторонах творчества наших гениальных писателей. Так, Пушкин у нас с недавних времен предстает исключительно как образец благочестия, так, словно никогда не было ни фривольных стихов в духе Баркова, ни эпиграмм, ни сказки о попе, ни Гавриилиады. С Толстым проделать такое несколько сложнее, по той причине, что он официально был отлучен от церковного общения, однако и в этом случае есть тенденция толковать это отлучение как своего рода недоразумение, вызванное в основном политическими мотивами и не свидетельствующее о действительном отпадении Толстого от православной веры. Для того чтобы сразу расставить точки над «i» и отмежеваться от этой, возможно, доброй и благонамеренной, но от этого не менее ложной позиции, приведем несколько цитат из Толстого.

В письме на определение Синода, последовавшее через месяц с небольшим после отлучения (апрель 1901), Толстой пишет: «То, что я отрёкся от церкви, называющей себя православной, это совершенно справедливо. Но отрёкся я от неё не потому, что я восстал на Господа, а напротив, только потому, что всеми силами души желал служить Ему. Прежде чем отречься от церкви и единения с народом, которое мне было невыразимо дорого, я, по некоторым признакам усомнившись в правоте церкви, посвятил несколько лет на то, чтобы исследовать теоретически и практически учение

церкви... И я убедился, что учение церкви есть теоретически коварная и вредная ложь, практически же — собрание самых грубых суеверий и колдовства, скрывающее совершенно весь смысл христианского учения»².

И далее: «Верю в то, что воля Бога яснее, понятнее всего выражена в учении человека Христа, которого понимать Богом и которому молиться считаю величайшим кощунством»³. Даже по самым мягким меркам современных экуменических постановлений такое исповедание веры ставит Толстого не только вне православной, но вне любой церкви, имеющей основание считаться христианской. В дальнейшем взгляды Толстого на церковь только ужесточались. В 1902 году он пишет воззвание «К духовенству», начинающееся словами: «...кто бы вы ни были: папы, кардиналы, епископы, суперинтенденты, священники, пасторы, каких бы то ни было церковных исповеданий, оставьте на время свою уверенность в том, что вы... единые истинные ученики Христа... а вспомните о том, что вы... прежде всего люди.; вспомните это и подумайте о том, что вы делаете...»⁴

Дальше Толстой описывает деятельность духовенства вообще и русского духовенства в частности в следующих выражениях: «Только подумать о том, что у меня на глазах делалось и делается в России во время моей 60-летней сознательной жизни. В академиях... идут хитроумные рассуждения о сложных богословских вопросах... Стомиллионной же массе проповедуется одно: вера в иконы казанские, иверские, в мощи, в чертей, в спасительность вынимания частиц, становление свечей, поминания, и т. п. и не только проповедуется и практикуется, но с особенной ревностью ограждается ненарушимость этой веры в народе от всякого на нее посягательства. ...И результат такой деятельности тот, что десятки миллионов людей... не то что знают, а не слышали даже о том, что был Христос и кто он такой. Трудно поверить этому, а между тем это факт, который каждый может проверить. ...На моей памяти рабочий русский народ потерял в большей степени черты истинного христианства, которые прежде жили в нем и которые старательно изгоняются теперь духовенством... Но мало того, что церковное учение вредно своей неразумностью и безнравственностью, оно особенно вредно тем, что люди, исповедующие это учение, живя без всяких сдерживающих их нравственных требований, совершенно уверены в том, что они живут настоящей христианской жизнью»⁵.

Заканчивается обращение призывом к покаянию и прекращению душевредной деятельности: «Чем скорее и решительнее вы покаетесь в своем грехе и прекратите свою деятельность, тем это лучше будет не только для людей, но и для вас самих»⁶.

Думаю, этих цитат достаточно, для того чтобы признать, что в отношениях Толстого с церковью действительно существовала ненадуманная проблема. С великими ересиархами вроде Савонаролы, Лютера, Фокса

или Уэсли Толстого сближает не только обличительный пафос, но и содержание обличения. Везде мы видим констатацию продажности и лени церковнослужителей, призыв к покаянию, к просвещению народа и требование нравственной чистоты. С Лютером совпадения особенно сильны. Предметом наиболее интенсивной критики и протеста у обоих становятся: во-первых, суеверие, насаждаемое духовенством, в связи с чем стоит требование отказа от почитания святых. Вот что пишет по этому поводу Толстой в своем катехизическом изложении веры, вышедшем в свет под названием «Христианское учение»: «Человек все-таки не будет... в состоянии познать учение Христа, если не освободится от веры в сверхъестественное, в чудесное... Чтобы быть свободным от обманов веры в чудесное, человек должен... признавать за ложь все то, что неестественно, т. е. противоречит разуму, как обманы всяких современных чудес, исцелений, воскрешений, чудотворных икон, мощей, пресуществление хлеба и вина и т. п.»⁷

Как мы знаем, одним из важнейших пунктов реформы Лютера был запрет почитания икон и мощей.

Во-вторых, посредничество в лице священства. Так, для Толстого: «...чтобы не подпасть обману посредничества, человек должен понимать и помнить, что Бог открывается только непосредственно сердцу человека и что всякий посредник, становящийся между людьми и Богом, будет ли то одно лицо, собрание лиц, книга или предание, икона, мощи, церковь, Христос, не только скрывает Бога от человека, но делает самое страшное зло, которое может постигнуть человека, а именно то, что человек считает Богом то, что не есть Бог»⁸.

В лютеранстве, как мы знаем, сходное требование породило практику самостоятельного изучения Писания, давшую самый сильный толчок к массовому образованию со времен Античности.

И наконец, идея спасения послушанием. Этой идее противопоставлялся призыв к личной нравственной ответственности и социальной активности. Здесь вспоминаются слова Дитриха Бонхёффера из книги «Хождение вслед»: «Уход Лютера из монастыря обратно в мир был самой грозной атакой на мир со времен раннего христианства. Отречение монаха от мира — детская игра по сравнению с тем отказом, который мир услышал от вернувшегося в него. ...Самым губительным и превратным толкованием дела Лютера было бы мнение, будто, открыв Евангелие чистой милости, Лютер провозгласил свободу от заповедей Иисуса в мире... Напротив, мирское занятие христианина оправдано в глазах Лютера лишь тем, что в нем с последней остротой заявлен протест против мира»⁹.

Такую же рукопашную с грехами «мира сего» означало бы принятие бескомпромиссных требований, которые предъявляла человеку «обмирщенная» религия Толстого. Это требование простиралось до буквального

исполнения заповедей Христа о подставленной щеке, о птичьей беспечно-сти в добывании благ, о ненависти к домашним. Здесь, как и во всех других отношениях, русский мятежник оказался значительно радикальнее своего немецкого предшественника. Нельзя при сравнении Толстого с Лютером забыть и о том, что для Лютера разрыв с Католической церковью был трагедией, которой он всеми силами пытался избежать. Толстой, напротив, сознательно шел к разрыву, добивался его, стремился к званию еретика. Чего стоит, например, такое его заявление из книги «Христианская этика»: «Про церковь можно сказать только одно, что это есть такое собрание людей, которые утверждают про себя, что они находятся в полном и единственном обладании истины... Как ни странно это кажется для нас, воспитанных в ложном учении о церкви... и в презрении к ереси, — но только в том, что называлось ересью, и было истинное движение, т. е. истинное христианство»¹⁰.

Можно было бы, несомненно, найти и другие свидетельства близости теологических позиций Лютера и Толстого, но нам, следуя выбранному психологическому ракурсу, более важно обратить внимание на такую важную характеристику двух исторических личностей, как всепроникающая религиозность сознания. В отношении Лютера это более очевидно. В отношении Толстого это более важно, в том числе потому, что, согласно широко распространенному мнению, в религии гений Толстого проявился самым слабым и неудачным образом. Принято даже удивляться тому, как могли сочетаться в одной личности столь гениальный художественный дар со столь посредственным религиозным чувством. Нет, пожалуй, более тотального и более тяжелого заблуждения, касающегося личности великого писателя. Сам он горько недоумевал по этому поводу, утверждая, что романы свои писал лишь для того, чтобы привлечь публику к действительно важному — мыслям своим о религии — и восхищаться его «Войной и миром» и «Анной Карениной» — все равно что уважать Эдисона за то, что тот хорошо танцует мазурку¹¹. (Каково сравнение! Здесь весь Толстой — «свет миру». Вот уж где унижение паче гордости!) В одном из самых глубоких размышлений на эту тему — очерке И. Бунина «Освобождение Толстого» — приводятся слова близкого к Толстому знаменитого адвоката и политического деятеля Маклакова: «По запросам своего духа он (Толстой) был религиозная натура по преимуществу...»¹² Бунин соглашается с суждением Маклакова и, отталкиваясь от него, раскрывает важнейшую сторону толстовства с той стороны, которая усиливает аналогию с Лютером.

«Во всем и всегда удивительный, — пишет Бунин, — удивителен он был и той настойчивостью, с которой он начал говорить “об этом” с самых ранних лет, а впоследствии говорил с той одержимостью однообразия, которую можно видеть или в житиях святых, или в историях душевноболь-

ных... “Об этом” — это о том, “чем все это кончится”, что надо “искать, все время искать”¹³.

Толстой, согласно Бунину, всю жизнь занимался поиском такой жизни, для которой не страшна смерть. И единственно возможный ответ на вопрос «Что же это за жизнь?» он находил в христианстве: жертвуя собой для других, человек становится сильнее смерти. Именно в перспективе этой главной темы Толстого становится вполне понятна причина разрыва с церковью. Толстой отверг церковь даже не из-за суеверий, противных его позитивистскому складу ума, а потому что церковная мистика «помирила человека с бессмысленностью и безумием его мирской жизни», освятив все мирские понятия и учреждения со всеми их грехами и преступлениями. Учением о загробной жизни она «утвердила в людях вкус к земным благам, радостям, грехам, соблазнам и признала право человека ссылаться на свои человеческие слабости»¹⁴. Мы еще вернемся к Бунину, чтобы подробнее рассмотреть, в чем же заключалась религия Толстого и какую роль она сыграла в его художественном творчестве. Сейчас же пора предоставить слово Джеймсу.

Название книги «Многообразие религиозного опыта» не вполне соответствует ее содержанию, поскольку речь в ней идет не столько о многообразии, сколько о единстве религиозного опыта. В описании же многообразия задействована самая простая из возможных классификаций. Все проявления религиозности разделены автором на два типа — единожды и дважды рожденных. Эти типы религиозности соответствуют в представлениях Джеймса типу здоровой и нездоровой психики. Толстому и Лютеру отведено место в ряду вторых. «Слово „религия“, — пишет Джеймс, — в моем представлении... должно означать новое царство свободы, свободы от всякой борьбы, песнь вселенной, раздающуюся в наших ушах, и вечную жизнь, открывающуюся нашим взорам»¹⁵. Такое «абсолютное и вечное блаженство», собственно, и составляет религиозный опыт первого типа людей, обладателей «религии душевного здоровья» в терминологии Джеймса.

«У каждого из нас есть, надо надеяться, такой друг, чаще женщина, небесно-ясная душа которой больше соприкасается с цветами, пением птиц и всеми чистыми красотами мира, чем с темными человеческими страстями; душа ее не может помыслить никакого зла ни о людях, ни о Боге; ей не нужно освобождения от бремени прошлого, так как религиозная радость сияет в ней с первых дней ее сознания...»¹⁶

Религиозные переживания таких людей благодаря их детской простоте всегда радостны для них.

«Перед Богом они не испытывают трепета, как дитя в присутствии царя. Они не в силах постичь ни одного из суровых атрибутов величия Божия. Для них Бог олицетворение Добра и Красоты. Они выводят представ-

ление о Нем не из греховного человеческого мира, а из прекрасной гармонии природы...»¹⁷

На множестве страниц Джеймс приводит примеры этого типа религиозности, справедливо указывая на то, что в истории церкви его носителей чаще всего почитали язычниками или пантеистами. В русской истории эта тенденция самым убедительным образом проявилась в отношении к В. В. Розанову, являющемуся исключительно ярким тип религиозности однажды рожденных.

Как бы ни был привлекателен этот тип, своей подлинной силой и глубины религиозное переживание, по мысли Джеймса, достигает в людях противоположного склада — в «страждущих душах», в тех, для кого вхождение в религиозную жизнь переживалось как рождение и выход на свет из пучины страданий, из мрака отчаяния, из тупика, в котором проходила их предыдущая жизнь.

«Полным контрастом по отношению к душевно здоровому мировоззрению, сознательно уменьшающему значение зла в мире, является противоположное мировоззрение... Оно коренится в убеждении, что зло составляет самую сущность нашей жизни и что смысл мироздания будет нам понятнее, если мы будем принимать близко к сердцу все проявления зла»¹⁸.

«Самый верный путь к тому упоительному счастью, которое ведают «дважды рожденные», лежит, как показывают исторические факты, через самый глубокий пессимизм, несравненно более мрачный, чем все те настроения, которые мы до сих пор рассматривали... Тут мы имеем дело с такой остротой несчастья, при которой забывается всякая возможность блага в жизни, и самое понятие о нем исчезает с поля духовного зрения. Для того, чтобы достичь этой крайности пессимизма, нужно нечто большее, чем наблюдение жизни и размышление о смерти. Душа человека должна стать жертвой патологической меланхолии. Подобно тому, как душевно здоровый энтузиаст живет в неведении самого существования зла, — так человек, подверженный этой грозной меланхолии, не знает уже, что такое благо: для него оно не имеет ни малейшей реальности. Подобная чуткость и восприимчивость к душевным страданиям редко встречается у людей с вполне нормальной нервной системой»¹⁹.

Одним из примеров такой патологической меланхолии для Джеймса выступает Мартин Лютер. Даже пережив второе рождение и не имея оснований жаловаться на свою судьбу, в старости он, как пишет Джеймс, считал свою жизнь сплошной неудачей. «Я страшно устал от жизни, — говорит он о себе. — Молю Господа, чтобы Он скорее взял меня отсюда. Пусть Он придет со своим Страшным Судом: я подставлю голову, гром грянет и я найду успокоение». Однажды, когда вдовствующая маркграфиня обедала вместе с Лютером, она сказала ему: «Доктор, я хотела бы, чтобы вы жили еще

сорок лет». «Сударыня, — ответил Лютер, — я предпочел бы отказаться от надежды попасть в рай, чем жить еще сорок лет»²⁰.

«Бог, — говорил Лютер, — есть Бог смиренных, несчастных, страждущих, униженных, потерявших всякую надежду; такова природа Его, чтобы возвращать зрение слепым, утешать огорченных, оправдывать грешников, спасать отчаявшихся в своем спасении»²¹. То есть, как добавляет Джеймс, чем безнадежнее потерян человек, тем больше основания предполагать, что он принадлежит к тем, кто уже спасен и искуплен крестными страданиями Христа.

«Никто из католических теологов не обращался так прямо к страдающей душе, как эта благая весть, спасительную силу которой Лютер познал на собственном опыте. Разумеется, не все протестанты принадлежат к типу страждущих душ, и поэтому на поверхность их религии вышло то, что Лютер назвал „навозом человеческих заслуг“, „нечистой лужей человеческой праведности“; но несомненно также, что Лютерово понимание христианства глубоко соответствует некоторым сторонам человеческого духа»²².

«Человек возвышается духовно, лишь благодаря своему внутреннему разладу, и тому, что покупается его ценой, что мы назвали вторым рождением...»²³

Протестантское богословие, уверен Джеймс, «изумительным образом соответствует тому душевному складу, который проявляется в подобных переживаниях. В состоянии крайней меланхолии сознательное Я бессильно что-либо сделать. Оно совершенно разорено и обессилено, и всякое усилие его заканчивается неудачей. Спасение при таком состоянии может явиться только в виде дара свыше, в виде благодати, явившейся как следствие искупительной жертвы Христа»²⁴.

Такое «спасение через отчаяние, смерть ради истинного рождения» составляет, по Джеймсу, одну из существенных сторон протестантизма, «на всем мироощущении которого лежит отпечаток пессимистического настроения его основателей»²⁵. Тот «сумрачный германский гений» (А. Блок), благодаря которому на свет появился протестантизм, обусловлен, по Джеймсу даже не индивидуально-психологическими, а географическими факторами. К этой мысли он не раз возвращается в своей книге. Вот одно из таких рассуждений: «Романские народности вообще склонны скорее к первому (плюралистическому. — Ф. К.) взгляду: зло для них сложено из многих грехов и отдельных зол и соответственно с этим устранимо по частям; германские же народности склонны видеть “грех” в единственном числе и считать его одним из атрибутов нашей природной сущности, неустранимым никакими поверхностными и частичными изменениями. Сравнительное сопоставление народностей и выводы из него допускают,

конечно, ряд исключений; но несомненно, что религиозные настроения северных народов носят определенно пессимистическую окраску»²⁶.

Еще один представитель северных народов — Лев Толстой интересует Джеймса более всего в качестве клинического случая неспособности наслаждаться жизнью: «Толстой в своей “Исповеди” превосходно рассказывает о том приступе меланхолии, который его привел к религиозным воззрениям. Религия Толстого отличается от других во многих отношениях; но меланхолия, какая лежит в основе ее, представляет две характерных черты, которые делают эту исповедь чрезвычайно ценной для нашего исследования. Во-первых, это замечательный образец ангедонии, неспособности наслаждаться никаким благом; и, во-вторых, это свидетельство того, как странно изменился для Толстого облик мира благодаря грызущим и угнетающим его душу вопросам и стремлению к философскому покою»²⁷.

«Толстой рассказывает, что в пятидесятилетнем возрасте он начал испытывать моменты угнетения, остановки, как он выражается, когда он не знал, что делать, как жить... Жизнь, некогда полная очарования, стала казаться ему плоской, бессмысленной и хуже этого — мертвой. Он потерял смысл того, что раньше не нуждалось в оправдании. Вопросы: “Зачем?” “А что дальше?” стали сильнее и сильнее преследовать его. Сначала ему казалось, что на них должен существовать ответ и что найти его легко, нужно только время. Но вопросы становились все более мучительными, и он должен был сравнить их с теми первыми симптомами болезни, на которые обыкновенно не обращают внимания, пока они не разрастутся в непрерывное страдание... “Я почувствовал, — пишет Толстой, — что то, на чем я стоял, подломилось, что мне стоять не на чем, что того, чем я жил, уже нет, что мне нечем жить... Жизнь моя остановилась... Непреодолимая сила влекла меня к тому, чтоб как-нибудь избавиться от жизни. Нельзя сказать, чтобы я хотел убить себя. Сила, которая влекла меня прочь от жизни, была сильнее, полнее, общее хотенья. Это была сила, подобная прежнему стремлению к жизни, только в обратном отношении. Я всеми силами стремился прочь от жизни...”»²⁸

Далее следует пространная цитата из «Исповеди» Толстого, повествующая о том, как он прятал от себя шнурок, чтобы не повеситься на перекладине между шкафами и не брал на охоту ружье, чтобы не застрелиться, как он тщетно пытался найти смысл жизни во всех известных ему философских учениях и знаниях и как он, наконец, нашел этот смысл в вере.

От Джеймса не ускользает очень важный для понимания толстовской религии факт: обретение Толстым веры и построение им своего верования было процессом постепенным: «...из слов Толстого мы видим, что он, ища ответа на свои нескончаемые вопросы, приходил к одному прозрению за другим»²⁹. Фактически он так и не нашел окончательного ответа на му-

чивший его всю жизнь вопрос, а шел от одного решения к другому, каждый раз с негодованием отвергая предыдущий ответ. Толстой, по заключению Джеймса, является примером гетерогенной личности, лишь поздно и постепенно достигшей единства. Он и подобные ему «не смогли достичь того, что мы называем душевным здоровьем... Они слишком глубоко испили из чаши горечи, чтобы забыть ее вкус»³⁰. В сущности, отнести Толстого к категории «дважды рожденных» можно лишь весьма условно. Толстой в своих исканиях пережил целый ряд духовных обновлений, но ни одно из них не может быть даже близко сопоставлено с теми собранными Джеймсом случаями, когда меланхолия и отчаяние в результате религиозного возрождения во Христе заменялось таким всепоглощающим и не покидающим человека ощущением счастья и наслаждения божественной любовью, которое временами человек просто не в силах был переносить и вынужден был молить Бога о том, чтобы мера наслаждения была уменьшена. Ничего подобного не пережил в своей жизни Толстой.

В связи с этим стоит и второе важное наблюдение Джеймса. Он солидаризируется с проф. Леуба: «радостная уверенность» в том, что «мое индивидуальное Я, каково оно есть, спасено ныне и вовеки» — та самая уверенность, которая составляет основу освобождения меланхолика от отчаяния, может явиться путем, ничего общего не имеющим с сознательной верой в искупление Христовой кровью.

«Когда индивидуум, — говорит Леуба, — перестает чувствовать себя заключенным в тесных пределах своего Я, он “сливается в одно со всем творением”. Он живет мировой жизнью. Он и человечество, он и природа, он и Бог, сливаются в одно. Такое чувство доверия и единения с миром, как результат морального единства, представляет подлинное состояние веры. Когда оно появляется в человеке, догматические положения приобретают для него достоверность, облекаются реальностью и становятся предметом веры... Но было бы грубым заблуждением воображать, что практическая ценность веры заключается в возможности накладывать печать реальности на известного рода теологические концепции, которые в сущности представляют собою только случайных спутников веры»³¹.

И далее пронизательный Джеймс прибавляет к этому наблюдению Леуба следующий комментарий: «Эти слова в особенности относятся к Толстому. В его душевном кризисе почти не было теологического элемента. Его вера — результат интуитивно познанного нравственного смысла бесконечности жизни».

Здесь все очень точно: и первенство нравственного элемента в религии, и слияние со всем творением, и статус «сопутствующего элемента», который в воззрениях Толстого приобретает жертва Христа. И мы опять возвращаемся к старому вопросу: а был ли вообще религиозен Толстой?

Ответ на этот вопрос, думается, зависит от того, как мы понимаем религию. Если мы понимаем ее в духе Карла Барта — как бесплодное усилие человека самостоятельно войти в общение с Богом, как богоискательство и богостроительство, — то да, безусловно, Толстой являет собой один из самых сильных религиозных типов личности. Если религия включает ответ Бога на человеческий зов, то мы должны признать жизнь Толстого потрясающим примером богооставленности. За что и зачем был дан ему, а через него и всему человечеству этот опыт, вряд ли кто-то сможет сказать. Может быть, самым лучшим ответом будут слова самого Толстого из его катехизиса («Христианское учение»): «Любовь в каждом отдельном человеке и в человечестве подобна пару, сжатому в паровике: пар, стремясь к расширению, толкает поршни и производит работу. Как для того, чтобы пар производил свою работу, должны быть препятствия стен, так и для того, чтобы любовь производила свою работу, нужно препятствие пределов отдельного существа, в которое она заключена»³².

Есть основание считать, что это «препятствие пределов отдельного существа», которые Толстой пережил и передал острее, чем кто-либо из живущих, и было главным религиозным источником его могучего литературного дара. И отдаленность от Бога была чем-то вроде холодильника для паровой машины — тем, без чего она перестала бы работать.

Смерть желанна для уставшего от разъединенности бытия — так передает центральное умонастроение Толстого один из его европейских поклонников Ги де Маллак³³, как бы возвращая то, что сказано было раньше самим Толстым о Мопассане: «Ему (Мопассану) мало того, что он мучается неразумностью мира, — он мучается нелюбовностью, *разъединенностью* (курсив мой. — Ф. К.) его...»³⁴

Но ближе всего к разгадке этой тайны толстовского творчества подошел его русский поклонник и достойный продолжатель Иван Бунин.

«— Астапово, 7 ноября. В 6 часов 5 минут утра Лев Николаевич Толстой тихо скончался.

Газетный лист был в траурной раме. Посреди его чернел всему миру известный портрет старого мужика в мешковатой блузе, с горестно-сумрачными глазами и большой косою бородой. Был одиннадцатый час мокрого и темного петербургского дня. Я смотрел на портрет, а видел светлый, жаркий кавказский день, лес над Тереком и шагающего в этом лесу худого загорелого юнкера „в белой папашке с опустившимся пожелтевшим курпеем, в белой, грязной, с широкими складками черкеске“ и с винтовкой в руке... „Он отыскал вчерашние следы оленя, подобрался под куст в щажу, в то самое место, где вчера лежал олень, и улегся у его логова... И вдруг на него нашло такое странное чувство беспричинного счастья и любви ко всему, что он, по старой детской привычке, стал креститься и благодарить кого-

то. Ему вдруг с особенной ясностью пришло в голову, что вот я, Дмитрий Оленин, такое особенное ото всех существо, лежу теперь один, Бог знает где, в том месте, где жил олень, старый олень, красивый, никогда, может быть, не выдавший человека... Около меня, пролетая между листьями, которые кажутся им огромными островами, стоят в воздухе и жужжат комары: один, два, три, четыре, сто, тысяча, миллион комаров, и каждый из них такой же особенный от всех Дмитрий Оленин, как и я сам...»³⁵

«Вот тот образ, — продолжает Бунин, — что вспомнился мне 7 ноября четверть века тому назад, — этот кавказский юнкер с его мыслями и чувствами среди “дикой, до безобразия богатой растительности” над Тереком, среди “бездны зверей и птиц”, наполняющих эту растительность, и несметных комаров в воздухе, каждый из которых был будто бы “такой же особенный от всех”, как и сам юнкер ото всего прочего: не основной ли это образ? Юнкер, думая о своей “особенности”, с радостью терял чувство ее: “Ему ясно стало, что он нисколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар или такой же олень, которые живут теперь возле него”. Это стремление к потере “особенности” и тайная радость потери ее, — заключает Бунин, — основная толстовская черта. “Слова умирающих особенно значительны”. И, умирая, он, величайший из великих, говорил: “На свете много Львов, а вы думаете об одном Льве Толстом!” Разве это не то же, что чувствовал и говорил себе кавказский юнкер про свою “особенность”?»³⁶

А разве не об этом ли, продолжим мы мысль Бунина, то самое пронзительное место в «Смерти Ивана Ильича», где говорится: «В глубине души Иван Ильич знал, что он умирает, но он не только не привык к этому, но просто не понимал, никак не мог понять этого. Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветера: Кай — человек, люди смертны, поэтому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему. То был Кай-человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от всех других существо»³⁷?

«Ни один олень, ни один дядя Ерошка, — восклицает Бунин, — не защищал свою “особенность” так, как он, не утверждал ее с такой страстью и силой, — достаточно вспомнить хоть то, как зоологически ревнив он был в любви. И вместе с тем всю жизнь разрушал ее, и чем дальше, тем все страстнее, все сильнее. Как могло быть иначе? Как не разрушать, если все-таки не дано было кавказскому юнкеру в его дальнейшей долгой жизни идти к блаженному, звериному “поживу и умру, и только трава вырастет”? Как не разрушать, если то и дело становится “гадко на самого себя”, если “счастье в том, чтобы жить для других”? Истина, которую вновь и вновь с маниакальным упорством открывал Толстой, была роковая. С ней, как пи-

шет Бунин, нельзя быть оленем или дядей Ерошкой... Олени и дяди Ерошки, каждый в своей “особенности”, в своей “самости”, ничуть не стремятся искать, “для кого бы поскорей пожертвовать собой”. “Некоторые живут, не замечая своего существования”. Не некоторые, — их столько же, сколько на земле комаров и оленей. А сколько замечающих? Он же был из тех, что слишком замечают. И нельзя было ему умереть, как оленю»³⁸.

Две характерные цитаты из Толстого для усиления открытия Бунина:

— «Ехал наверху на конке, глядел на дома, вывески, лавки, извозчиков, прохожих, проезжих, и вдруг так ясно стало, что весь этот мир с моей жизнью в нем есть только одна из бесчисленных возможностей других миров и других жизней, и для меня есть только одна из бесчисленных стадий, через которую я прохожу (как мне кажется, во времени)»³⁹.

— «Под ногами морозная твердая земля, кругом огромные деревья, над головой пасмурное небо... Знаю, что стоит мне только умереть, и все это для меня не исчезнет, но видоизменится, как бывают превращения в театрах: из кустов, камней сделаются дворцы, башни и т. п. Смерть произведет во мне такое превращение, если я только не совсем уничтожусь, а перейду в другое, иначе отделенное от мира, существо... Весь мир такой, а не иной только потому, что я считаю собой такое, а не иное, так, а не иначе отделенное от мира существо. А способов отделения существ от мира может быть бесчисленное количество»⁴⁰.

Не в этом ли изучении «способов отделения существ от мира» и путей к конечному преодолению отделенности заключается основная религиозная тема Толстого, а вместе с тем и главный мотив его литературного творчества? И не этим ли религиозным устремлением к потере «особенности» и обособленности объясняется то непрерывное и напряженное вглядывание в себя и в мир, которому мы обязаны появлением на свет шедевров его литературного труда? Бунин с безукоризненной точностью выхватывает из необъятного мира Толстого этот мотив и говорит нам: вот — это то, с чем он входит в литературную жизнь и с чем выходит из нее. Не увидеть этого религиозного жара, прорывающегося лавой то здесь, то там во всем толстовском творчестве, — значит не увидеть в нем главного. Главная религиозная тема Толстого, звучащая отрывисто, но все же различимо для чуткого уха в начале его творческого пути, в конце пути звучит крещендо, властно подчиняя себе все остальные темы. «Однообразие, — пишет Бунин, — с которым говорил Толстой одно и то же во всех своих последних писаниях и записях, подобно тому однообразию, которое свойственно древним священным книгам Индии, книгам иудейских пророков, поучениям Будды, сурам Корана»⁴¹. И здесь Бунину замечательно вторит Вячеслав Иванов: целью толстовской жизни было «освобождение личности от закона жизни; психологическою основой этого стремления — тоска»⁴².

Сам Толстой так описывал свой жизненный путь: «Человек переживает три фазиса, и я переживаю из них третий. В первый фазис человек живет только для своих страстей: еда, питье, охота, женщины, тщеславие, гордость — и жизнь полна. Так у меня было лет до 34-х, потом начался интерес блага людей, всех людей, человечества. Когда во мне исчез интерес к личной жизни и не вырос еще интерес религиозный, я ужаснулся, чувствуя, что мне нечем жить, но потом, когда возникло религиозное чувство стремления к благу человечества, я в этом стремлении нашел полное удовлетворение и стремление к благу личности; точно так же теперь, когда исчезает во мне прежнее страстное стремление к благу человечества, мне немножко жутко, как будто пусто, но стремление к той жизни и приготовление себя к ней уже заменяет понемногу прежнее, вылупляется из прежнего... Во мне, я чувствую, выделяется, высвобождается из покровов новая основа жизни... Эта основа есть служение Богу, исполнение Его воли по отношению к той Его сущности, которая во мне. Не самосовершенствование — нет. Это было прежде, и в самосовершенствовании много было любви к личности. Теперь другое. Это стремление к чистоте божеской... Стремясь, как теперь, к Богу, к чистоте божеской сущности во мне, к той жизни, для которой она очищается здесь, я попутно достигаю вернее, точнее блага общего и своего личного блага как-то неторопливо, несомненно и радостно...»⁴³

В этот третий, собственно религиозный фазис жизни Толстого (а религиозным следует назвать именно его, а не тот второй фазис морально-этических устремлений, который называет религиозным сам Толстой) проявился во всей полноте тот своеобразный мистицизм, который ставит Толстого ближе к религиозным традициям Индии и Китая, чем к христианству. «Нет более распространенного суеверия, что человек с его телом есть нечто реальное... Пора проснуться, то есть умереть... Личность есть то, что мешает слиянию моей души со Всем» — вот характерные для этого периода записи в дневнике Толстого⁴⁴. Было бы тяжелым заблуждением считать, что буддийские и даосские мотивы входят в мирозерцание Толстого извне, как заимствования, сделанные из эстетических или дидактических целей (как нарочитое проявление солидарности с народами Востока или в утверждение синкретизма). Мотивы эти вырастают изнутри и с очень давних пор, как показывает бунинская цитата с комарами и оленями. В этой конвергенции можно и, наверное, нужно видеть проявление евразийской широты русской культуры, запечатленной в Толстом, но можно видеть и психологический факт единства религиозного опыта, факт совпадения проявлений и форм, в которые выливается естественная религия человека в отсутствии Откровения. Лишенный по непознаваемым для нас причинам брачного мистического опыта соединения со Христом — того опыта, в котором, по наблюдениям Джеймса, столь часто разрешается в за-

падно-христианской культуре экзистенциальная тоска, свойственная людям сходного психологического склада, — этот «лев пустыни», как его назовет Вячеслав Иванов⁴⁵, ищет и как будто даже находит соответствующее разрешение в восточной мистике слияния с природой. Он идет по стопам Будды, не подражательно, не как ученик, но как равный, открывающий самостоятельно проторенный за тысячи лет до него путь к освобождающему небытию нирваны.

Макс Шелер говорил о том, что история обращения Будды являет собой самый поразительный пример высшей способности человеческого духа — способности к *идеации*. Это когда одно случайное явление или вещь (*один бедняк, один больной, один умерший*) открывает сразу и в полноте скрытую правду об этом мире. Так именно жил и мыслил Толстой, и если Будда Шакьямуни — для нас первый в ряду исторических примеров идеирующего акта, то Лев Толстой — второй. В тот третий фазис, когда, по признанию Толстого, в нем исчезло прежнее страстное стремление к благу человечества, он перерос возможность стать Лютером. Его идеирующий акт уже не вмещался в такие социальные проекты, как реформация, революция или создание новой церкви. Пустынный русский лев, как Будда или как древние пустынные Египта, остался один на один перед лицом гораздо более грозного вопроса: вопроса о том, как победить смерть. И в этой своей смертельной борьбе он, как и всякий религиозный подвижник, уже не мог отвлекаться на такие мелочи, как усовершенствование общественных установлений.

Мы, православные, редко задумываемся над тем, чем мы заслужили великое благо принадлежности к неразделенной междуособиями Церкви. И уж тем более редко мы склонны приписывать заслугу в этом русской интеллигенции. А зря. Ведь, возможно, именно масштабом идеации, на который была способна русская мысль в пору ее расцвета, а вовсе не недостатком решительности ее, определяется тот поразительный результат, что в период великой духовной смуты, сопровождавшейся самыми дерзкими религиозными исканиями, почти ни один из русских интеллигентов (за исключением двух-трех человек, включая Бердяева) не ставил вопроса о реформации.

«Внешняя кротость Толстого, — пишет Иванов, — его младенческая простота таили великую ярость гордого духа. Его непригодность к действию проистекала не из робости, — скорее, из львиной косности почина и тяжести на подъем. Да и куда вышел бы он из земной клетки? Оставалось львиными шагами мерить ее взад и вперед, пересчитывая — как монах четки — железные прутья жизни, каждый из которых был проклят кротким запретом: не пей, не кури, отвергни чувственность, не клянись, не воюй, не противься злу...»⁴⁶

И еще один штрих Вячеслава Иванова, в котором целый набросок религиозно-психологического портрета Толстого: «Изначала он нес в себе жреческое убийство и фанатическое самоубийство, мятеж, разделение и пустыню. Пустыня росла в нем, по слову Ницше; но в пустыне он слышал Бога»⁴⁷.

Я хотел бы закончить цитатой из катехизиса Льва Толстого, в которой, как мне кажется, ярче всего выразилась сила и оригинальность его религиозной мысли, не оставляющая сомнения в том, что изучение религиозного наследия русского гения, отрешенное от мелочных вопросов о том, можно или нельзя его примирить со святыми отцами или с официальной позицией Церкви, может даже в наш век многознания открыть какие-то совершенно необычные грани религиозного опыта человеку, стремящемуся, как Толстой, к ответам на самые главные вопросы жизни.

«Внутреннее влечение рождающегося духовного существа человека только одно: увеличение в себе любви. И это-то увеличение любви есть то самое, что одно содействует тому делу, которое совершается в мире: замены разъединения и борьбы единением и согласием, то, что в христианском учении называется установлением Царства Божия...

В этом непрерывающемся расширении пределов области любви, составляющем сущность рождения духовного существа, и заключается сущность истинной жизни человека в этом мире. Все пребывание человека в этом мире от рождения и до смерти есть не что иное, как рождение в нем духовного существа. Это непрерывающееся рождение есть то, что в христианском учении называется жизнью истинной. Можно себе представить, что то, что составляет наше тело, которое теперь представляется как отдельное существо, которое мы любим предпочтительно пред всеми другими существами, когда-нибудь в прежней, низшей жизни было только собрание любимых предметов, которые любовь соединила в одно так, что мы его в этой жизни уже чувствуем собою; и точно так же наша любовь теперь к тому, что доступно нам, составит в будущей жизни одно цельное существо, которое будет так же близко нам, как теперь наше тело (у Отца вашего обителей много)»⁴⁸.

Будем надеяться, что по вере раба Божьего Льва в доме Отца Небесного нашлась обитель и для него.

Примечания

¹ Джеймс У. Многообразие религиозного опыта / Пер. с англ.; общ. ред. П. С. Гуревич, С. Я. Левит. М.: Наука, 1993.

² Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 тт. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1928–1958. Т. 34. С. 247 (в дальнейшем ПСС, 1928–1958, с указанием тома и номера страницы).

³ Там же. С. 251.

- ⁴ Там же. Т. 34. С. 299.
- ⁵ Там же. С. 306–308.
- ⁶ Там же. С. 318.
- ⁷ Там же. Т. 39. С. 161.
- ⁸ Там же. С. 159.
- ⁹ Бонхёффер Д. Хожение вслед. М.: РГГУ, 2002. С. 17.
- ¹⁰ Булгаков В. Ф. Христианская этика. Систематические очерки мировоззрения Л. Н. Толстого. М., 1917. С. 119.
- ¹¹ Гусев Н. Н. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1973. С. 273.
- ¹² Бунин И. Освобождение Толстого. Париж: YMCA-PRESS, 1937. С. 196.
- ¹³ Там же. С. 46.
- ¹⁴ Там же. С. 199.
- ¹⁵ Джеймс У. Многообразии религиозного опыта. С. 46.
- ¹⁶ Там же. С. 69.
- ¹⁷ Там же. С. 70.
- ¹⁸ Там же. С. 107.
- ¹⁹ Там же. С. 117.
- ²⁰ Там же. С. 112.
- ²¹ Там же. С. 192.
- ²² Там же. С. 193.
- ²³ Там же. С. 189.
- ²⁴ Там же. С. 193.
- ²⁵ Там же. С. 70.
- ²⁶ Там же. С. 110.
- ²⁷ Там же. С. 121.
- ²⁸ Там же. С. 123.
- ²⁹ Там же. С. 147.
- ³⁰ Там же. С. 150.
- ³¹ Там же. С. 194.
- ³² Толстой Л. Н. ПСС, 1928–1958. Т. 39. С. 130.
- ³³ Маллак Ги де. Мудрость Льва Толстого. М.: Аслан, 1995.
- ³⁴ Толстой Л. Н. ПСС, 1928–1958. Т. 30. С. 278.
- ³⁵ Бунин И. Освобождение Толстого. С. 40.
- ³⁶ Там же. С. 43.
- ³⁷ Толстой Л. Н. ПСС, 1928–1958. Т. 26. С. 92.
- ³⁸ Бунин И. Освобождение Толстого. С. 45.
- ³⁹ Там же. С. 48.
- ⁴⁰ Булгаков В. Ф. Христианская этика. Систематические очерки мировоззрения Л. Н. Толстого. С. 96.
- ⁴¹ Бунин И. Освобождение Толстого. С. 47.
- ⁴² Иванов Вяч. И. Лев Толстой и культура // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 589–602; 593.
- ⁴³ Бунин И. Освобождение Толстого. С. 22.
- ⁴⁴ Там же. С. 19.
- ⁴⁵ Там же. С. 589–602
- ⁴⁶ Иванов Вяч. И. Лев Толстой и культура. С. 589–602; 593.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ Толстой Л. Н. ПСС, 1928–1958. Т. 39. С. 127–128.

АНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД КАК СПОСОБ ПОНИМАНИЯ ЯЗЫКА РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аналитическая философия и русская литература. Казалось бы, это вещи несовместные. В самом деле, аналитические философы практически не исследовали творчество русских писателей и поэтов, а зачастую даже никак не упоминали о них. Рассел, Витгенштейн, Остин, Куйан и другие философы были хорошо знакомы с творчеством Гоголя, Достоевского, Толстого, Тургенева, с переводами русских поэтов. Однако они предпочитали высказываться о русской литературе исключительно в частном порядке; и эти высказывания никак нельзя считать комментариями. Во многом тут сыграли свою роль особенности аналитической традиции, которая была сосредоточена на сугубо философской проблематике, а если и выходила к литературе, то в контексте вопросов моральной и политической философии. К тому же в Англии и США литературоведение традиционно рассматривалось как частная гуманитарная наука, которая, в отличие от Франции и России, была далека от философии.

Если обратиться к источникам, то все же среди аналитических философов, которые писали о русской литературе, выделяются две фигуры: Исайя Берлин и Ричард Рорти. И. Берлин — россиянин по происхождению — написал целый том трудов по русской философии, политике и литературе. Он также описал свои встречи с находящимися в полуопале писателями советского времени: А. Ахматовой, Б. Пастернаком и др. Однако относительно Берлина следует отметить, что в его трудах о русской литературе практически невозможно выделить «аналитическую» составляющую (в отличие, к примеру, от его философии истории). Берлин-литературовед примыкает к российской традиции идеологической литературной критики, сосредотачиваясь по преимуществу на социально-политической проблематике художественного творчества.

Здесь мы подходим к центральной идее, которая легла в основу замысла этой статьи: доказать, что среди суждений философов-аналитиков наиболее значимы для изучения русской литературы не только прямые комментарии отечественных классиков, но также и их формальные теории художественного и поэтического текста, принципы которых могут быть

перенесены на творчество Лермонтова, Блока, Гоголя, Достоевского, Толстого, Тургенева, Набокова и других русских писателей. Поясним еще раз: аналитические философы и литературоведы могут обращаться к англоязычным поэтам; но их методы могут быть приложены и к поэтам русским; причем порой в отечественной поэзии присутствуют убедительные иллюстрации их методов. Здесь, вне всякого сомнения, мы должны быть максимально снисходительны к философам-аналитикам; ведь практически никто из них не знал русского языка и знакомился с русской классической литературой по переводам. В этой связи мы сначала обратимся к суждениям о поэтическом языке М. Оукшотта и Х. Блума, показав применимость их теорий к отечественной поэзии; и лишь затем дадим слово Р. Рорти, который рассматривает критику творчества Набокова как одну из ключевых составляющих для понимания собственной философской системы.

Майкл Оукшотт — широко известный политический и социальный философ, классик философии политического консерватизма. В его наследии присутствует лишь одна большая статья о литературе: «Голос поэзии в беседе человечества». В этой статье Оукшотт ставит вопрос об особенностях поэтического языка, которые отличают этот язык от всех других языков.

Прежде всего поэтический язык не зависит от критериев дескриптивности и свободен от следования фактам. «"Факты" в беседе появляются только для того, чтобы вновь распасться на возможности, из которых они были составлены; "очевидности" сгорают прямо на глазах, и не потому, что они вступают в контакт с другими "очевидностями" или с сомнениями, а потому, что их уничтожает присутствие идей другого порядка; сближаются между собой понятия, обычно друг от друга далекие», — пишет Оукшотт¹. Поэтическая реальность создается самим художественным описанием; она носит не вещественный, а эйдетический характер. Как определяет Л. Витгенштейн: «Образ есть факт»². Если в области логики и эпистемологии это положение спорно, то в отношении поэтического языка Витгенштейн считал его совершенно истинным, поскольку язык художественного произведения, как он полагает, самодостаточный³. Оукшотт считает положение Витгенштейна очевидным. В поэтическом языке реальность творится из ткани словесных образов. Он пишет: «Образы созерцания отличаются от образов и научного, и практического воображения, не по причине своей "универсальности", но вследствие того, что они узнаются как индивидуальности»⁴. Тем самым поэтическая реальность есть совершенный эйдетический мир, творимый Словом, который представляет собой не вещественную и физическую, а эйдетическую и эстетическую действительность.

В этом отношении, по мнению Оукшотта, поэт следует совершенно исключительным критериям «правдивости». Произведение правдиво тог-

да, когда оно представляет собой индивидуально окрашенную гармоническую связь образов, которая держится на остриях копий в виде метафор. Именно поэтому крайняя субъективность поэта, произвол его воображения восполняют нехватку эйдетического мира, в котором царят гармония и красота. По большому счету поэт в состоянии вдохновенного проникновения в Образ вообще находится над миром, подобно пушкинскому Поэту. «На мой взгляд, поэзия появляется тогда, когда воображение становится созерцательным, то есть тогда, когда образы определяются не как “факты” или “не-факты”, когда они не вызывают морального одобрения или неодобрения... но тогда, когда образы создаются, пересоздаются, когда на них смотрят, когда ими играют, их перевертывают, о них думают, ими наслаждаются... Поэт собирает образы как девушка букеты цветов, подбирая их только по тому, как они будут смотреться вместе», — полагает Оукшотт⁵. Тем самым поэтический язык построен на основе принципа свободного воображения и отвлеченного эстетизма. Оукшотт словно не замечает такого важного аспекта поэтического творчества как раскрытие бури противоречивых страстей, трагическую борьбу и конфликты. Он обрисовывает аполлонический, даже идиллический поэтический мир, назначение которого — восполнить нехватку Гармонии, увести в царство красоты, пусть не в реальности, но в воображении. Поэтому мысли о художественном языке Оукшотта могут позволить понять устремления Тургенева и Фета, Соловьева и Бальмонта, которые своим творческим кредо избрали творение утонченной красоты мира и не менее утонченной чувственности, которая будет способна все это созерцать.

Теория поэтического влияния Харолда Блума — это, собственно, не теория поэзии, а теория взаимоотношения сильных поэтов. Блум — это философствующий литературовед, который активно использовал методы аналитической философии применительно к художественному слову. Он пишет: «Поэтическое влияние — когда оно связывает двух сильных, подлинных поэтов — всегда протекает как перечитывание первого поэта, как творческое исправление, а на самом деле это — всегда неверное истолкование. История плодотворного поэтического влияния, которое следует считать ведущей традицией западной поэзии со времен Возрождения, — это история страха и самосохраняющей карикатуры, искажения, извращения, преднамеренного ревизионизма, без которых современная поэзия как таковая существовать бы не смогла»⁶.

В книге Блума «Страх влияния» нет ни слова о русских поэтах. Однако его теория чрезвычайно уместна для понимания творчества многих русских поэтов, и прежде всего — Лермонтова. Блум утверждает, что только великий поэт может переводить другого великого поэта. Лермонтов, как известно, — переводчик Байрона. Переводы Лермонтова, собственно го-

воря, лишь условно могут быть названы «переводами». На самом деле это авторские переложения по мотивам поэзии Байрона. В переводах Лермонтова на первый план выходит передача «духа», пафоса байронической лиры; причем, на наш взгляд, Лермонтов существенно усиливает демонизм и страстную напряженность байроновского стиля. По Блуму, великий поэт-последователь «встает рядом» с Байроном, но не в виде реплики и копии, а в виде равного ему мастера, который дает возможность зазвучать Байрону на другом языке, при жизни нового поколения.

Вместе с тем Блум верно отмечает, что великий поэт, как правило, тяготеет собственным гением; его пугает вспыхивающая спонтанность вдохновения, которая необъяснима для творца. Блум приводит примеры из английской поэзии. В отечественной поэзии тема обращения к загадке собственного гения развита, на наш взгляд, гораздо сильнее, нежели в поэзии английской. Приведу лишь названия трех великих стихотворений (столь широко известных, что их излишне цитировать): «Поэт» Пушкина, «Нет я не Байрон, я другой...» Лермонтова и «Поэты» Блока. Во всех этих стихотворениях звучит тема глубокого контраста поэтического гения и случайности обстоятельств жизни и личности поэта. Вместе с тем эти произведения бесценны как исповедальные тексты, стремление понять суть собственной гениальности и увидеть собственный путь, его значение для человечества. В этом смысле Блум, на наш взгляд, — это тонкий аналитик поэтического самосознания. «Сильный поэт — как великий человек Гегеля — и герой поэтической истории, и ее жертва»⁷, — пишет он. Сила поэтического гения идет бок о бок с постоянной экзистенциальной уверенностью в ненужности для мира, заброшенности, тщетности поэтической проповеди.

В конце концов, при преимственности и созвучии образов и строя языка, для сильного поэта важно быть уверенным, что он не просто подражатель. Для Лермонтова крайне важно найти отличие своего гения и своего пути от Байрона. Равно как для него важно показать, что Печорин — не копия пушкинского Онегина, при очевидном созвучии имен, реалий и обстоятельств жизни этих литературных персонажей. Для Блока крайне важно показать, что служение идеалу Вечной Женственности, выведенному Соловьевым, на определенном творческом этапе не исключает трагического осознания «заката» этого идеала, падения непорочной чистой Прекрасной Дамы. Блум пытается раскрыть тайну столь сложного процесса, как «бунт» ученика, против великого учителя-поэта. Он утверждает: «Тайна поэтического стиля, изобилие, украшающее каждого сильного поэта, сродни наслаждению собственной зрелой индивидуальностью, редуцируемой к тайне нарциссизма... Сильный поэт вглядывается в зеркало своего павшего предшественника и сохраняет не предшественника и не себя, но гно-

стического двойника, темную инаковость, или антитезис, которым и он, и предшественник страшатся стать, продолжая быть»⁸. Тем самым динамика развития поэтического творчества, по Блуму, совмещает в себе, казалось бы, несовместимое: стремление сохранить своего предшественника в веках и вместе с тем стремление подвергнуть его забвению. При этом, что характерно, Блум остается последовательным аналитиком. В отличие от французских литературоведов, которые искали иррациональные основания поэтической преемственности, Блум не делает никаких концептуальных обобщений, всего лишь констатируя факт дружбы-вражды двух великих поэтов. Он словно оставляет в приватном пространстве решение вопроса о том, кто «художественнее», кто «поэтичнее» и кто «прогрессивнее». Поэзия развивается в самодостаточности собственного дискурса; и поэтическая история может быть понята только из внутренней сущности поэзии. Блум сделал с поэтическим языком то, что в 1902 г. Дж. Мур сделал с языком этики: он доказал «неанализируемость» поэтического языка в рамках любого другого языка, кроме языка поэзии.

Исходя из того, что мы установили при анализе идей Блума, можно сделать вывод, что аналитическая философия в отношении исследования поэтического языка стоит на позициях последовательного антиреализма. Поэтический язык — это автономный язык, который поглощен стихией собственной контекстуальности, при этом не смешиваясь с другими языками. Апофеозом этой идеи является Ричард Рорти, который, правда, писал не о поэзии, а о прозе. Но, во-первых, Рорти язык прозы понимает как форму языка поэзии, и, во-вторых, в качестве объекта для анализа он избирает близкое ему по духу творчество В. Набокова. Изучение творчества русского писателя в книге «Случайность, ирония и солидарность» перерастает значение литературно-критической студии и становится своеобразным эстетическим кредо философа-аналитика, эталоном стиля суждений о художественном языке.

Рорти комментирует не только художественные, но также и литературоведческие сочинения Набокова. Он отмечает, что литературный герой не просто создан в воображаемом мире — он также живет в таком мире. В художественном мире господствует приватный эстетизм, где нет места моральной проповеди и «большому стилю». Рорти обрисовывает Набокова как писателя-либерала, как антипода Толстого и Достоевского, как принципиально «безыдейного» и даже «аморального» автора. Но вместе с тем Набоков для Рорти — олицетворение современной литературы, которая особенно внимательна к частному, индивидуальному миру героя. Этот герой живет в «идиосинкразическом воображении», не особо обращая внимания на других людей и всеобщие принципы. Всеобщие истины морали для него мертвы, лишены всякой конкретности. По мнению Рорти, Набоков

не считает, что писатель должен судить своего героя, ставить, наподобие Достоевского, в ситуацию трагического столкновения с жизнью, ситуацию мучительного морального выбора. «Единственное, что позволяет человеку сочетать альтруизм и радость, единственное, что делает возможным героическое действие или блестящую речь, — это очень специфическая цепь ассоциаций с некоторыми в высшей степени идиосинкразическими воспоминаниями»⁹, — пишет Рорти.

Вместе с тем Рорти не скрывает того, что Набоков возводит индивидуализм в некий принцип, стремится придать ему черты всеобщности, что роднит писателя со своими предшественниками «старой школы». «В послесловии к “Лолите” он отождествил искусство с соприсутствием четырех элементов: “любезнательности, нежности, доброты и восторга”... Я считаю, что Набоков пытается втиснуть невероятную, сформулированную ad hoc, моральную философию в скобки, так же как он пытался втиснуть метафизическое бессмертие во фразу “другое состояние бытия”, которую он использует для определения “эстетического наслаждения”¹⁰, — отмечает Рорти.

При этом Рорти в новых постмодернистских условиях следует «романтическому мифу» об автономном художнике-пророке, который пропагандировали его предшественники Витгенштейн, Блум и Оукшотт. В этом смысле индивидуалистический эстетизм Набокова встречается у Рорти горячую поддержку. «Это привело его к созданию приватной мифологии об особой элите — художниках, которые сильны своей образностью, которые никогда не убивали, чья жизнь была синтезом нежности и восторга»¹¹, — пишет он о Набокове. В сознании Рорти — критика русской литературы — присутствует противопоставление «большого стиля» морализирующих писателей (Достоевский, Толстой) представителям романтической поэзии. Но, поскольку по причине языкового барьера, Рорти недостаточно знаком с Лермонтовым и Блоком, он «переносит» их черты на Набокова. В «безыдейности» Набокова он усматривает дух либерального индивидуализма, прообраз нового типа человека, занятого исключительно приватным совершенством. Поэтому противоречивость, аморальность и даже извращенность набоковских героев ничуть не смущают Рорти. «Он создает персонажи наблюдательные и бессердечные, поэтов, любезнательность которых лишь избирательна, которые настолько же чувствительны, настолько и черствы»¹², — пишет он.

В задачи настоящей статьи не входит оценивать и критиковать позиции аналитического философского литературоведения. Аналитические философы радикально разводят языки литературы и философии, подчиняя их совершенно различной «логике». Вместе с тем аналитики конца XX в. констатируют, что художественный язык постепенно становится «метаязыком» современной культуры, оказывая существенное влияние на языки

других культурных форм. На наш взгляд, Рорти высказывает мнение о месте литературы в современной культуре, которое типично для аналитических философов. «С точки зрения той литературной культуры, которая преобладает среди сегодняшних интеллектуалов, религия и философия выглядят как роды (жанры) литературы»¹³, — пишет он. И русская литература во многом сотворила эту «литературную культуру» современности.

Мы подошли к выводам статьи; подведем итог:

1. В аналитической философии литературы присутствует теория художественного языка, в рамках которой этот язык понимается как автономная лингвистическая форма. В этом смысле воззрения аналитиков типа Оукшотта могут быть применены к языку русской литературы как общий эстетический подход.

2. В аналитическом философском литературоведении присутствует значимое для понимания истории русской литературы учение о поэтическом влиянии. Теория Блума позволяет объяснить сложные экзистенциальные поиски и сомнения наследующего поэта по отношению к великому предшественнику, что особо значимо для понимания поэзии Лермонтова и Блока. На наш взгляд, в отечественном литературоведении нет сложившейся концепции поэтической преемственности; поэтому аналитические литературоведческие теории преемственности в англоязычной поэзии представляются актуальными и для поэзии русской. Тем более следует учесть, что само становление отечественной поэзии эпохи романтизма происходит под знаком самоопределения Пушкина и Лермонтова относительно англоязычного поэта Байрона.

3. Теория литературы Рорти может считаться классической разработкой художественного языка в поздней аналитической философии. Особо значимо то, что Рорти в качестве выразителя новой «литературной культуры» берет русского писателя Набокова. Не менее значимо и то, что трактовка Набокова в качестве писателя-индивидуалиста отражает господствующее мнение практически всех аналитиков о русских классиках. Идейное, общественно-политическое содержание русской литературы мало интересует аналитиков, сосредоточенных на исследовании литературного языка. Русские писатели для аналитиков — это индивидуалисты, пророки частного этического совершенства и носители художественного языка, в котором нет места ничему, кроме жажды правды и утонченного эстетизма.

Примечания

¹ Оукшотт М. Рационализм в политике и другие статьи. М., 2002. С. 246.

² Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958. С. 141.

³ «Произведение искусства не стремится передать ничего другого, кроме самого себя» (Витгенштейн Л. Культура и ценность // Философские работы. Ч. I. М., 1994. С. 465).

⁴ Оукшотт М. Рационализм в политике и другие статьи. М., 2002. С. 263.

⁵ Там же. С. 267.

⁶ Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998. С. 31.

⁷ Там же. С. 55.

⁸ Там же. С. 125.

⁹ Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996. С. 196.

¹⁰ Там же. С. 202–203.

¹¹ Там же. С. 215.

¹² Там же. С. 205.

¹³ Рорти Р. От религии через философию к литературе: путь западных интеллектуалов // Вопросы философии. 2003. № 3. С. 32.

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Теоретики русского символизма, как известно, уделяли значительное внимание русской классической литературе. Их рефлексии показательны в контексте осмысления русской классики: они осуществлялись впервые с внеположной ей точки обзора, авторы нового поколения смотрели на литературу предшествующего периода как на завершенное явление, себя относя к новой художественной эпохе, сознательно творя новое на новом этапе развития русской художественной культуры, в то время как их предшественники рассматривали классику, находясь еще внутри нее, что определяло многие аспекты самовосприятия, а взгляд извне позволил впервые охватить культурное явление в его целостности и своеобразии; осмысление происходило в отталкивании от прежнего, в противопоставлении ему своего творимого настоящего и одновременно при очевидности связи с ним. Желание символистов опереться на предшественников связано с их представлением символизма как универсального и органичного метода искусства, укорененного в русской и европейской культуре. И сама по себе классика в лице ее многих авторов стала объектом пристального рассмотрения, особенно в статьях Д. С. Мережковского, Вяч. Иванова и А. Белого. Удача подобного рассмотрения изнутри Серебряного века — это можно принять в качестве предпосланного анализу суждения — основывалась не только на художественной и философской одаренности его творцов, но и на органической близости их к исследуемой эпохе. Ибо смена эпох и метода (от реализма к символизму) не была радикальной, она разворачивалась не в порядке отрицания, но в стадильности развития, в созревшем и осознанном стремлении перенести все лучшее, духовно и художественно значимое, символически наполненное в новый тип культуры. Символисты увидели в классике свое собственное, но бывшее еще в неразвернутом и неосознанном виде и пытались показать ростки символизма в творчестве предшественников — этому посвящались многочисленные и по сей день во многом непревзойденные исследования целого ряда произведений XIX столетия.

Как и другие поэты-символисты, Максимилиан Волошин уделял значительное внимание теоретическому обоснованию своего художественного метода, называя его неореализмом, подчеркивая прежде всего, как

и Вяч. Иванов, его реалистическую компоненту. При этом под изображаемыми реалиями понимается вся широта действительности, и прежде всего ее духовная составляющая. От реального — к реальнейшему, то есть к духовному, таков восходящий ход развития от реализма к символизму; от реального к натуральному, к натурализму — эта тенденция деградации заложена в развитии реализма, при стремлении его только к реальности здешней. В этом совпадали теоретики символизма, и при этой общности Волошин является самобытным мыслителем, он разворачивает это положение из себя и по-своему (дает целый ряд и других наблюдений и оценок). Он не повторяет уже сказанное символистами, данную ими высокую оценку русской классической литературы, и почти не включается в основные линии своих единомышленников, такие тематические составляющие, как религиозное значение русской литературы, ее мистическое содержание, обращенность к проповеди, стремление вырасти за рамки литературы как таковой, стать этическим и религиозным учением, отражение в ней народной души с ее христианским идеалом, глубинное родство с Евангелием. Ведь Волошин во временном контексте эпохи символизма обращается к русской литературе позднее своих современников, а именно начиная с 1904 года, в предшествующие же годы проходя углубленную школу формы в мире французской культуры.

Его мысли о русской классике являются глубоко самобытными, и часто они воспринимались современниками как «обычные» волошинские «парадоксы». По форме они фрагментарны, подчас включены в контексты, посвященные другим проблемам. Они кратки, афористичны, отличаются, как и все его поэтические и прозаические произведения, чрезвычайной гущенностью смысла, так что каждое его высказывание — и эту особенность своих текстов Волошин осознавал, последовательно проводил и отстаивал — можно было бы развернуть в целую статью. Его оценки классической литературы естественным образом выросли из его мировоззрения, цельного, глубоко продуманного, выношенного в десятилетиях.

В этой статье я рассматриваю волошинские идеи в русле одной из лейтем: устремленность русской литературы к наличной действительности как она есть, то есть к реализму. Этот аспект воспринимался в Серебряном веке как объективная особенность предшествующего, реалистического периода — его касались так или иначе и по-своему оценивали все критики-символисты. Реализму в приземленном смысле слова они противопоставляли новый идеализм, мистицизм, мистический реализм, живые духовные стихии; внутри же самого реализма усматривали как плодотворное начало символически насыщенные фрагменты.

Волошин касается не идеального начала, акцентируемого символистами в русской классике, этого скрытого в ней потока, но прежде всего

явленного с полной очевидностью стремления к реалиям жизни как таковой, к только-реальности здешней. Он оценивает эту общую тенденцию литературы XIX столетия, и оценка его кажется радикальной. Для понимания ее необходимо погрузиться в его мысль, не отмахнуться как от только-парадокса, подобно его современникам: Волошин подчеркивал, что никаких парадоксов часто нет вовсе, а есть последовательно проведенные мысли. Но многие его суждения были не общими и не привычными, и справиться с их новизной и истинностью легче всего было успокоительной отсылкой к парадоксальности. Если обозначить суть дела в одной фразе, то мысль его такова: реалистическая русская литература виновна в ужасах русской революции. Не парадокс ли это? Не нарочито ли эпатирующее суждение?

Здесь необходимы предварительные пояснения. К русской классике Волошин подходит из своей глубинной интуиции: литература, искусство слова, по преимуществу связана со стихией будущего. Он обосновывает эту мысль в статье «Нормедон», соотнося тройное деление искусств с тремя стихиями времени: пластические искусства творят в настоящем, претворяют и просветляют вещество мира («Пластика говорит: „Остановись, мгновенье!“»¹); музыка творит в стихии прошлого, она есть искусство памяти, в ней дух погружается в самого себя («Музыка: „Вспомни самого себя!“»²); поэзия живет в стихии будущего, в чистой стихии воли («Поэзия: „Да будет!“»³), вещам мира она может давать имена своей заклинательной силой, расколдовывая слово, в них застывшее; к миру внутреннему она обращена силой пророчесственной. Говоря о будущем, Волошин выделяет два пути к нему: первый путь — через ясновидение, оно есть проклятие пророков, ибо знание будущего цепенит волю, и это знание становится роком, разрушает иллюзию свободы. Иной способ проникновения в будущее связан с искусством — это желание, оно само есть предчувствие будущего («первые лучи приближающегося будущего отражаются в нас как желание»⁴), сила воздействия на будущее — мечта, ее меч — искусство. Эти мысли он впервые излагает в письмах к М. В. Сабашниковой в августе 1904 года. Так, он пишет ей в письме от 22 августа 1904 года о том, что слово по преимуществу связано с желанием: «Слово — чистое выражение желания — будущего. Слово — это уже само будущее, сама действительность. Другая действительность»⁵. И далее: «В будущем есть много потенциальных — возможных действительностей. Слово их выявляет — переводит в другую область, и этим делает их уже невозможными в жизни.

Поэтому так часто, когда боишься, чтобы что-нибудь не случилось, стараешься себе представить это событие со всеми ужасными подробностями — именно для того, чтобы это уже не перешло в действительность жизни. Совершается заклятие словом»⁶.

В письме ниже: «Поэтому невозможно писать о действительно пережитом — это будет только воспоминание о действительности. Но если вы будете писать о том, что живет в Вас только в качестве намека и желаемого, то получится не описание, а сама действительность: сказки, фантастика, все те вещи, читая которые вы вполне отрываетесь от действительности и, отрываясь от книги, с удивлением возвращаетесь к жизни»⁷.

В том же 1904 году, развивая эти мысли, Волошин находит им итоговые формулировки в статье «Макбет зарезал сон!» (впервые опубликованной в «Весах» под названием «Магия творчества. О реализме русской литературы»⁸: «Стихия слова — будущее. Если я захочу воплотить в слове то, что я пережил во всей полноте, — это будет только слабым напоминанием прошедшего. Но если я воплощаю в слове то, что живет во мне как предчувствие, как возможность, то слово само становится действительностью, трепещущей и ослепительной. Описание смертной казни у Достоевского бледно и коротко, а картины безумия широки и ярки»⁹.

В упомянутом письме Волошин пояснял: Эдгар По сильнее воздействует, чем Флобер, описывающий бывшую действительность, потому что в нем проявлено стихийное движение невыявленной действительности. Маргарита отвечает, что дело даже не в слове, а в самой мечте: «Достаточно мечты, одной мечты. Вот это страшно. Будущее или, вернее, то, что суждено, судьба, даже не воплощается в слове, а живет одиноким и бездомным призраком, как некрещеный младенец, похищенный у матери чертом. В сказках всех народностей есть ящик, или дверь, которую нельзя открыть, от этого нарушения запрета происходит несчастье. Мечтатель преступает какой-то закон. Он берет наслаждение, и его наслаждение бесплодно; он лишается судьбы. Творец — другое, он сам, как бог, воплощает свою судьбу — волю»¹⁰.

Волошин отвечает ей в письме от 28 августа 1904 года: «Запретная дверь — это очень верно»¹¹, и далее в том же письме вновь о воздействии мечты на будущее и о ларце: «Истощить свое будущее мечтами. Это величайшая трагедия. Мне бы хотелось на это написать сказку. Тут именно запретный ларец. Но художники это всегда делают — и делают сознательно. Это основа искусства»¹².

Эти дверь и ларец повторяются в статье о Макбете (магии творчества), возникшей из этих разговоров: «Мечта — это великая и страшная сила.

Она может быть смертельна для непосвященных и любопытных, которые легкомысленно произнесут Сезам перед заповедной дверью, которые повернут ключ в таинственном ларце.

Горе тем, которые истощат свое будущее бесплодной мечтой! Но искусство дает мечте жало змеи и вечность камня.

В этом загадочная власть Слова»¹³.

Волошин здесь не соглашается с Маргаритой, которая не связывает слово с мечтой, «достаточно мечты», но в статье вновь проводит свою мысль о связи слова с будущим и с мечтой. В статье он также приводит «психологический» аргумент, наблюдение, которое каждый может проверить собственным опытом, речь идет о самозащите от будущего:

«Будущая действительность живет в потенциальном состоянии. Она может быть выявлена мечтой, и тогда она не случится в той области, которую называют реальностью жизни. Кому не случалось, со страхом ожидая какого-нибудь события, представлять себе в мечте возможные комбинации, для того чтобы оно не случилось именно так? Это инстинктивная самозащита человека от будущего. Это заклятие будущего мечтой.

Мечта — это великая и страшная сила»¹⁴.

Эти мысли Волошин варьирует в различные годы, так в статье «Норомедон» (1909): «Каждое слово, в которое я вкладываю душу, убивает в будущем некую возможность жизни. Каждый найденный стих говорит не о прошлом, а о будущем, которое уже не осуществится»; «Слово это принесение в жертву самого себя... оно питается живой кровью возможно-го!»¹⁵ В статье «Апофеоз мечты» 1912 года: «Творчество всегда есть избрание того, что могло быть и уже не случится в жизни...»¹⁶ В черновых записях к лекции 1921 года мы находим: «Магические силы мечты: дети представляют себе: чтобы не случилось. Опасность вымечтать жизнь. Жертвенность творческой мечты. То, что нашло воплощение в искусстве, не будет пережито в жизни»¹⁷. Здесь действительно краткий конспект прежних мыслей, из 1904 года, сохраняющих свою значимость для Волошина и в поздние годы.

О «жертвенности творческой мечты» в ранний 1904 год Волошин добавляет:

«Те гении, в организме которых заложена чересчур сложная и буйная судьба, неизбежным инстинктом самосохранения торопятся воплотить ее в произведениях искусства. Самоотверженные иногда успевают перелить всю свою судьбу, все свое будущее в свое творение. Поэтому истинная жизнь художника всегда полнее и вернее воплощена в его творении, чем в его биографии»¹⁸.

Итак, от связанности слова с будущим и выявления его в мечте Волошин приходит к важнейшему для оценки русской классики афористическому итоговому заключению: то, что нашло воплощение в искусстве, не будет пережито в жизни. Верно и обратное: если искусство ограничивает себя рамками рационального, не изживает фантастического, то действительность воплощает в себе всю невыявленную, не переведенную в иную реальность фантастичность, все ужасы ее. Об этом в письме к М. В. Сабашниковой от 18 сентября 1904 года, в котором от описания кошмаров Русско-японской войны мысль Волошина обращается к их первопричине:

«Мне приходят странные мысли. Этого бы не было, если бы люди раньше „мечтали“ об этом. Может, долговому периоду реализма в литературе мы обязаны тем, что все эти ужасы, которым место в фантастическом рассказе, пробили свое русло в реальную жизнь? Символисты пришли слишком поздно и не смогли мечтой исчерпать страшного будущего»¹⁹.

Так, высоко оценивая эпоху символизма в искусстве — именно с точки зрения его целительного воздействия на будущее, на саму жизнь, его обращенность в сферу мечты, Волошин осознает: поздно. После века реализма и только реализма новому искусству не успеть одолеть вину прежнего.

Далее Волошин обобщает: «Эпохи ужасов и зверств всегда следуют за эпохами упадка фантазии, бессилия мечты», — и иллюстрирует эту мысль примерами из французской истории.

«Французская революция после 18 века.

Коммуна — после Флобера и Гонкуров. Наоборот — возможные ужасы 48 года были предотвращены романтизмом и политическими утопиями»²⁰.

То же обобщение, отстоявшееся, выверенное, в статье «Макбет зарезал сон!» — здесь сформулирован закон выявления будущего мечтой: «Этот закон выявления будущего мечтой, незбылемый для отдельного человека, незбылем и для целых народов. Горе тем народам, которые задушили в себе фантазию и любовь к мечте. Горе Макбету, зарезавшему сон!»²¹

В этой статье Волошин дает иллюстрации из французской истории: «После двух веков рационализма неизбежно наступает кошмар террора и сказка о Наполеоне. После М-те Бовари, после Курбэ — Кровавая Неделя. Наоборот, 48 год, который мог быть таким ужасным в своей кровавости, был ослаблен предшествовавшим романтизмом»²².

В письме к М. Сабашниковой Волошин, начиная со «странных мыслей», завершал отрывок смягчающей добавкой: «Эта связь только в первый момент кажется странной. Потом это становится так логично, так неизбежно...»²³ В статье оговорка опущена: мысль, продуманная до конца, стала действительно неизбежной.

Наконец, мы подходим к оценке русской литературы из этих предваряющих соображений. Именно об этом заключительная часть статьи — к ней все и шло: «Русская литература в течение целого столетия вытравляла мечту и требовала изображения действительности, простой действительности, как она есть. На протяжении целого столетия Гоголь и Достоевский, одни, входили в область мечты. И кто знает, какие ужасы остались неосуществленными благодаря им в начале восьмидесятых годов!

Чехов в своем многоликом муравейнике исчерпал всю будничную тоску русской жизни до дна, и она подошла к концу.

Подымается иная действительность, фантастическая, которой не место в реальной жизни потому, что ее место в искусстве.

Начинается возмездие за то, что русская литература оскопила мечту народа.

Горе! Макбет зарезал сон!»²⁴

Стоит обратить внимание: Волошин говорит о начале возмездия: во время Русско-японской войны. В созвучии с тем, что символисты пришли слишком поздно... и предотвратить надвигающееся возмездие не смогли. Именно это слово стоит в начале его статьи 1904 года: «Свершилось... Наступают минуты возмездия. Это действительность мстит за то, что ее считали слишком простой, слишком понятной!»²⁵ Кошмары Русско-японской войны, при всей их непереносимости (он приводит ужасающие факты), это лишь минуты возмездия... и наступят многие и многие иные минуты. Этим же словом — возмездие — и заканчивается статья. Характерно, что и в письме он говорит о возмездии, но более ярко: за русскую литературу расплачивается не она сама, а Россия, — это в предшествующем статье письме к Сабашниковой: «Теперь Россия расплачивается за целый век реализма.

Действительность мстит за себя, если ее считают слишком простой. Она принимает самые чудовищные и невероятные формы, чтобы заставить к себе относиться с мистическим трепетом»²⁶.

Искусство — не забава, не украшение жизни, не нечто отдельное от нее, связи между разными сферами жизни гораздо глубже, чем может показаться рассудку, все сводящему к простому и понятному, — жизнь вообще в ее сложности и не может быть постигнута лишь рассудком, охвачена рассудочными формами. Изгнание из жизни и искусства духовного, изгнание мистического к ней отношения — речь ведь идет именно об этом — непременно отразится бедами, ибо из неполной действительности не может возникнуть добрых плодов, изгнание из жизни духовного отразиться в ней неизбежно злом, искаженностью пропорций, ограниченностью, ложью — и возмездием. Ведь, по мысли Волошина, запрет на духовное, на мечты, сны и фантастику в словесном искусстве вытесняет фантастическое и ужасное в саму жизнь, жизнь расплачивается за ошибки искусства.

О Достоевском Волошин пишет в письме: «Сколько ужасов, предстоявших России, искупил Достоевский! Он ведь был единственным противником террору, расхажившему с 78 года»²⁷.

Речь идет не о сознательной или политической, публицистической или литературной борьбе с революцией и террором, но о воссоздании действительности во всей ее полноте, не в реальности как таковой только; ужас действительности предотвращается писателем переживанием его в мечте, то есть в художественных идеях, в творении словесном. Писатель своим проживанием его искупает ужасное в жизни.

И о Толстом: «А если есть виновные в настоящей войне (Волошин в письме вновь возвращается к исходному пункту — небывалые ужасы

русско-японской войны), — то это Толстой, заморозивший много поколений в узких рамках рациональной морали, марксизм, оскопивший фантазию всех русских детей. За насилие над мечтой дорого приходится расплачиваться»²⁸.

Мысль о Толстом не вошла в текст статьи, вероятно, в силу ее радикальности: здесь прямое обвинение, при приравнении воздействия на русскую жизнь Толстого и — марксизма. И стоит признать правоту Волошина. Он говорит о ряде суживающих жизнь и искусство явлений, и в этот же ряд вместе с Толстым и марксизмом встают в его рассуждении и французский рационализм, и французский реализм. Все явления ряда замкнуты в рас судок, не выходят за его пределы и в своем воздействии на действительность вгоняют ее в прокрустово ложе простого (рассудочного), отрезают как несуществующее ту ее сферу, которая у Волошина обозначена как сон (зарезанный), мечта (оскопленная), фантастическое (изгнанное); в конечном итоге несуществующей для названных явлений искусства оказывается, как и для марксизма, сфера духа.

О кажущейся странности в сопоставлении: русская литература — Россия; — о неизбежности расплаты России — за литературу, за отступления литературы от сущности словесного творчества, в реализм и натурализм. Здесь стоит учесть еще один аспект в волошинских взглядах на сущность искусства и, в частности, литературы. Человеческий дух должен воплотиться, обрести себе подобающую телесность, выплавленную в миллионах лет кропотливой работы от поколения к поколению; так и художественная мечта, — пишет Волошин в статье «Индивидуализм в искусстве», — должна обрести себе незыблемую, выработанную форму, чтобы выполнять свою работу по пересозданию земной природы²⁹, — именно такова миссия искусства. Литература же предназначена к размыванию твердых пород мира через слово; называя, поэт освобождает духов — узников, увязших в веществе. «Во всех вещах и явлениях мира пленено то божественное слово, которое их вызвало к бытию. Цель поэзии найти его: угадать подлинное имя каждой вещи и назвать все явления, расколдовать вселенную»³⁰. Поэзия имеет заклинательную власть над явлениями жизни, если слово поэта рождается из глубины его чувства, воли, мысли, претворенных в молчание, из самой глубины молчания, если его слово несет в себе «... всю полноту сознания, воли, чувства, // Все трепеты и все сиянья жизни»³¹. Но слово, стремящееся зеркально отразить и воспроизвести действительность как она есть, не касается глубин жизни, не освобождает духов из темных пород мира. И при отсутствии в целых эпохах этого освобождающего и просветляющего мир творчества, при отказе от него и запрете его — страдает сам мир, все темное и неосвобожденное в творческой мечте художника врывается в саму жизнь со всеми своими разрушительными силами и воздейст-

виями. А в мире человеческих душ, как уже ранее обозначено, литература только-реалистическая не может очистительно воздействовать на будущее, в ней нет и не может быть той жертвенности творчества, которое только и может будущее — просветлить и спасти.

Итак, губительность реализма русской литературы XIX столетия для жизни, для России, его в конечном итоге *вина* перед русской жизнью — вот то, о чем в Серебряном веке мог написать только Волошин. Думается, эти его мысли о русской классике, о ее склонности к реализму в его сведении не к реальнейшему, а к реальному и натуральному являются одним из самых оригинальных и глубоких суждений в контексте осмысления предшествовавшего периода литературного становления в эпоху символизма.

Примечания

Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 15–33–11007 «Русская классика: pro et contra. Философская рефлексия русской классической литературы в отечественной и зарубежной мысли».

¹ Волошин М. А. *Noromedon* // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 305.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Волошин М. А. *Макбет зарезал сон!* // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 466.

⁵ Волошин М. А. *Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1903–1905* // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 11. М.: Эллис Лак, 2013. С. 122.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Волошин М. А. *Магия творчества. О реализме русской литературы* // *Весы*. 1904. № 11.

⁹ Волошин М. А. *Макбет зарезал сон!* // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 468.

¹⁰ Волошин М. А. *Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1903–1905* // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 11. М.: Эллис Лак, 2013. С. 130.

¹¹ Там же. С. 136.

¹² Там же. С. 137.

¹³ Волошин М. А. *Макбет зарезал сон!* // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 467.

¹⁴ Там же. С. 467.

¹⁵ Волошин М. А. *Noromedon* // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 303.

¹⁶ Волошин М. А. *Апофеоз мечты* // Волошин М. А. *Лики творчества*. Л.: Наука, 1988. С. 23.

¹⁷ Волошин М. А. *Искусство как преображение мира* // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. М.: Эллис Лак 2000, 2008. С. 716.

¹⁸ Волошин М. А. *Макбет зарезал сон!* // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 468.

¹⁹ Волошин М. А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1903–1905 // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 11. М.: Эллис Лак, 2013. С. 142.

²⁰ Там же. С. 142.

²¹ Волошин М. А. Макбет зарезал сон! // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Эллис Лак 2000, 2007.

²² Там же. С. 468.

²³ Волошин М. А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1903–1905 // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 11. М.: Эллис Лак, 2013. С. 142.

²⁴ Волошин М. А. Макбет зарезал сон! // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 468–469.

²⁵ Там же. С. 465.

²⁶ Волошин М. А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1903–1905 // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 11. М.: Эллис Лак, 2013. С. 142.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Волошин М. А. Индивидуализм в искусстве // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 62–73.

³⁰ Волошин М. А. «Предварение» к книге «Иверни» // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. М.: Эллис Лак 2000, 2008. С. 363.

³¹ Волошин М. А. Horomedon // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 217.

**ПРЕДИСЛОВИЕ [К «РУССКОМУ РОМАНУ»
ЭЖЕНА МЕЛЬКИОРА ДЕ ВОГЮЭ]**

Следует безоговорочно признать: в течение длительного времени книга Вогюэ играла — и вполне успешно — важную роль: это было превосходное введение или даже пособие по инициации; если кто-то из французов интересовался Толстым или Достоевским, то он не мог пройти мимо этой книги; многочисленным читателям она преподносила множество полезных сведений и ценных наблюдений.

Эту роль книга Вогюэ более не в состоянии исполнять. По теме русского романа сложилось, утвердилось и уточнилось множество познаний. Мы отдаем себе отчет: в книге содержится масса ошибочных суждений: многих из них вполне можно было избежать; пробелы в изложении темы также невероятны: к примеру, в ней нет ничего достойного по поводу «Братьев Карамазовых». Интерпретации, предлагаемые Вогюэ с определенным апломбом, вызывают определенные возражения; некоторые из них явно спорные; другие — неприемлемы.

Все эти недостатки необходимо учитывать, но горевать по этому поводу не стоит. Тем более тщетно было бы пытаться уравновесить их бесспорными достоинствами книги — утонченность отдельных опытов анализа, верность некоторых догадок или прозрений — в надежде получить, в соответствии с правилами действующей традиционной риторики, — некое аподиктическое суждение или рассуждение, в котором либо хвалят, либо порицают, с тем чтобы представить в конечном итоге безоговорочное осуждение или, наоборот, оправдание триумфального, разумеется, характера.

Но когда нам уже не нужно хулить Вогюэ или, наоборот, защищать его от недоброжелателей, когда нам больше не нужно уделять внимание исключительно верности его портретных зарисовок, можно, наверное, обратиться к самому портретисту. Кто он — маркиз де Вогюэ?

Необходимо напомнить, что речь идет не об ученом-филологе, свободном владеем своей проблематикой; на это указывает простая деталь: конечно, он знает русский язык, но он знает его с недавних пор; его познания в русской культуре были незрелыми. Было бы неверно также воспринимать его как профессионального критика, последний, впрочем, зачастую

довольствуется непосредственными и оценочными реакциями. «Русский роман» был рожден к жизни длительной и верной симпатией автора к русской земле и русским людям. Симпатии формируются быстрее познаний. И для того, чтобы охарактеризовать нашего автора, можно было бы использовать одно выражение Гофмана, отличающееся отрадно романтическим характером: подобно рассказчику из «Дон-Жуана», Воюэ был «путешествующим энтузиастом».

К тому же он был писателем. Так что его энтузиазм был под контролем, облечен в определенную форму. Как бы то ни было, композиция книги остается загадочной. И если строгость писательской мысли выливается порой в престранные суждения, нельзя сказать, что она вредит горячности изложения.

ИСТОРИЯ «РУССКОГО РОМАНА»

Книга «Русский роман» вышла в свет в 1886 году. Воюэ собрал в ней четыре этюда, которые в течение предшествующих лет публиковались на страницах журнала «Revue des Deux Mondes»: в 1883 году был опубликован очерк «Тургенев», в 1884 году можно было прочесть статью «Граф Лев Толстой», в течение 1885 года появились этюды «Достоевский» и «Гоголь». В журнале все эти работы публиковались под общим подзаголовком «Современные русские писатели». Такое название, вполне соответствуя положению Толстого, который продолжал писать, вполне соответствуя также положению Тургенева и Достоевского, которые не так давно ушли из жизни, выглядело несколько странно в отношении Гоголя, скончавшемуся более тридцати лет тому назад. Гоголь был не столько «современником», сколько «предтечей»: согласно Воюэ, именно из него вышел русский роман во всем своем своеобразии.

Таким образом, очевидно, что монографические зарисовки русских писателей сопровождалась определенными историческими соображениями. В композиции сборника они занимают еще более значимое место. Автор передает забвению порядок публикации своих этюдов, делая выбор в пользу хронологического принципа, в соответствии с датами рождения писателей: Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой. При этом Воюэ предпринимает существенные переделки в отдельных главах, меняет местами целые страницы, в результате чего в первых главах сосредотачивается информация более общего плана. Вместе с тем, расширяя композицию книги, он пишет две новые главы, где представляет широкий обзор истории русской словесности; первая из них посвящена Средневековью и «Смутному времени», эпохе Петра Великого и XVIII веку; во второй представлен русский романтизм. Таким образом, центр тяжести всей работы заметно смещается: вопреки своему названию, отвечающему больше новейшему периоду русской литературы, «Русский роман» предлагает французскому читателю истори-

ческую панораму интеллектуальной жизни Российской империи, простирающуюся более чем на тысячелетие. Вместе с тем книга Вогюэ не вписывается в жанр собственно исторического сочинения, которое в отношении русской литературы было бы тем, чем для литературы Англии стала знаменитая «История английской литературы» (1863–1864) И. Тэна (1828–1893), на которую, впрочем, автор неоднократно ссылается. Предполагается, что четыре писателя вполне способны репрезентировать почти полувековой период развития русской литературы, хотя не приходится отрицать, что другие русские писатели также вполне заслуживали внимание французского читателя. Вогюэ можно было бы поставить в упрек — что часто и делалось, — что он пренебрег Лесковым, Гончаровым или Салтыковым-Щедриным; можно было бы удивиться также, что он упоминает Чернышевского, не давая никаких пояснений о романе «Что делать?», не упоминая даже, что роман уже вышел во французском переводе и заслужил внимание такого именитого критика, как Ф. Брюнетьер, который в том же «Revue des Deux Mondes» посвятил ему большую статью¹.

Нетрудно заметить определенную диспропорцию между первыми и последними главами книги. Как это ни парадоксально, но читатель находит больше сведений о литературной жизни в тех страницах, где речь идет о древнерусской словесности; он может там встретить имена писателей и названия произведений, прочесть которые у него нет почти никаких шансов; возможно, сам Вогюэ никогда не открывал этих книг. Главы о Гоголе и Тургеневе также содержат пространные соображения общего характера об эволюции русской литературы в 30–40 годы XIX века. Чего нельзя сказать о двух последних главах книги. Можно сказать, что с определенной точки зрения «Русский роман» выстроен так, чтобы подготовить читателя к чтению Толстого и Достоевского, то есть двух авторов, произведения которых только что появились на французском языке; если в 1880 году французские читатели почти ничего о них не знали, то в 1886 они могли прочесть во французском переводе «Войну и мир» и «Преступление и наказание», которые имели оглушительный читательский успех.

В последующие десятилетия «Русский роман» Вогюэ рассматривался как незаменимое введение в потрясающую творческую лабораторию двух русских гениев, внезапно явившихся на горизонте французской литературы. Достаточно будет привести один пример: в 1891 году двадцатилетний Андре Жид открывает для себя Достоевского. Каким образом? Жан Делэ, автор монографии о литературной юности писателя, отвечает на этот вопрос без всякой двусмысленности: «Через чтение „Русского романа“ Мелькиора де Вогюэ», сочинение «замечательное, все испещренное заметками». Именно эта книга открыла Жиду, как и многим его современникам, великих русских романистов, она внушила им желание их прочесть»².

С КАКОЙ ЦЕЛЬЮ БЫЛ НАПИСАН «РУССКИЙ РОМАН»?

Вогюэ стал инициатором; он предложил путеводитель французскому читателю, который мог таким образом познакомиться с миром русских писателей, практически неизвестных во Франции. Однако его книга начинается с предисловия, в котором автор вычерчивает другие перспективы. Речь идет о тексте, который сначала также был напечатан в «Revue des Deux Mondes» (май 1886 года) под заглавием «О реалистической литературе. По поводу русского романа».

Ни сама статья, ни ее заглавие не указывают напрямую на главные задачи автора. Лишь в том слегка измененном виде, в каком работа появилась в книге, Вогюэ указывает, какие цели он преследует: «Имея в виду причины литературного характера — о них я скажу позднее, — исходя также из мотивов другого толка, о которых умолчу, поскольку они и так понятны, полагаю, что необходимо работать над тем, чтобы сблизить наши страны посредством взаимного постижения духовных начал. Между двумя народами, равно как между двумя личностями, тесная дружба, взаимопонимание и сплочение возможны не иначе, как через соприкосновение умственных устремлений». Эти «мотивы другого толка» были политическими. После поражения во франко-прусской войне Франция ощущает себя на заднем плане общеевропейской сцены. Многие подумывают о союзе с Российской империей. Именно ввиду этой политической задачи важно было дать французам более отчетливое и более верное представление о далекой стране.

Изучение литературы является драгоценным ресурсом для постижения духовного мира нации. Именно с этой точки зрения можно сравнить — вопреки всему, что разделяет две книги, — «Русский роман» с сочинением Ж. де Сталь (1766–1817) «О Германии» (1810). И в одном и в другом случае автор исходит из той идеи, что литература является выражением жизни общества, голосом нации. Книги связывает также общий лексический ряд, который тем временем был зафиксирован в работах Тэна. Немаловажное место в нем занимает понятие «расы». Среди всех возможных значений этого слова наиболее частотным было то, в котором подразумевались культурные реальности: «раса» определяется прежде всего своими обычаями, образом мысли, характером грез. Строго биологическое значение понятия в смысле «рода» или «породы», которое используется в отношении животных, редко встречается под пером историков национальных культур. Следует ли напомнить о том, что слова «расизм» в то время еще не существовало? Во всяком случае, невозможно ожидать от Вогюэ, чья книга является убедительным свидетельством открытости мысли и истинного великодушия, проповеди расовой ненависти или презрения к другой нации. Когда он использует слова «раса», он мог бы также написать «нация» или даже «душа». В отличие от многих современников, он не слишком злоупотреблял знаменитым выражением «сла-

вянская душа»; если оно и возникает под пером Вогюэ, то писателем движет, судя по всему, лишь забота о различных словесных вариациях одной идеи.

Не составляет никакого труда понять логику, в силу которой возникает отношение между изучением литературы и описанием нации. В обоих случаях речь идет о совокупности ценностных суждений, видении мира, массе интеллектуальных обыкновений, передаваемых скорее в ходе совместной жизни, нежели через образование. Этот идейный мир связан языком, со словарными запасами; Вогюэ явно озабочен проблемами перевода; порой он пускается в пространные лексикографические рассуждения, малоинтересные для профанов. Главное для него заключается в следующей идее: чтобы понять чужое, чужестранное, необходимо постичь идею иностранного языка. Словом, то, что он называет «расой», является культурным явлением. Он предлагает постичь Россию через русских писателей, через произведения тех авторов, кто лучше, чем кто бы то ни было, постиг смысл русского языка.

Однако постижение чужестранного — это еще не все. «Русский роман» написан не только для того, чтобы представить идею того, что происходит и что мыслится в далекой стране. Именно по той причине, что тамошние писатели делают другую — отличную от нашей — литературу, что они следуют иным обыкновениям, движимы иными духовными порывами, можно задаться вопросом о том, не должно ли это различие заставить нас самих задуматься о себе. Именно поэтому в предисловии к книге о России Вогюэ обстоятельно рассуждает о Стендале, Бальзаке, Флобере и том, что мы называем «реализмом», откуда берет начало «натурализм». Не приходится сомневаться, что русские писатели сами придумали эти понятия, основанные на корнях, заимствованных во французском языке: Белинский в 40-е годы говорит о «натуральной школе». Судя по всему, эти два понятия слились в русском натурализме, который отнюдь не тождественен французскому натурализму. В чем же заключается различие? Возможно, что главная цель книги Вогюэ — в том, чтобы дать ответ на этот вопрос.

Часто говорилось, что «Русский роман» был своего рода «военной машиной», направленной против французского натурализма. Живописность выражения говорит сама за себя, но тут есть доля преувеличения. Вогюэ отнюдь не воинственен. Во всяком случае, не в такой мере, как уже упоминавшийся Брюнетьер, который царил в «Revue des Deux Mondes» в плане литературы. Он сразил множество литературных противников. И он же просил Вогюэ писать о русской литературе. Но между двумя литераторами было одно различие. Вогюэ отвергает не сам по себе натурализм: в известном смысле все русские писатели XIX века, которыми он восхищается, заслуживают такого определения. Однако автор «Русского романа» полагает, что у французов слишком скудная техника, то есть необходимо не уничтожать французский натурализм, но его дополнить, усовершенствовать.

Можно также сказать, используя два евангельских глагола, что Вогюэ хочет не «отменить», а «довершить» натурализм. Сколь странным ни казалось бы это сближение, оно не лишено оснований. Во всяком случае, в нем затрагивается один из самых малоизученных аспектов «Русского романа».

Достаточно будет сказать, что литература, несмотря на то что здесь она поставлена на службу этнографическому исследованию, отнюдь не чужда сочинению Вогюэ, который крайне внимателен ко всему, что относится собственно к слову — вопросам стиля, эстетики, композиции. Автор регулярно прибегает к сравнениям литературного опыта с живописью, музыкой. Само исследование развивается через насыщение письма образами, развернутыми метафорами, высокопарными формулами. <...>

«И вот является Скиф, истинный Скиф, который революционизирует все наши литературные установки». Эта фраза фигурировала в первых строчках журнальной статьи, посвященной Толстому. Работая над книгой, Вогюэ переносит ее в главу о Достоевском. Два русских писателя наделяются несколько неожиданной миссией: они должны модифицировать саму французскую мысль, ее «революционизировать». То есть вдохнуть в нее жизнь. Именно в этой сокровенной точке сходятся два различных устремления Вогюэ. По его мысли, переживание поражения в войне породило пессимизм, захвативший французскую литературу и отразившийся прежде всего в натурализме. Русские писатели показывают, что есть нечто по ту сторону пессимизма. Не только армия, флот, пушки способны помочь Франции защитит себя от внешних угроз. Само мышление может подсказать ей выход из овладевшего ею маразма. <...>

Уже после публикации «Русского романа» Вогюэ писал на страницах «Revue des Deux Mondes» о том, что переводы русских романов заполнили книжные магазины Парижа. Там же он напечатал отзыв о первой постановке драмы Толстого «Власть тьмы». Таким образом, писатель приобрел статус официального специалиста не только в журнале, с которым он продолжает регулярно сотрудничать, но также в глазах широкой читательской публики. Но следует ли полагать, что только Вогюэ был инициатором «русской моды» во Франции, что только ему принадлежит честь открытия для французских читателей Достоевского и Толстого? Думается, что в таком мнении присутствует некоторое преувеличение и определенно сказывается власть иллюзии <...>.

Примечания

Перевод выполнен Фокиным С. Л. по изданию: Vogué E.-M. Le Roman russe / Éd. de J.-L. Backès. Paris: Garnier, 2010. P. 7–17. Печатается с любезного разрешения автора.

¹ Brunetière F. Un roman nihiliste: «Que faire?» // Revue des Deux Mondes. 15 octobre 1876.

² Delay J. La Jeunesse d'André Gide. T. II. Paris: Gallimard, 1957. P. 94.

КЛОДЕЛЬ — ЧИТАТЕЛЬ ДОСТОЕВСКОГО

Поль Клодель начал читать произведения Ф. М. Достоевского, по всей вероятности, около 1886 г., когда во Франции творчество русского писателя едва начинало входить в моду благодаря книге «Русский роман» Мельхиора де Вогюэ и последовавшими за ней многочисленными переводами русской литературы. Напомним, что именно этот год был основополагающим для духовного развития восемнадцатилетнего Клоделя: именно тогда он открыл для себя поэзию Артюра Рембо, а на Рождество явилось ему в соборе Парижской Богоматери то «озарение», что предопределило его обращение в католицизм¹. Впоследствии Клодель отмечал в своем дневнике (19 сентября 1924 г.): «Книги, повлиявшие на мое литературное формирование... июнь 1886, ошеломляющая встреча с Рембо... Шекспиром, Эсхилом, Данте, Вергилием, Горацием, Сенекой... Наконец, глубокое влияние Достоевского, которого в тот момент еще никто не был способен оценить (и полное равнодушие к Толстому)»². 21 декабря 1930 г. Клодель дает советы Жаку Мадолю, писавшему тогда фундаментальную монографию о его жизни и творчестве, среди которых — не забыть упомянуть о влиянии Достоевского: «Что же касается мэтров, у которых я учился, то вы перечислили всех, однако следовало бы также добавить Достоевского...»³ Книга Мадоль «Гений Поля Клоделя» выходит в 1933 г., однако ее автор так и не проанализировал влияние Достоевского на Клоделя, но для демонстрации важного этого вопроса, в качестве преамбулы к книге, было использовано упомянутое письмо. Мадоль был явно увлечен этой проблемой, и впоследствии он сам будет писать о Достоевском, однако на сравнительный анализ творчества писателей он решался. В «Бюллетене Общества Поля Клоделя» за 1974 г. Мадоль публикует небольшую заметку со смелым названием «Клодель и Достоевский», где, констатируя постоянное влияние Достоевского на его творчество, предлагает выделить два фундаментальных этапа. Согласно Мадолю, особенное значение имели, во-первых, «болезненный и плодотворный период с 1886 по 1890 гг., когда он читал, перечитывал, постигал многие вещи», и, во-вторых, время, когда он изучал книгу Андре Жида о Достоевском (середина 1920-х годов). Но, отмечает Жак Мадоль, «Достоевский был для Клоделя прежде всего одним из свидетелей Духа,

ибо он свидетельствовал о реальном, а не вымышленном существовании иного мира»⁴.

В «Импровизированных мемуарах» (1954), Клодель уже на склоне лет подтвердил важность Достоевского для его творческого становления, а также время — 1886 год — первого чтения произведений русского писателя, происходившего параллельно с увлечением поэзией Рембо, после чего и последовало его обращение в католичество. Напомним его слова: «Достоевский был один из тех великих образующих умов (*espritsformateurs*), уроки которого я воспринял»⁵.

Вопрос о том, повлиял ли Достоевский на художественное творчество Клоделя, и если да, то каким образом, должен стать задачей обширного исследования, рамки которого, разумеется, превышают объем научной статьи. Однако прежде чем приступить к анализу художественных произведений, нам представляется необходимым выявить случаи, когда Клодель напрямую высказывал свое мнение о произведениях Достоевского в сфере документальных жанров — дневников, воспоминаний и писем. Заметим сразу, что, несмотря на свою редкость, упоминания о Достоевском почти всякий раз очень значительны, — связь с творчеством русского писателя осознается Клоделем как что-то совершенно органическое, а потому и не требующее пространных объяснений.

В довольно обширном теоретическом наследии французского писателя нет произведений, которые были бы специально посвящены Достоевскому. Достоевский становится частью личных размышлений Клоделя о жизни, вере, человеческих взаимоотношениях и лишь в конечном счете — о своем собственном творчестве.

Материал, который мы собираемся анализировать (Дневник (1904–1955), книга интервью «Импровизированные мемуары», переписка Клоделя с Жаком Ривьером, Андре Сюресом, Андре Жидом, Жаком Копо и др.)⁶, представляет довольно сложный ракурс восприятия творчества русского писателя со стороны Клоделя. О клоделевском открытии Достоевского мы узнаем из его дневников и писем, лишь начиная с 1907 г., то есть *post factum* — двадцать лет спустя после того, как Клодель начал читать его романы. Рассуждения Клоделя о Достоевском в большинстве случаев обусловлены появлением того или иного культурного события, так или иначе связанного с Достоевским, речь идет в особенности о статьях (начиная с 1908 г.) и книге (1923) Андре Жида, или о книге Андре Сюареса (1911), или о театральном переложении и постановке «Братьев Карамазовых» Жаком Копо (1911), или просто желанием (или необходимостью в связи с интервью) время от времени подводить творческие итоги. Но в клоделевских размышлениях «на случай» присутствует элемент воспоминания о собственном чтении произведений Достоевского в ранней молодости. Именно

из этого глубинного пласта воспоминаний возникают теоретические выводы относительно собственного драматургического творчества, которые Клодель делает незадолго до своей кончины в 1951–1952 гг., в «Импровизированных мемуарах».

Возможно, чтение Достоевского было для французского писателя первым открытием русской культуры; с другой стороны, и образ Достоевского сопрягался с некими представлениями о России, которые возникали у Клоделя на протяжении его жизни. Поэтому, прежде чем перейти собственно к Достоевскому, обозначим в общих чертах представления Клоделя о русском мире.

Факты и совпадения:

о некоторых прямых и косвенных связях Поля Клоделя и России

Одно из первых упоминаний о России в творчестве Клоделя возникает в эпоху, когда он пишет вторую версию «Златоглава» в 1893 г.: в последнем акте действие происходит на Кавказе. Разумеется, ассоциация с Россией здесь весьма отдаленна, она почти полностью затмевается отголосками мифа о золотом руне...

А был в России Клодель всего один раз, и то проездом. Он возвращался по Транссибирской магистрали из Китая во Францию в августе 1909 г. Но Транссиб, воспетый впоследствии Блезом Сандрамом, не произвел на Клоделя-дипломата большого впечатления. Он вспоминал в своем письме к Андре Сюаресу (14 сентября 1909 г.)⁷ лишь о тяготах долгого, почти каторжного, переезда с беременной женой и заболевшим в дороге сыном. Впрочем, напрямую о каторге Клодель не говорит, он скупно перечисляет названия мест отдаленных в своем дневнике: «Верхний Удинск. Спуск вдоль Селинги, долина, сплошь покрытая лесами, быстрая и черная река. Восход солнца над Байкалом. — Урал. Переезд через Волгу. Песни на вокзале в Смоленске». На полях еще одна небольшая заметка: «Разукрашенные фигурками и размалеванные мельницы перед Москвой»⁸.

В этих словах чувствуется равнодушие к «местному колориту» — к тому, что бесконечно завораживало Клоделя на Востоке — в особенности в Китае и Японии, где он долгое время служил дипломатом. Из славянских же стран Клодель с особым трепетом относился к Польше, ибо именно полькой по происхождению была Роз Вич, предмет его неодолимой греховной любви в молодости. Разумеется, колониальная политика Российской империи по отношению к Польше могла в определенной степени заглушать интерес Клоделя к России.

Чуть раньше, в январе 1909 г., Клодель открывает Россию в качестве более скорого пути для его корреспонденции из Китая — чтобы выиграть две недели на пересылке писем, он просит делать на них пометку «Via Siberia».

Любопытно, что одно из первых произведений, которые стали известны в русском переводе, — «Оды» — прошли именно такой путь. В мае Клодель пишет Андре Сьюресу: «Мне бы хотелось просмотреть особенно корректуру титульных листов [“Од”]. Все оттиски нужно отправить в виде писем через Сибирь. Иначе их переправят морем, и они придут с большим опозданием»⁹. Напомним, что открытие Клоделя в России происходит приблизительно с 1908 г., а первые публикации выходят в 1910 г. (ода «Музы», пер. Волошина) благодаря поэтам Иннокентию Анненскому и Максимилиану Волошину¹⁰.

Это единственное путешествие Клоделя по просторам России происходило во время работы над пьесой «Заложник» (другой вариант перевода — «Залог»), в котором упоминаются события русской кампании Наполеона, которого его герой Куфонтэн называет «узурпатором», словно в начале «Войны и мира» (впрочем, это просто совпадение, ни о какой аллюзии речи быть не может) Толстого, хотя Клодель всегда предпочитал ему Достоевского¹¹.

Клодель был знаком и дружил со многими русскими, речь идет, разумеется, об эмиграции, не говоря уже о тех (о «красных»), с кем он общался по долгу дипломатической службы. Из этого круга общения отметим лишь тех, с кем ему приходилось общаться в творческой сфере.

В 1913 г. Клодель работает вместе в Александром фон Зальцманом, немецко-русским театральным постановщиком, изобретшим особое сценическое освещение: они вместе ставили «Благовещение» в театре Хеллерау (Эллерау). Клодель видел в Хеллерау знаменитую постановку «Орфея» К. В. Глюка, в которой его восхитила ритмика Жака-Далькроза, в которую он интерпретировал как гармоничное сочетание тела, души и музыки; а также особое устройство зала, созданное Зальцманом: «...без всякой претензии на салон, ни на храм, как Байройте, но напоминающий мастерскую, в которой артист находит, посредством крайне мягких и пластичных движений, весь необходимый материал». Особое устройство света (источники которого расположены в самых разных местах сцены за экранами из белой ткани) создает «млечную атмосферу, как в Раю, и восстанавливает в правах третье изменение, и каждое тело становится статуей, разные грани которой, тени и выступы подчеркивают друг друга и лепят друг друга, словно выходя из рук совершенного скульптора». Несмотря на то, что ни Жак-Далькроз, ни Адольф Аппиа (еще один из создателей Хеллерау) не приняли участия в постановке «Благовещения», Клодель считал ее образцовой: «Для постановки „Благовещения“ были использованы два новых источника: свет и архитектура. Никаких аксессуаров, живописи, картонных декораций. Никакого стремления к живописности. Все было подчинено драматической интерпретации. Сцена служила лишь для того, чтобы изначально

отдать действию свой каркас, и органическая конструкция планов и подъемов... Освещение Зальцмана позволяло изменять с исключительной гибкостью психологическую и материальную атмосферу, в которой проходит каждая сцена. Более того, оно придавало земному действию сверхъестественный и чудесный ореол света»¹².

И Хеллерау, и эксперименты Жака-Далькроза, и осветительная система Зальцмана были известны в России, одним из активных пропагандистов этого искусства был князь Сергей Волконский. Он был и на клоделевском спектакле, который ему не понравился из-за отсутствия ритмики. Однако он оценил сценографию и игру со светом: «...Сцену он разделил на три этажа, — три платформы, соединенные боковыми лестницами. В этом новизна постановки. Новизна относительная, конечно, ибо “ничто ни ново под лунной”; это деление есть не что иное, как деление старых церковных мистерий на “землю, ад и небо”. Но интересные отсюда проистекают сопоставления и сочетания, — то, что можно бы назвать *символикой пространства*. Наиболее положительной стороной спектакля следует признать роль света <...>

Игра — минус; постановка интересная; свет, как всегда у Зальцмана, неисчерпаемого богатства и мистического разнообразия»¹³.

А. Таиров пригласил Зальцмана для постановки пьесы И. Анненского «Фамира-кифаред» в 1916 г., и этот спектакль стал считаться впоследствии очень важным в истории Камерного театра¹⁴. Зальцман не участвовал в постановках произведений Клоделя в России, но о нем в той или иной мере вспоминали именно в связи с этими спектаклями Камерного театра. В 1920 г. А. Веснин использовал изобретения Зальцмана для постановки «Благовещения» в Камерном театре. Приведем несколько впечатлений свидетелей эпохи. «Тут наступает минута величайшего достижения театра: апофеоз прокаженной. В молитвенном экстазе она поднимается на возвышение. Уродство, старость, болезнь исчезают. Волны ослепительного света разных цветов, друг за другом, как непрерывные ленты радуги, захлестывают ее снизу вверх, пробегая по ней ритмически и все светлея и светлея. Одновременно с ними (благодаря оптико-слуховой иллюзии уже как будто сверху вниз) ползут волны сияющей музыки, становящейся все громче, громче, все пронзительнее. Получается почти невыносимое впечатление нарастающего сияния, — и занавес падает на кульминационной точке»¹⁵, — писала в декабре 1920 г. Мариэтта Шагинян о финальной сцене. Приблизительно о таком же впечатлении от света говорила актриса, игравшая роль Виолет, — Алиса Коонен: «Александр Яковлевич продолжал в „Благовещении“ свои поиски в области света. В этом плане замечательно был сделан финал — момент воскрешения ребенка. Свет шел широкими волнами снизу вверх, подобно движущейся радуге. И это движение света вместе с звучанием оркестра и хора за сценой производило огромное впечатление.

Звуковая и световая стихия, сливаясь воедино, выступали в спектакле действующим лицом»¹⁶. Константин Державин в «Книге о Камерном театре» (1934) не может пройти мимо световых достижений спектакля: «Здесь важно отметить например, разрешение проблемы света, продолжившее собой опыты, развернутые еще в постановке „Фамиры-кифареда“. Свет в „Благовещении“, в развитие ранее намеченных принципов, совершенно не нес иллюстративно-описательных функций. Он являлся органической частью сценической атмосферы и характеризовался по преимуществу своей ритмико-эмоциональной насыщенностью <...> В „Благовещении“ сцена воскрешения ребенка Виолены омывалась ритмическими и восходящими в своей напряженности световыми волнами, струившимися снизу вверх в радужной и сияющей полихромии, которая наполняла сценическую атмосферу потоками красочной энергии, сочетавшейся с звуковым воздействием невидимого хора и оркестра. Красочно-световые волны опирались на звуковую стихию сценического пространства, создавая изумительный по своей впечатляемости апофеоз театрального порядка»¹⁷. Так, косвенным образом — через А. Зальцмана — Клодель повлиял на постановку Таирова в Москве.

Клодель любил русскую музыку — Стравинского, Мусоргского, Римского-Корсакова — и был увлечен русским балетом. В 1917 г. в Рио-де-Жанейро он впервые видит русские балеты, и его сразу же захватывает зрелище «эспрессивного» танца¹⁸. Он берется за перо и специально для Вацлава Нижинского пишет сценарию для балета «Человек и его Желание» (вместе с композитором Дариусом Мийо и художницей Одри Парр). Однако этому проекту так и не суждено было осуществиться — «Человек и Желание» был сыгран труппой шведского балета в Париже, а также актерами студии Далькроза в Вене лишь в 1921 г.

Более удачным оказалось его творческое сотрудничество с Идой Рубинштейн, которая участвовала в брюссельской постановке «Хозфор» (1935) Эсхилла в переложении Клоделя (Клодель собирался пригласить ее на роль Клитемнестры и раньше, в 1919 г., но тогда не получилось). Специально для Иды Рубинштейн Клодель создал во второй половине 30-х годов оратории «Пиршество мудрости» и «Жанна на костре». По любопытному совпадению Ида Рубинштейн была причастна и к французским постановкам Достоевского — так, в 1924 г. она играла Настасью Филипповну в парижском театре «Водевиль».

В 1929 судьба чуть было не свела Клоделя с Сергеем Эйзенштейном, когда в чикагской Опере возник проект постановки «Христофора Колумба», но этому проекту так и не дано было осуществиться¹⁹.

С 1910 г. в своих дневниках и письмах Клодель упоминает русского философа Владимира Соловьева, цитируя многие его книги, например «Рос-

сия и Вселенская церковь», «Оправдание добра» и др. Но литературные концепции Владимира Соловьева и его видение творчества Достоевского интересуют Клоделя значительно меньше, чем его религиозные искания. То же самое можно сказать и о Николае Бердяеве, которого Клодель читал²⁰, но на его труды о Достоевском не ссылался.

Иначе обстоит дело с Д. С. Мережковским. Из русских мыслителей именно Дмитрий Мережковский играет особую роль для восприятия Клоделем творчества Достоевского, особенно его книга «Толстой и Достоевский», переведенная на французский язык в 1903 г. графом Прозором и Сергеем Перским²¹. Мы не располагаем достоверными сведениями о том, когда именно Клодель познакомится с русским философом²², но он, несомненно, читал его книгу, о чем свидетельствует его письмо Андре Жиду 30 июля 1908 г.: «Читали ли вы его труд о Достоевском, где он считает, что в глубине его характера была жестокость? Это очень неправильная точка зрения, но очень глубокая»²³. Напомним, что Мережковский писал в своей книге, имея в виду знаменитую статью Н. К. Михайловского, посвященную Достоевскому, которая так и называлась «Жестокий талант»²⁴: «...может быть, действительно, Достоевский, — „жесток“, даже более жесток, хотя, уж конечно, и более милосерд, чем они могут себе представить», — и еще: «...вопрос о жестокости Достоевского не к другим, а к самому себе, о болезни или по крайней мере болезненности его как художника»²⁵.

Из переписки Клоделя с Анютой Фюмэ (женой Станисласа Фюмэ) явствует, что Клодель переписывался с Мережковским и вдумчиво читал его книги и часто вел с ним философско-религиозные дискуссии, но всегда очень высоко его ценил: «Вы знакомы со своим соотечественником Мережковским? — спрашивает Клодель А. Фюмэ в своем письме от 23 марта 1923 г. — Я с ним переписываюсь и очень поражен его последними произведениями. Я сказал ему, что подобно тому, как Достоевский жил в поисках Бога, он пребывает в поисках Церкви, и он подтвердил мне, что это наиболее точное определение его творчества. Совершенно ясно, что такой ряд мыслителей, как Чаадаев, Достоевский, Соловьев, требует некоего завершения. И мне кажется, что это завершение должен дать именно Мережковский, величайший из современных русских писателей»²⁶.

Один из переводчиков упомянутой книги Мережковского, Сергей Перский, выпустил в 1918 г. на французском языке книгу «Жизнь и творчество Достоевского»²⁷, в которой, подчеркнув важность Евангелия, которое было подарено Достоевскому на каторге, Перский обращается к анализу политических взглядов писателя. По его мнению, Достоевский, который любил народ и ненавидел социализм, должен был бы осудить красный террор, но сказал бы, что страдания необходимы для будущего счастья. Клодель впоследствии цитировал в своих дневниках эту книгу Перского²⁸.

Клодель много общался с представительницами русской эмиграции: он дружил с женой Романа Роллана Марией Ромен Роллан (Кудашевой), с Раисой Маритен, с секретарем Раймона Галлимара княгиней Еленой Шаховской. Именно Мария Роллан-Кудашева способствовала примирению и сближению в 1940-е годы между бывшими одноклассниками Клоделем и Ролланом после нескольких десятилетий разрыва отношений. Напомним, что причиной этого разрыва было кардинально различное понимание революции 1917 года, которую Клодель воспринимал крайне негативно и как мыслитель, и как общественный деятель. Он враждебно относился к большевикам, к пролеткульту и к Сталину, которого он всегда ставил в один ряд с Гитлером и Муссолини. Но, разумеется, в творческом плане революционный переворот, социальная утопия не могли не интересовать Клоделя-католика, даже если он был категорически не согласен с их основанием.

Еще раз повторим, что описанный в общих чертах «русский колорит» в сущности не был фоном восприятия творчества Достоевского, ибо Клодель прочитал основные его произведения до того, как у него сложилась некая картина русской культуры. Но «русский колорит» в определенной мере служил своего рода проявителем суждений Клоделя о русском писателе.

Какие произведения Достоевского нравились Клоделю больше всего, а какие меньше

Мы не располагаем точными свидетельствами самого Клоделя о том, какие именно произведения Достоевского он читал в 1886 г. Но мы можем судить об этом исходя из тех переводов, которые к тому времени вышли во Франции. Достаточно полный список был представлен Андре Жидом в его книге о Достоевском.

Исходя из информации, Жид до 1886 г. включительно были переведены следующие произведения Достоевского: «Записки из Мертвого дома» (1886, пер. Нейруд, изд. Плон), «Униженные и оскорбленные» (1884, пер. Эмбера, изд. Плон), «Записки из подполья» и «Хозяйка» (1886, пер. Гальперина-Каминского и Ш. Мориса, изд. Плон), «Преступление и наказание» (1884, пер. Виктора Дерели, изд. Плон), «Вечный муж» (1886, пер. Гальпериной-Каминской, изд. Плон), «Бесы» (1886, пер. Виктора Дерели, Плон), «Кроткая» и отрывки из «Дневника писателя» (1886, пер. Гальперина-Каминского, изд. Плон, 1886)²⁹.

В опубликованном в 1979 г. каталоге библиотеки Поля Клоделя, разумеется, фигурирует несколько изданий Достоевского, но большинство из них вышли в свет после Второй мировой войны: среди них сохранились только французские издания «Преступления и наказания» 1885 г. (второе

изд., пер. В. Дерели), а также «Бесов» 1886–1922 гг. (пер. В. Дерели). К сожалению, по этим книгам невозможно судить о круге чтения Клоделя в юности, но видно, что он продолжал до конца жизни следить за публикациями Достоевского, которые в 1950-е годы выходили при активном участии Пьера Паскаля. Приведем весь список: *Le Crime et le Châtiment* t. 1, P. Plon, 1885, 2 éd., trad. du russe par V. Derély; *Les Possédés* II, P., Plon, 1886–1922, trad. V. Derély; *Crime et Châtiment, Journal de Raskolnikov, Les Cahiers du Crime et Châtiment, Souvenir de la maison des morts*. P., Gallimard, Pléiade, 1950; *Les Frères Karamazov, Les Carnets des Frères Karamazov, Netotchka Niezvanova*. P., Gallimard, Pléiade, 1952; *L'Idiot, Les carnets de l'Idiot, Humiliés et offensés*. P., Gallimard, Pléiade; 1953; *Stépanchikovo et ses habitants*. P., Ed. du Chêne, 1947, trad. H. Montgault³⁰.

Из немногочисленных свидетельств сохранилось воспоминание Жака Ривьера, который в ноябре 1909 г. перечисляет любимые Клоделем произведения Достоевского — «Идиот», «Преступление и наказание», «Униженные и оскорбленные»³¹.

Самый любимый роман — «Идиот» (первый перевод «Идиота» вышел в 1887 г. в переводе Виктора Дерели, изд. Плон). Клодель всегда стремился уловить некое просветление, более того, просветленность, в творчестве русского писателя. И Клоделю особенно хорошо запомнился образ счастливого князя Мышкина в довольно сложной сцене со смертельно больным, страдающим и влюбленным в Аглаю Ипполитом. На протяжении всего этого диалога, в котором Ипполит приводит примеры страшных мучений и казни, князь Мышкин не может выйти из счастливо-блаженного состояния, и ему в конце концов лишь остается просить за это прощение. Клодель повторяет ключевую фразу князя Мышкина в своем письме Андре Сюарсу (из Тяньцзиня 3 мая 1907 г.): «Ваше письмо причинило мне большую боль. Но какое утешение может прийти к вам от меня — от того, кого вы поместили, и не без некоторого основания, в печальную категорию людей удовлетворенных. Мне остается только остепениться и повторить вам слова одного из персонажей Достоевского: «...пройдите мимо нас и простите нам наше счастье»³².

Жак Мадоль подсказывал в упоминавшейся заметке «Клодель и Достоевский», что роман «Идиот» производил большое впечатление на Клоделя своей композицией. «Клодель больше всего восхищался первыми 150 страницами „Идиота“ и композицией, напоминающей звезду: все начинается с крайностей, чтобы достичь центра. Клодель сравнивал эту композицию с симфониями Бетховена»³³.

О «Братьях Карамазовых» Клодель высказывался скорее критически, ему особенно не нравилась Легенда о Великом Инквизиторе, ибо, как он писал А. Жиду 30 июля 1908 г, «все-таки Достоевский прочувствовал ве-

личие Церкви в своем диалоге в „Братьях Карамазовых“, хотя и малодушно отказал в вере Великому Инквизитору»³⁴.

Осенью 1952 г. он перечитывает роман и отмечает в своем дневнике: «Закончил чтение „Братьев Карамазовых“. Как много болтовни ради нескольких восхитительных страниц! Он не знает, на чем закончить, и персонажи остаются подвешенными в воздухе, да и весь роман тоже. Это книга упадка, в ней проступает усталость.

Потрясающий персонаж — госпожа Хохлакова. „...А вдруг один раз, уходя, пожал мне ужасно крепко руку. Только он мне пожал руку, как вдруг у меня разболелась нога“»³⁵.

Ссылаясь на «Импровизированные мемуары», Мадоль считал, что глубинная связь между творчеством Клоделя и Достоевского заключается в трактовке проблем темных сторон человеческой личности, насилия и отцеубийства. И в этом плане особенно интересной оказывается клоделевская трилогия о Куфонтенах («Заложник», «Тяжелый хлеб» и «Унижение Святого Отца»). Как писал Мадоль, «Будучи законной супругой Тюрлюра, Синь на самом деле подвергается насилию со стороны своего мужа, и Луи — плод этого насилия. Его призвание — отомстить за мать отцу, подобно тому, как Орест мстит матери за отца, при сообщничестве своей сестры Электры <...> В „Тяжелом хлебе“, где речь идет о взаимной ненависти между отцом и сыном, мы оказываемся в самом сердце творчества Достоевского, автора „Братьев Карамазовых“, которые Клодель любил меньше, чем другие романы»³⁶.

В 1937 г. Клодель открыл для себя «Подростка»; свой восторг он высказывал в «Дневнике»: «Прочитал превосходный роман Достоевского — книгу, которой я раньше не знал, — „Подросток“ (святой человек Макар). Достоевский — не больной и не варвар. Просто у него есть то, что так редко встречается у писателей, — сердце. А с точки зрения искусства его романы построены восхитительно — огромные пассажи на 50 страниц, как у Бетховена. Мы спорили о христианском романе. Вот перед нами пример. Герой страдал и любил»³⁷. Современная исследовательница Доминик Мийе-Жирар считает, что концепция радостного всепобеждающего смеха, которую Клодель разрабатывает в своем творчестве, во многом близка тем идеям, какие высказываются в «Подростке»³⁸.

На фоне критических работ о Достоевском (Жид, Сюарес)

Клодель вообще избегает прямых литературных ассоциаций с Достоевским, позволяя себе даже легкомысленные светские суждения о загадочной русской душе, как, например, в письме Андре Жиду в августе 1908 г.: «...Разумеется, во всех книгах Достоевского можно найти вкус к страданию и причинению страданий. В этом наверное есть что-то славянское.

Однако я должен сказать, что у всех известных мне русских, — а у меня много русских знакомых — была лишь одна замечательная черта — страсть к выпивке. А во всем остальном они люди как люди»³⁹.

Негативность суждений Клоделя о «русской душе» лишь усугубляется после Октябрьской революции, которую он ассоциирует в 1919 г. с романом «Бесы», казавшимся ему пророческим. Так, прежде чем вспомнить о некоем русском генерале, встреченном им у г-жи Нарышкиной-Витте (генерал считал, что в России настало «смутное время»), Клодель приводит в своем дневнике выдержки из романа Достоевского, из того места, где писатель Кармазинов утверждал, что «суть русской революционной идеи заключается в отрицании чести»⁴⁰. Сначала Клодель комментирует: «Русский либерал дошел до того, что отрицает саму Россию. От одних только слов о любви к родине становится стыдно, как от чего-то опасного и глупого». Затем дает цитату из рассуждений Кармазинова: «Русскому человеку честь одно только лишнее бремя. Да и всегда было бременем, во всю его историю. Открытым „правом на бесчестье“ его скорее увлечь можно»⁴¹.

Но в большинстве случаев, упоминая Достоевского, Клодель не склонен иронизировать — русский писатель оказывается для него примером душевных терзаний и очистительного страдания. В конце декабря 1926 г., вспоминая о своем католическом обращении, Клодель делает в своем журнале любопытную запись, он цитирует знаменитое стихотворение Кагулла «Odi et amo» («Ненавижу и люблю») и не может вспомнить автора: «Теренций? Совершенно в духе Достоевского, задолго до его рождения»⁴².

Особенно важны примеры из Достоевского в переписке Клоделя с Андре Жидом. Конечно, тема Достоевского здесь неслучайна, поскольку Клодель внимательно следит за публикациями Жида, который выпускает в 1908 г. статью, посвященную переписке Достоевского, а в 1923 г. — книгу о Достоевском. Но прежде всего в этой переписке Достоевский служит Клоделю для обозначения всей сложности его отношения к Жиду, к которому он питает очень глубокую симпатию, но при этом не может разделить ни его религиозных (в особенности протестантизм), ни его моральных принципов (в частности, все, что касается гомосексуализма и публикаций «Коридона» в 1911, 1920 и 1924 гг.). Клодель пишет Жиду из Тяньцзиня 4 августа 1908 г., в эпоху публикации статьи Жида о недавно опубликованной переписке Достоевского: «Что касается меня, то моя эпистолярная психология могла бы быть сюжетом романа в духе Достоевского. Как только я прикасаюсь к бумаге, чтобы написать письмо, я тут же становлюсь жертвой какого-то лирического отравления, от которого мне становится стыдно, как только я наклею марку. И если бы мои письма не были бы такими длинными, я бы стал их переписывать заново». Таким образом, Клодель описывает почти свою страсть к Жиду, признаваясь несколькими строка-

ми раньше: «Отвечаю вам, как обычно, сразу после того, как получаю письмо от вас, которое не могу читать так, чтобы у меня не участился пульс, что бывает так же, когда у меня в руках письма Жамма или Фризо»⁴³.

С временем отношения между двумя писателями все более и более усложняются, ибо попытка Клоделя обратить своего друга-протестанта в католика терпит постоянную неудачу. И он осознает всю безнадежность своих попыток: «Нам надо, чтобы мы в ближайшее время поговорили, как персонажи романов Достоевского, которые доверяют друг другу такие сокровенные мысли, что на следующий день не смеют смотреть друг на друга и начинают смертельно ненавидеть друг друга» (Клодель из Франкфурта 12 декабря 1911 г.)⁴⁴.

Когда в 1923 г. выходит книга А. Жида, посвященная Достоевскому, отношения между ним и Клоделем уже близки к разрыву. Возможно, Клодель надеется, что эта книга Жида об их любимом писателе послужит примирению. «Ваша книга о Достоевском — одна из самых лучших ваших книг». Хотя Жид писал в основном о жизни и в меньшей мере о творчестве Достоевского, ему удалось избежать общих мест, характерных для французской критики своего времени. Клодель подчеркивает: «Во всяком случае, вы прекрасно поняли, что Достоевский не был ни варваром, ни больным человеком, если только не называть болезнью ужасный труд человека (воплощения и жертвы целой расы и целого века) на пути к выздоровлению»⁴⁵. Жид был особенно растроган этим письмом Клоделя (29 июля 1923 г.), о чем он сам писал в дневнике⁴⁶. Однако уже в августе 1923 г. в письме Станисласу и Анюте Фюмэ он уже откровенно ругает Жида, «который написал абсурдную книгу о Достоевском, в которой он описывает страдающего и окровавленного странника в виде пастора, обладающего определенной доктриной, в которой в первую очередь с совершенной ясностью провозглашается ненависть к католической религии»⁴⁷. Любопытно, что письмо начинается с похвал в адрес Мережковского, правда они не касаются его книги о Достоевском. Тридцать лет спустя после разрыва с Жидом, которого Клодель так и не смог обратить в католичество, а потому действительно «возненавидел», как упомянутые персонажи Достоевского, Клодель подтверждает свое неприятие книги Жида в «Импровизированных мемуарах». Он скорее опровергает свои собственные слова: «...он склонен считать Достоевского больным и варваром»⁴⁸.

Но в 1923 г. книга Жида смущает Клоделя по другой причине. По его мнению, Жид слишком сильно акцентирует внимание на надрывности мысли Достоевского. «Позволю себе лишь одно критическое замечание по поводу вашего труда: он придает некую статичность и окончательность состоянию кризиса, страсти человека, который не перестает изменяться и отвечать безжалостному вопрошанию свыше и придумывать разнообраз-

ные уловки, на которые способна перемолотая смесь тела и души. Как вы совершенно справедливо заметили, когда Достоевский говорил для себя, в дневнике, и даже, как мне кажется, немного в письмах, он говорит исключительно глупости, но когда он у поэтического треножника или у мольберта, его странные, подспудные, уклончивые, фрагментарные ответы, напоминающие те, что исторгали из бывших одержимых, совершенно не могут восприниматься как глупости. Они всегда подкорректированы сдержанностью, чем-то сущностным, что Достоевский хотел бы упорно сокрыть и что было его пыткой до конца его дней. Он никогда не вышел из состояния поисков и вопросов»⁴⁹. Клодель, как мы уже говорили, предпочитает просветленную позитивность князя Мышкина, он осознанно стремится найти единый ответ у Достоевского, прекрасно понимая двойную сложность этого писателя, с одной стороны в жизненном плане (которую он обозначает словом «глупость») и особенно в плане творческом, где ставится больше вопросов, чем дается ответов. Но преодолеть состояние поиска, неустойчивость — это лишь желание Клоделя, но, как мы покажем позже, именно эта неустойчивость будет казаться ему одним из источников его собственного творчества.

Итак, Клодель вполне осознает двусмысленность позиции Достоевского, если рассматривать ее и в жизненном, и в творческом плане, но он явно не приемлет сугубо биографический принцип. Как раз наоборот, наиболее ценным для Клоделя является то, что выходит, так сказать, подкорректированным, из-под пера Достоевского, то, что принадлежит скорее не жизни, а его творчеству. Именно анализа творчества и не хватает Клоделю в книге А. Жида, как, впрочем, в книге еще одного своего друга — писателя Андре Сюареса.

Напомним, что более чем за десять лет до появления книги Жида, в декабре 1911 г., выходит небольшая книга Сюареса о Достоевском (Кайе де ля Кензэн, 10 дек. 1911), а незадолго до того была опубликована его же книга о Толстом. «Мне никогда не был симпатичен этот человек, искренность которого всегда вызывала у меня сомнения. Все эти фотографии, где он в одежде крестьянина, на лошади, у стола, все эти смехотворные демонстрации вегетарианства и т. п., эта готовность принимать самых мелких репортеров, это евангелие строгости, которые исповедуется стариком, который не отказывает себе ни в каком комфорте... Какая большая разница между этим желчным, позерствующим и маниакальным господином и нищим Федором Михайловичем!» — восклицает Клодель в письме от 8 марта 1911 г.⁵⁰ Сразу после выхода в свет книги о Достоевском он, кажется, полон энтузиазма и пишет Сюаресу 23 декабря 1911 г.: «Спасибо, дорогой друг, за вашего трагического и страдальческого Достоевского»⁵¹. Впрочем, Клоделю претит слишком большая сосредоточенность Сюареса на обстоятельствах жизни

Достоевского, которым посвящена первая часть книги и которые довлеют над анализом его творчества. Об этом Клодель пишет Ривьеру 17 февраля 1912 г. Предлогом была статья Жака Копо о книге Сюареса: «В этом смысле я не понимаю восхищения г-на Копо по поводу книги Сюареса о Достоевском. Я считаю ее поверхностной, хотя речь в ней идет о глубинных страстях, а потому способной порождать самые худшие заблуждения. Мы обнаруживаем в ней неожиданные рассуждения о варварстве Достоевского, об его эпилепсии и т. п. Но в своих книгах Достоевский ни в коем случае не варвар и не эпилептик. Он великий художник, это-то и надо было показать»⁵².

Вокруг «Братьев Карамазовых» Жака Копо

Внимание Клоделя к статье Копо (который в 1914 г. поставит его пьесу «Обмен») неслучайно. Он следил за постановкой «Братьев Карамазовых» и даже чуть было не стал ее косвенным участником. Напомним, что в 1910 г. Копо вместе с другом детства Жаном Круэ создал театральное переложение «Братьев Карамазовых» в 5 актах. Копо мечтал об этом еще в 1906 г. В конце 1910 — начале 1911 г. он отправил Клоделю экземпляр рукописи с посвящением и просьбой разрешить упомянуть Клоделя в начале книги. Клодель был очень польщен, о чем свидетельствует его письмо Копо 8 января 1911 г., но в конце концов Копо так его и не упомянул. Текст Копо и Круэ на долгое время стал основой для театральных постановок романа как во Франции, так и за ее пределами.

Копо предвзвешивает текст инсценировки «Братьев Карамазовых» небольшой преамбулой, где, с одной стороны, доказывает свое право «пересочинить» (гесотпросет) роман, композиция которого хаотична, как, впрочем, и все известные ему русские театральные сценарии. Но, с другой стороны, он утверждает органичность самой идеи перенесения «Братьев Карамазовых» на сцену, ибо романы Достоевского драматичны сами по себе. Причем Копо не скрывает, что эта мысль была им позаимствована из книги Д. Мережковского «Толстой и Достоевский», где русский философ писал о «романе-трагедии»⁵³ Достоевского: «У Достоевского наоборот: повествовательная часть — второстепенная, служебная в архитектуре всего произведения <...> Рассказ — еще не текст, а как бы мелкий шрифт в скобках, примечания к драме, объясняющие место, время действия, предшествующие события, обстановку и наружность действующих лиц; это построение сцены, необходимых театральных подмостков; когда действующие лица выйдут и заговорят — тогда только начнется драма. В диалоге у Достоевского сосредоточена вся художественная сила изображения; в диалоге все у него завязывается и все разрешается. Зато во всей современной литературе по мастерству диалога нет писателя, равного Достоевскому»⁵⁴. Приведем

теперь небольшой отрывок из упомянутого предисловия Копо: «Достоевский, как нам известно из его переписки, мечтал написать для театра. И г-н Мережковский в своей прекрасной книге „Толстой и Достоевский“ отмечал еще задолго до нас, как много общих точек соприкосновения между великими трудами Федора Михайловича и драматическим искусством. Не только потому, что многообразные происшествия и перипетии предстают в них напрямую и вызывают непосредственно к нашим чувствам, но и потому, что любые психологические проявления представляются здесь в действии. Читая романы, мы словно присутствуем при действии. Анализ и выражение персонажей происходит по преимуществу посредством диалога, причем до такой степени, что не диалогизированный текст зачастую напоминает сценические указания между театральными репликами».

Такова была наша исходная позиция: драматическое начало в творчестве Достоевского и, в особенности, в романе «Братья Карамазовы»⁵⁵.

Конечно же, огромный роман, ставший пятью актами драмы с 18 персонажами, был существенно упрощен: например, Копо вообще опустил Легенду о Великом Инквизиторе. Тем не менее эта театральная адаптация осталась верна Достоевскому по духу, в какой-то степени восполнив основной недостаток большинства романских переводов — на французском языке романы звучали значительно спокойнее, нейтральнее, «преснее», чем это было в оригинале, не говоря уже о многочисленных купюрах. Театральные постановки по тексту Копо и Круэ, начавшиеся в 1911 г. (с Шарлем Дюлленом в роли Смердякова), открыли французскому зрителю и в конечном счете читателю Достоевского, в большей мере соответствовавшего русскому Достоевскому.

Клодель отвечает Копо 25 октября 1911 г., после публикации пьесы: «Признаюсь, что открывал вашу драму „Братья Карамазовы“ не без опасений. Во что могло превратиться это огромное произведение, когда собранные воедино листки книги были перенесены в пространство и время узких и жестоких театральных подмостков. Надо признаться, что ваша транспозиция была сделана с обезоруживающей ловкостью. Вы не упустили ничего существенного, разве что действие получилось очень концентрированным, а потому изменение персонажей происходило слишком часто и резко. Немного пострадали Иван и Катерина (сцена с Грушенькой должна производить большее впечатление), но в целом все персонажи сохранились как у Достоевского, особенно Смердяков с его удивительным характером. Наконец-то Достоевский начинает занимать то место, которое ему и подходит, — место одного из великих поэтов, каких только породило человечество»⁵⁶.

Религия Достоевского

Отношение Клоделя к религиозным воззрениям Достоевского особым образом характеризует его собственные. Как, например, признавался

Клодель в своем письме Жиду 30 июля 1908 г., «Достоевский — один из тех людей, которых я больше всего изучал в эпоху кризиса моего формирования как личности, и один из тех, кто меня больше всего поддержал и утешил»⁵⁷. Этот кризис, как известно, завершился обращением Клоделя в католичество, которому он остался верен до конца своих дней. Чем же мог его «утешить» православный почвенник Достоевский, который открыто ругал католичество в своих произведениях, и в особенности — в столь ценимом Клоделем «Идиоте»?

«Почему вы думаете, — обращается Клодель к Жиду в том же письме, — что католику не пристало сочувствовать изливаниями этого великого сердца? Не следует придавать большого значения его нападка на Церковь»⁵⁸, они происходят лишь из наивного энтузиазма несведующего одиночки. Можно лишь снисходительно улыбнуться этой претензии открыть всему миру доселе неведомого русского Христа, тем более что основы его уже заключены в нашей ортодоксии. ... Не может быть русского или английского или немецкого Христа, но есть единственный католический Христос, в той церкви, исключительность которой заключается в том, что она универсальна, и в той истине, непререкаемость которой в том, что она тотальна»⁵⁹. Клодель хотя и отказывается считать Достоевского «варваром», но все же проявляет некое сочувствие к «несведующему одиночке», он словно прощает ему заблуждение.

Среди аргументов, направленных против православия, Клодель использует и чисто политические, начиная от попыток насильственного обращения Польши и заканчивая различными социальными утопиями, будь то у Горького или Мережковского. «Забавно наблюдать за тем, как русский человек упрекает католическую Церковь в претензии на земное господство. И это после тех кошмаров, которые были совершены православным духовенством в Польше <...> Без точной догмы и без власти для ее поддержания во Франции мы дошли до глупой религиозности а-ля Ламартин, или в России — до грубого социализма Горького или мечтаний Мережковского»⁶⁰.

Клодель словно возвращает Достоевскому его же собственный эпиграф к «Бесам» (из Евангелия от Луки), напоминая строки, предшествовавшие тем, что цитирует Достоевский (еще одно доказательство глубокого и вдумчивого прочтения его романов): «Гнев Достоевского по отношению к католицизму весьма интересен. Это напоминает мне конвульсии беснованного, которые описывает Евангелие: „Сын Давидов, почему ты преследуешь нас?“⁶¹ Ни он, ни вы, кажется, не понимаете вполне позицию католицизма. Протестанты обращаются к Евангелию, мы же обращаемся к Иисусу Христу, чьим свидетельством и чьим домом пристанищем Евангелие. Евангелие — это воспоминание о мертвом, Церковь же — обитель

живого, продолжающего вместе с нами все деяния жизни. Вы обращаетесь к историческому Христу, а мы дышим непрерывающимся Христом. Когда Достоевский осмеливается противопоставить свою печальную православную Церковь (которая занимает, впрочем, такое большое место в его творчестве) Церкви Бога, он все же заставляет делать обескураживающие сравнения»⁶².

И все же снисходительность Клоделя к Достоевскому, чье православие он все-таки осуждает, объясняется не только художественными особенностями его произведений, но и тем, в каком контексте он это делает. Говоря о Достоевском, Клодель пытается обратить Жида-протестанта, который в своей книге о Достоевском как раз сближает веру Достоевского с постулатами протестантизма. Для Жида оказывается очень существенным эпизод из биографии Достоевского-каторжника, когда у него в руках оказалась первая книга (и единственная, потому что другие не разрешались) — Евангелие. Напомним, что для Жида очень важно, что Достоевский «воспринял учение Христа непосредственно и единственно из Евангелия, а этого не допускает католик»⁶³. По мнению Жида, который проводит сравнение с Бальзаком, родилась «русская же комедия Достоевского — из соприкосновения Евангелия с буддизмом, с сознанием азиатским»⁶⁴.

Хотя Клодель и не может принять религиозных толкований, которые дает Достоевский, он не может не согласиться с возможностью их трансформации в настоящее время. Так, например, его привлекают рассуждения о «звезде Полюни» (Откровение Св. Иоанна, гл. 8), которые дает Лебедев из «Идиота», признавая ее «сетью железных дорог, распространившихся по Европе»⁶⁵, — технический прогресс сделал горькими все источники, и человечество начинает гибнуть от жажды. Клодель вспоминает эту «звезду Полюнь» и в поэтическом диалоге «Среди витражей Апокалипсиса» (конец 1920-х — начало 30-х гг.); и в тексте «Пророчество птиц», который он пишет сразу после начала Второй мировой войны, когда было такое впечатление, что наступает настоящий Апокалипсис⁶⁶; и в своем дневнике в феврале 1942 г.⁶⁷

И все же, оставаясь ревностным католиком, Клодель пытается найти в жизни Достоевского, или хотя бы в его генеалогии, что-то, непосредственно связанное с католичеством. В январе—феврале 1939 г. он делает следующую запись в своем дневнике: «Предки Достоевского были униатскими священниками. Его дед-священник был женат, согласно обычаю. Отец его принял православие, для того чтобы получить в Москве медицинское образование»⁶⁸.

С другой стороны, вне полемического контекста (коим была его переписка с А. Жидом), Клодель не мог не заметить в философии Достоевского духовного начала, находящегося вне конфессий. Еще в 1912 г. в своем пись-

ме к Ривьеру он говорил о Достоевском: «Нет, он интересует меня не как русский, но как художник <...>. Изучение „Идиота“ бесконечно интересно для художника. Я очень многое из него узнал. И, наконец, и в особенности Достоевский — это великий христианин, который нашел основания чело- века» (17. 02.1912)⁶⁹. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в 1937 г. Клодель называл «Подростка» — «христианским романом»⁷⁰.

Музыка и открытие драматических характеров

Говоря о Достоевском, Клодель часто пользуется музыкальной терминологией. Разумеется, он не был первым, кто сравнивал произведения Достоевского с музыкой: например, Сюарес видел некое сходство между русским писателем и Вагнером⁷¹ и вообще считал, что «Достоевского надо воспринимать как музыканта»⁷². Но именно музыкальная метафора помогает Клоделю сформулировать, в чем же Достоевский мог оказать влияние на его собственное творчество.

Как он писал Ривьеру 17 февраля 1912 г., как раз критикуя книгу Сюареса: «У Достоевского есть два свойства: он изобретатель и композитор. Как изобретатель он открыл полиморфный или полифонический характер (я использую эти определения за неимением других), и он обладает тем самым гениальным даром никогда не бросать ни одной идеи, но использовать все вытекающие из нее последствия. Как композитора его мощь может сравниться разве что с Бетховеном: он умеет терпеливо собирать воедино идеи — из самых сокровенных уголков, со всех сторон — и заставлять их блестеть в ошеломляющих созвучиях несравненного богатства и силы. Он сделал с романом-фельетоном то же самое, что Бетховен — с сонатой»⁷³.

Любопытно, что музыкальная метафора не была воспринята Ривьером, которому писал Клодель. В 1922 г. Ривьер, как свидетельствует Жид в своей книге о Достоевском, тоже пытался найти формулу сложности характеров и композиции романов русского писателя, но пользуется визуальными метафорами, он пишет о «густом мраке», о «пучинах души» и пр.⁷⁴ «Манере рисовать» посвящены и рассуждения самого Жиды, который сравнивает Достоевского с мастером светотени Рембрандтом. «Достоевский создает картину, в которой самое важное, самое главное, — распределение света. <...> А точно так же, как на картинах Рембрандта, самое существенное в книгах Достоевского — это тень. <...> Вместо ровного и медленного течения событий, как у Стендаля или Толстого, у него всегда бывает момент, когда эти события скрещиваются и связываются в узел, образуя своего рода концентрическое сплетение; это — водовороты, в которых повествования — моральные, психологические и внешние — затериваются и снова отыскиваются»⁷⁵.

Для Клоделя же музыкальная метафора и сравнение с Бетховеном оказываются основополагающими. В своем восхищенном письме Жиду он

и его самого сравнивает с виртуозом, говорит о «музыкальности» его таланта. По поводу Достоевского же остается верен сопоставлению с Бетховеном: композиция его романов, по мнению Клоделя, — «такая слаженная и захватывающая своими крещендо в духе Бетховена»⁷⁶.

Тридцать лет спустя в «Импровизированных мемуарах» Клодель по-прежнему придерживается бетховенского определения текста Достоевского: «Он знал, чего хотел, и его романы являются образцом композиции в самых тонких ее проявлениях. Не существует композиции прекраснее, чем начало „Идиота“, — композиции в слове, которую я назвал бы бетховенской: первые двести страниц „Идиота“ — это настоящий шедевр композиции, которая напоминает крещендо Бетховена». Клодель утверждал: «Я видел немало аналогии между их системами композиции — столь многообразными»⁷⁷.

В «Импровизированных мемуарах» Клодель возвращается к той идее «полиморфного или полифонического характера», какую он высказывал в письме к Ривьеру в 1912 г. Напомним, что это было время, когда в Париже начинали играть «Братьев Карамазовых», в которых Копо пытался со всей буквальностью воплотить идею «драматургичности» романов Достоевского. И Клодель в начале 50-х, подытоживая свое творчество, впервые говорит о непосредственном влиянии Достоевского. «...В ту эпоху, — вспоминает о молодости Клодель, — я открыл для себя Достоевского, который оказал большое влияние на мое понимание характеров. Достоевский — изобретатель полиморфного характера <...> Характер персонажа внезапно претерпевает некую спонтанную мутацию, то есть в нем обнаруживается нечто, чего в нем до того не могло и быть <...> В этой непредсказуемости, в этой непостижимости человеческой природы и заключается самое большое достоинство произведений Достоевского. Человек не ведает о себе, и он никогда не знает, на что он способен в новых обстоятельствах». То есть «полиморфность» в понимании Клоделя — это способность к динамике, вплоть до самой радикальной, когда может произойти «выворачивание персонажа» — «retourne mentsubit de personnage»⁷⁸.

Клодель признает Достоевского не только своим учителем в драматическом искусстве, но и в какой-то степени в понимании жизни (заметим, что здесь Клоделя абсолютно не заботят проблемы конфессии): «Это было одним из величайших открытий Достоевского, которое мне очень пригодилось как в моем драматическом искусстве, так и в моих размышлениях о человеческом существовании, в том смысле, что никогда не надо отчаиваться, а следует всегда быть в состоянии некоей готовности. Никто в этом мире не ведает, что в нем заключено»⁷⁹.

Примечания

¹ Antoine G. Paul Claudel ou l'Enfer du génie. P., Laffont, 1988. Об открытии Клоделем Рембо см.: Morisot J.-Cl. Claudel et Rimbaud. P., Minard, 1976.

² Claudel P. Journal. P., Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1968. Т. 1. P. 643.

³ Claudel P., Madaule J. Connaissance et Reconnaissance. Correspondance 1929–1954. P., Désclée de Brouwer, 1996. P. 74.

⁴ Madaule J. Claudel et Dostoïevski // Bulletin de la Société Paul Claudel. N 56, 4 trimestre 1974. P. 6.

⁵ Claudel P. Mémoires improvisés. Entretiens avec Jean Amrouche 1951–1952. P., Gallimard, 1954, 2 éd. 1969. P. 47. Далее в статье сокр. ссылка на второе издание — «Mémoires, p...».

⁶ Claudel P. Journal. Texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit. P., Gallimard, bibliothèque de la Pléiade. Т. 1, 2. 1968, 1969: в дальнейшем мы будем давать сокращенные ссылки на это издание: «Journal, t..., p...». Claudel P. Mémoires improvisés. Entretiens avec Jean Amrouche 1951–1952. P., Gallimard, 1954. Claudel P. Gide A. Correspondance 1899–1926. Préface et notes par Robert Malicet. P., Gallimard, 1949: сокр. ссылка: «Corr. Gide, p...». Suarès A. Claudel P. Correspondance: 1904–1938. Préface et notes par Robert Malicet. P., Gallimard, 1951: сокр. ссылка — «Corr. Suarès, p...». Claudel homme de théâtre. Correspondance Copeau, Dullin, Jouvet. Ed. établie et annotée par Henri Micciollo et Jacques Petit. Cahiers Paul Claudel 6. P., Gallimard, 1966: сокр. ссылка: «Corr. Copeau, p...». Claudel P., Rivière J. Correspondance. Edition établie et annotée par Auguste Anglès et Pierre de Gaulmyn. Cahiers Paul Claudel 12, P., Gallimard, 1984: сокр. ссылка: «Corr. Rivière, p...».

⁷ Corr. Suarès, p. 122.

⁸ Journal, t. 1, p. 102.

⁹ Corr. Suarès, p. 149.

¹⁰ Более подробно о восприятии творчества Клоделя в России см. статьи: Malikova I. Claudel en Russie (1900–1920), in Bulletin de la Société Paul Claudel, N 127, 1992, pp. 4–9; Tribble K. O. Early Russian criticism of Claudel: Annenskii, Voloshin, Eikhenbaum. In Claudel Studies, vol. XXIV, 1997, n 1 et 2; Galtsova E. Les pièces de Paul Claudel en Russie (années 10 et 20) // Cahiers d'histoire culturelle «Les voyages du théâtre. Russie/France». Tours, N10, 2001, p. 75–98, rééd. 2009. С. 93–120; Гальцова Е. Д. Театр Поля Клоделя в России (1910–1920-е годы) // Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории. 1917–1941. Исследования и архивные материалы. М., ИМЛИ РАН, 2015. С. 363–436; а также книгу: Некрасова И. Поль Клодель и европейская сцена мировая сцена XX века. СПб.: СПбГАТИ, 2009. О соотношениях между творчеством Достоевского и Клоделя см. книгу: Фокин С. Л. Французские пассажи Достоевского. СПб., 2013, а также нашу статью: Гальцова Е. Д. Достоевский в автобиографических произведениях и переписке Поля Клоделя // Наваждения. К истории «русской идеи» во французской литературе XX века / Сост., отв. ред. С. Л. Фокин. М., Наука, 2005. С. 76–113. В настоящей статье мы используем материал нашей упомянутой работы 2005 г.

¹¹ Конечно, было бы преувеличением усматривать здесь прямые аллюзии на «Войну и мир». Но любопытно, что в конце 1941 г. Клодель пишет в своем дневнике, что он с удовольствием перечитал этот роман: «Я с большим интересом прочитал „Войну и мир“ Толстого, роман, который казался мне таким скучным, когда мне было 18 лет. Это прекрасная книга, несмотря на ужасающий перевод Бьенстока). Особо отмечу горький психологический анализ, возникший задолго до Пруста и во многом его превосходящий...» (Journal, t. 2, p. 384).

¹² Claudel P. Mes idées sur le théâtre. P., Gallimard, 1966. Сс. 41, 42, 44, 45. О постановках «Благовещения» см. фундаментальный труд: Beretta A. Autour de «L'annonce faite à Marie», 1912–1955. Besançon: Presses universitaires franc-comtoises, 2000.

¹³ Волконский С. М. Поль Клодель в Хеллерау // Волконский С. М. Отклики театра. Пг., 1914. С. 29–30, 32.

¹⁴ Премьера 2 нояб. 1916. Художник А. Экстер. Музыка А. Фортера. Свет по системе А. Зальцмана.

¹⁵ Шагинян М. Театр в Москве // Известия Петроградского Совета. Петроград, 14 дек. 1920.

¹⁶ Коонен А. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985. С. 263.

¹⁷ Державин К. Книга о Камерном театре. М., 1934. С. 91.

¹⁸ Об отношении Клоделя к танцу см. статьи: Antoine G. Claudel, ballets russes et ballets suédois. In *Influences* / Ed. Société Royale des Sciences et des Belles Lettres. Göteborg-Suède, oct. 1988, pp. 729–786; Dubar M., Paul Claudel, trouveur de la danse. In *Cahier de l'Herne*, 1997.

¹⁹ См. письмо Клоделя Дариусу Мило от 29 июня 1929 г.: *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, 1912–1953*. Préf. Henri Hoppenot, introd. et notes de Jacques Petit. *Cahiers Paul Claudel*, 3, 1961.

²⁰ См., например, свидетельство в его «Дневнике» — *Journal*, t. 2, p. 635.

²¹ Merejkowsky D. Tolstoï et Dostoïevsky, la personne et l'œuvre. Traduit du russe par Cte Prozor et S. Persky, et précédé d'une préface du Cte Prozor. P. Perrin, 1903, XVI, 326 p.

²² В дневнике Клоделя есть запись, датированная январем 1926 г.: «Визит Дмитрия Мережковского, невысокого старика с бледными и жесткими глазами» (*Journal*. Т. 1, *ibid.*, p. 702).

²³ *Corr. Gide*, p. 86.

²⁴ Отечественные записки, 1882, № 9–10. О «жестоком таланте» Мережковский упоминает и в своей статье к 100-летию юбилею Достоевского. Мережковский Д. С. Царство Антихриста. СПб., 2001. С. 183.

²⁵ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. С. 151.

²⁶ Paul Claudel, Stanislas Fumet. *Correspondance 1920–1954. Histoire d'une amitié. Texte établi et présenté par Marianne Malicet*. Lausanne, L'Age de l'Homme, 1997, p. 24.

²⁷ Нам не удалось найти оригинальное издание этой книги, поэтому мы будем впоследствии цитировать по ее расширенному переизданию 1824 г. Persky S. *La vie et l'œuvre de Dostoïevsky (ouvrage couronné par l'Académie Française)*. Nouvelle édition revue et augmentée. P., Payot, 1924.

²⁸ В июне 1923 г. (*Journal*, p. 603).

²⁹ Жид А. Достоевский. Эссе. Томск: Водолей, 1994. С. 9.

³⁰ *Catalogue de la bibliothèque de Paul Claudel. Annales littéraires de l'Université de Besançon*, N29. P., Les Belles Lettres, 1979, pp. 47–48.

³¹ *Corr. Rivière*, p. 144.

³² *Corr. Suarès*, p. 100; Достоевский Ф. М. *Собрание сочинений в 10 т.* М.: изд-во Художественной литературы. Т. 7. 1957. С. 591. Здесь и далее Достоевский цитируется по этому изданию.

³³ Madaule J. Claudel et Dostoïevski // *Bulletin de la Société Paul Claudel*. N56, 4 trimestre 1974. P. 6.

³⁴ *Corr. Gide*, p. 85.

³⁵ *Journal*, t. 2, p. 822; Достоевский Ф. М. Т. 10. 1958. С. 85.

³⁶ Madaule J. Claudel et Dostoïevski // *Bulletin de la Société Paul Claudel*. N 56, 4 trimestre 1974. P. 6.

³⁷ *Journal*, t. 2, p. 177.

³⁸ Millet-Girard D. *La Prose transfigurée. Vingt étude en hommage à Paul Claudel pour le cinquantenaire de sa mort*. P., PUPS. P. 285.

³⁹ Corr. Gide, p. 80.

⁴⁰ Достоевский Ф. М. Т. 7. 1957. С. 389.

⁴¹ Journal, t. 1, p. 459, Достоевский Ф. М. Там же.

⁴² Journal, t. 1, p. 746.

⁴³ Corr. Gide, p. 87. Подробнее об отношениях между Клоделем и Жидом см. предисловие Робера Малле к изданию переписки, а также статью Henri Lavignon. La correspondance de Claudel et de Gide // De la Princesse de Clève à Thérèse Desqueyroux. Bruxelles, Palais des Académies, 1963. С. 51–76.

⁴⁴ Corr. Gide, p. 187.

⁴⁵ Corr. Gide, p. 238.

⁴⁶ См. отрывки из дневника Жида в изд.: Corr. Gide, p. 239.

⁴⁷ Paul Claudel Stanislas Fumet. Correspondance. Op. cit, p. 26.

⁴⁸ Mémoires, p. 48.

⁴⁹ Corr. Gide, p. 238.

⁵⁰ Corr. Suarès, p. 163.

⁵¹ Corr. Suarès, p. 165.

⁵² Corr. Rivière, p.

⁵³ Подробнее о постановках Достоевского см. статью: Сухачев Н. Л. Достоевский на французской сцене // Литературное наследие. Т. 86. М., 1973.

⁵⁴ Мережковский Д. С. Там же. С. 143.

⁵⁵ Copeau J., Croué J. Les Frères Karamazov. Drame en 5 actes d'après Dostoïevski. P., Gallimard, 1946, p. 5.

⁵⁶ Corr. Copeau, p. 63.

⁵⁷ Corr. Gide, p. 85.

⁵⁸ Когда Клодель пишет слово Церковь с большой буквы, он имеет в виду именно Католическую церковь.

⁵⁹ Corr. Gide, p. 85.

⁶⁰ Corr. Gide, p. 86.

⁶¹ Нам не удалось идентифицировать перевод Библии, по которому цитирует Клодель, поэтому мы дали подстрочник этой фразы. Ср.: Мтф. 28, Мар. 5, Лк. 8.

⁶² Corr. Gide, p. 240.

⁶³ Жид А. Достоевский. Эссе. Там же. С. 101.

⁶⁴ Жид А. Там же. С. 68.

⁶⁵ Достоевский Ф. М. Собр. соч. Т. 6. С. 421 и далее; см. также с. 347.

⁶⁶ См.: Claudel P. Le poète et la Bible. P., Gallimard, 1988, p. 102, 915, 1652. Любопытно, что в диалоге «Среди витражей Апокалипсиса» Клодель видит сходство между Лебедевым и Карлом Марксом (с. 102).

⁶⁷ Journal, t. 2, p. 388.

⁶⁸ Journal, t. 2, p. 259–260.

⁶⁹ Corr. Rivière, p.

⁷⁰ Подобная тенденция была довольно характерна для историков и литературоведов, близких Клоделю. Так, его друг и литературный критик католик Жак Мадоль публикует в 1939 г. книгу «Христианство Достоевского», в которой показывает, что Достоевский был «истинно христианским писателем». Madaule J. Le Christianisme de Dostoïevski. P., Blond et Gay. 1939, p. 10.

⁷¹ «Более того, эта проклятие должно было открыть перед ним великие глубины человеческой души, в которые не спускался никто, разве только Шекспир и Вагнер». Suarès A. Dostievski. Op. cit., p. 81.

⁷² Ibid., p. 82.

⁷³ Corr. Rivière, p.

⁷⁴ Цит. по: Жид А. Там же. С. 76.

⁷⁵ Жид А. Там же. С. 75–76.

⁷⁶ Corr. Gide, p. 238.

⁷⁷ Mémoires, p. 48.

⁷⁸ Там же. С. 46.

⁷⁹ Там же. С. 46.

ДОСТОЕВСКИЙ И ИТАЛЬЯНСКАЯ ФИЛОСОФИЯ

В Италии среди исследований последних двух десятилетий можно отметить как особо ценные философскую работу Л. Парейсона, филологические изыскания Ч. Дж. Де Микелиса, посвященные анализу фигуры дьявола в романах Достоевского, Д. Гини — о мотиве библейского Иова в романе «Братья Карамазовы», монографию С. Сальвестрони, посвященную библейским и святоотеческим источникам романов Достоевского, где «Братьям Карамазовым» отведена отдельная глава¹.

При очевидном многообразии подходов и исследовательского материала в современной филологии многие проблемы, связанные с пониманием эстетических и теологических реалий творчества Достоевского, пока не находят единого решения и остаются дискуссионными. Немалая часть публикаций обращается к области сравнительного литературоведения с целью анализа вероятных источников произведений писателя или его влияния на мировую литературу, общественную и религиозную мысль. Имя Достоевского в Италии впервые упоминается уже в 1869 году в отдельной статье неизвестного автора «Достоевский и его произведения» в журнале «*Rivista contemporanea*»². Однако подлинное открытие Достоевского как мыслителя и художника в Италии оказалось довольно затяжным и многоэтапным процессом. На заимствования сюжетов, мотивов и образов Достоевского некоторыми итальянскими писателями XX века (Г. Д'Аннунцио, Г. Деледда, Л. Капуано) обращали внимание как итальянские, так и русские филологи³. Особого рода трактовки касаются отношения к Достоевскому в итальянской философии, как сказано нами еще выше в связи с работой Л. Парейсона. До Второй мировой войны оригинальный вклад в эту область сделал либеральный мыслитель П. Гобетти своими замечаниями о «классическом Достоевском»⁴. Более того, можно заметить (используя мысль Гобетти, впоследствии подтвержденную и развитую Леоне Гинзбургом⁵), что некоторые векторы дебатов о Достоевском в Италии остались теми же с тех пор и до наших дней. Гобетти и Гинзбург возражали тогда против общего мнения о Достоевском как «большом пророке», — мнения, на которое весьма повлияло эссе Фрейда «Достоевский и отцеубийство» (1927)⁶. Более того, нужно сказать, что это эссе Фрейда присутствует в последние 20 лет

XX века как приложение в самом распространенном переводе «Братьев Карамазовых» в Италии⁷. Только сейчас вышло (ноябрь, 2005) новое большое издание-бilingва, в котором рядом с итальянским переводом мы найдем и религиозно-философский комментарий, и оригинальный текст на русском языке. Это последнее издание является прямым и непрямым плодом двух десятилетий философских исследований итальянскими мыслителями, большинство которых было вдохновлено учением Луиджи Парейсона⁸.

Возвращаясь к первой половине XX века, надо заметить, что только после войны официальная итальянская философия действительно подошла к русскому писателю. Она дала нам не только монографии о Достоевском Р. Кантони⁹ и Э. Пачи, но и очерки, посвященные писателю, Л. Парейсона и С. Дживоне, и статьи В. Страда¹⁰. Помимо этих авторов стоит также упомянуть Е. Гаспарини («Достоевский и преступление», 1946) и Ф. Бартолоне («Агония атеизма у Достоевского», 1949)¹¹.

Бартолоне утверждает, что главный религиозный тезис Достоевского — следующий: только после Христа дана человеку действительная и необходимая альтернатива между верой и атеизмом. В этом тезисе, утвержденном прежде всего в «Братьях Карамазовых», Бартолоне видит и главный вклад Достоевского в мировое сознание.

Во второй половине XX века в Италии трудов, посвященных философскому осмыслению Достоевского, было немало. Достаточно упомянуть М. Кieza («Пять экзистенциализмов», 1950)¹², Э. Де Микелис («Достоевский», 1950), Дж. Кампора («Коммунизм и христианство у Достоевского», 1951)¹³, А. Алиотта («Критика экзистенциализма», 1951), К. Каппелло («Литература и философия у Достоевского», 1951)¹⁴, М. Наретто («Герои-идеи у Достоевского», 1952)¹⁵, И. Луццатти («Дьявольские: Достоевские, Ницше, Бетховен», 1952), В. Джуги («Достоевский и русский мир XIX века», 1952)¹⁶, Дж. Мильиорини («Право и общество у Кьеркегора и Достоевского», 1961)¹⁷, Дж. Ди Джакомо («Эстетика и литература; роман XIX и XX вв.», 1999), С. Сальвестрони («Достоевский и Библия», 2000)¹⁸ и другие.

Событием стал сборник статей, который вышел во Флоренции в 1981 году под редакцией С. Грачиотти: «Достоевский в сегодняшнем сознании»; в нем находятся интересные доклады Э. Баццарелли, Э. Ло Гатто¹⁹, Карло Бо²⁰ и других, большинство которых мы уже упомянули, процитировали или будем упоминать в следующих разделах настоящей работы.

Недавно, уже в начале XXI века, вышла интересная книга философа науки Сильвано Тальягамбе, которая особо развивает анализ споров 60-х годов XIX века между Достоевским и Сеченовым о функционировании мозга и ума человека и о проблеме бессознательного. Тальягамбе различает «ум» от «мозга» человека и видит в «бессознательном» источник всех главных экзистенциальных, исторических и духовных поворотов и возрождений

человека и человечества (в этом мы замечаем сходство с некоторыми суждениями Р. Лаута). Итальянский ученый и философ считает Достоевского, автора «Записок из подполья» и «Преступления и наказания», гениальным предшественником этого тезиса²¹.

Среди молодых итальянских достоеведов самым активным нам кажется Гуидо Карпи, который осуществляет исследования о политической мысли русского писателя²².

Стоит подробнее сказать о работах Л. Парейсон и Дж. Дживоне. Прежде чем к ним обратиться, следует сказать и о том, как в 1955 году Энцо Пачи с успехом читал серию радиовещательных лекций о Достоевском²³. Центральное в Достоевском, по Пачи, есть отношение между «искусством» и «мыслью». Это доказывает идею Достоевского о художнике как о субъекте постоянного и «программного» экспериментирования: художник «бросается во всякую возможность и развертывает ее до глубины с неумолимой логикой»²⁴. Эту идею Достоевский применяет как к себе, так и к своим героям: например, к Ставрогину. Достоевский через Ставрогина решается на преодоление зла и добра и выявляет те средства познания, которыми испытываются возможности добра и зла, чтобы провокационно искушать их и преодолевать. Мистическая разнузданность ужаса как воли к власти, инверсия противоположностей, растворение форм в постоянных метаморфозах — все это делает искусство средством философии, потому что формулирует радикальный запрос о «смысле существования»²⁵.

Нераздвоенный Достоевский, диалектически развивающий головокружительные антиномии своей мысли, стал важной фигурой для современных толкователей. Если определить диалектику как лишь философское единство противоположностей, то у Достоевского диалектики нет, а есть у него антиномизм без разрешения в синтез. Достоевский не Гегель; он ближе к Канту: М. Бахтин об этом всех давно уведомил. Иными словами, у Достоевского все «открыто будущему», поэтому так велик соблазн комментаторов и диссертантов все решать «за Достоевского», «дописать», «поставить точку». Однако мы попытаемся показать, что существует и другая диалектика, которую будем называть тринитарной и которая смотрит на момент отрицания как на момент настоящего откровения. Важный вклад в этом направлении сделал итальянский теолог П. Кода («Негатив и Троица», 1987). Тринитарная диалектика видит положительные возможности позиции отрицания в высшей логике любви. Эту логику синтеза мы ждем из другого, будущего мира, что не отменяет новых творческих действий человека здесь-и-теперь. Это и есть логика распятия-воскресения.

Это хорошо показано в исследованиях Луиджи Парейсона. «Этическая мысль Достоевского» (1967), «Опыт свободы у Достоевского» (1978), «Двусмысленность человека у Достоевского» (1980), «Напрасное страдание

у Достоевского» (1982)²⁶. Важна и его статья 1981 года: «Глубины и границы свободы у Достоевского»²⁷.

В словах, обращенных Иваном Алеше, которыми он практически вводит в разговор главный мотив своей «Легенды», Иван предъясняет «скандальную» проблему зла и наличие в мире напрасного страдания²⁸. Момент представления «Поэмы» Иваном своему младшему брату, по Парейсону, содержит с яркой очевидностью смысл сегодняшней философской проблематики²⁹. Без этой предпосылки, замечает Парейсон, «Легенда» была бы непонятной. «Легенда» есть не что иное, как образ второго движения и противо-движения единственного, глобального и авторитарного слова. До появления в романе «Поэмы» Иван провозгласит Алеше идею дискредитации Творения всеми возможными отчетами и рассказами о мировой жестокости, о страдании детей и своим знаменитым бунтом, неприятием мира, или «возвращением билета Богу»; то есть он дойдет до атеизма в отрицании идей Творения. А в «Поэме» он утвердится в отрицании искупления и дойдет до прямого нигилизма. По рассуждению Ивана, Искупитель не только не освободил человека от страдания, но, возлагая на него тяжкий груз свободы Самим Своим примером, не сделал ничего другого, кроме как безмерно увеличил долю мирового страдания.

Из этого и рождается программа радикального нигилизма, более открытого и представительного, чем тот, что обнаруживается в Ницше (говорит Парейсон), который тем более выгладит неоспоримым, коль скоро он лишен того религиозного акцента и того религиозного источника, которому он обязан своим рождением. В этом смысле итальянский философ своим анализом «Легенды» развернул то осознание веры, которое было у самого Достоевского: «... Мерзавцы дразнили меня необразованною и ретроградною верою в Бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествовавшей главе, которому ответом служил весь роман»³⁰.

Кто может простить, спросил Иван, генерала, натравившего свору собак на ребенка из-за охромевшей суки? Ребенок был растерзан и на глазах матери. Алеша, все-таки соглашающийся тихим голосом с тем, что этот генерал заслуживает расстрела, отвечает: есть, Кто это сможет, поскольку Он сам, невинный, отдал Свою кровь за всех и за все. Это значит: напрасное страдание необъяснимо напрямую и вместе с тем оно не превращаемо, не переводимо во что-то другое. Поэтому Бог, прежде чем предъяснить людям «природу и причины» страдания, погружается в глубины его до идентификации с ним. Приятие Творцом мировой боли на Себя — единственный способ, при котором страданию может быть дан единственный возможный смысл. Вместе с тем если Бог принял эту боль, то не в этой ли боли рождается единственно возможный смысл мира? Парейсон склонен

к положительному ответу на этот вопрос, по крайней мере, в рамках творчества Достоевского³¹.

У Достоевского, полагает Парейсон, происходит следующее: сама евклидова логика, начиная с Ивана и переходя на Алешу Карамазова, осознала в итоге, что она, для того чтобы быть последовательной до конца в своем неприятии мировой боли, должна капитулировать и принять тайну божественного кеносиса. Единственный возможный смысл мира заключается в кеносисе. Однако кеносис остается, несмотря на все иконы мира, самой непроницаемой тайной³².

Таким образом, Л. Парейсон вынес на первый план то толкование, которое мы называем «Розанов–Бердяев»³³.

С. Дживоне («Достоевский и философия», 1983, на итал. яз.) специально меняет порядок слов князя Мышкина следующим образом: «Мир будет красотой спасен»³⁴. Спасение делается чем-то, названным «красотой», но, несмотря на известность нам этого слова, это «нечто» нам вовсе не известно. Это есть та вечность, законы которой, по словам Ипполита, нам совершенно недоступны. Время спасется только тогда, когда времени уже нет (Откр. 10, 6). Этот парадокс времени есть и парадокс спасения.

С. Дживоне напоминает читателю, что Достоевский в «Записных тетрадах» 15 сентября 1867 года, посвященных «Идиоту», назвал Ипполита главной опорой всего романа. Диалог Ипполита и Мышкина предшествует и готовит диалог Ивана и Алеши Карамазовых. Совершенно не случайно, замечает С. Дживоне, Мышкин о своей идее не хотел бы ничего говорить, зная, что говорить о ней — значит всех смешить. Смех, издевательство — это настоящее распятие идей. Однако именно это распятие делает идею верной. Таким образом, своей концепцией о противоречивой природе времени С. Дживоне пытается философски оправдать выбор Достоевского как выбор, сделанный «юродским» образом; он имеет высшую герменевтическую силу. С этой целью исследователь предлагает еще и другой пример — Кириллова (в разделе «Время конца и конец времени»). Кириллов говорит о том, что времени уже нет и что все — прекрасно. Ставрогин напоминает ему, что время еще есть. Кириллов видит выход из этого противоречия в самоубийстве. Таким образом, эсхатология Кириллова оказывается далеко не совершенной. Только отец Зосима может превратить возмущение Кириллова перед красотой в осознание всеобщей ответственности. Возмущение Кириллова преобразуется у отца Зосимы в восточно-христианский дар слез. Слова Кириллова о возможности рая на земле, когда все знают, что все — хорошо, становятся, по словам Маркела и Зосимы о возможности рая на земле, тезисом: все за всё, во всем и за всех виноваты. Таким образом, мир раскрывается по действию того «будущего прошедшего», являющегося раем небесным, в котором, по словам Зосимы, всякая тварь поет Богу и плачет

о Христе. Красота есть актуальность этого «будущего прошедшего», в котором мир осиян спасением. Однако на самом деле речь идет, как знал князь Мышкин, об эсхатологической префигурации спасаемого в красоте бытия, и Дмитрий Карамазов не напрасно считает красоту страшной загадкой. Остается только верить в пророческие слова из романа «Подросток», когда учитель Николай Семенович пишет о том, что, когда настоящее пройдет и явится будущее, то грядущий художник найдет прекрасные формы, чтобы представить хаос времен прошедших³⁵. Итальянский исследователь Джузеппе Ди Джакомо³⁶, говоря о Достоевском, пишет о так называемом «искуплении от искупления», которое будет принципиально отлично от того «классического» христианского искупления у Мандзони. Искупление для героев Достоевского — это преодоление и освобождение, подразумевающее более глубокое состояние свободы, чем понятие искупления вины, это особого рода трансгрессия: автор всегда улавливает движение сознания и свободы, которые устремлены не вверх, но вниз, вглубь, словно следуя мистериальному принципу нисхождения. Ход мысли Ди Джакомо во многом близок взглядам М. М. Бахтина и Жака Катто: смысл будет являть себя только рядом с бессмысленным. У русского писателя пространство доминирует над временем. Молчание Христа перед инквизитором — это манифестация Пифагора «перед слишком человеческим Логосом».

Примечания

¹ Pareyson L. *Dostoevskij: filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*. Torino, 1993; De Michelis C. G. *Il diavolo di Dostoevskij // Il diavolo e l'Occidente*. Brescia, 2005. P. 117–130; Ghini G. *Il simbolo «Giobbe» ne «I fratelli Karamazov» di F. M. Dostoevskij: tra connotazione ed ermeneutica // Lingua e stile*. 1987. Vol. XXII, N 1. P. 91–118; Id. *Figura ed immagine ne «I fratelli Karamazov» // Intersezioni*. 1988. Vol. VIII, N 3. P. 511–541; Salvestroni S. *Dostoevskij e la Bibbia*. Magnano, 2000. См. также: Сальвестрони С. *Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского*. СПб., 2001.

² A...ff M. *Nostra corrispondenza letteraria: Dasztaievsky e le sue opere // Rivista contemporanea*. 1869. Agosto. P. 271–277 (авторство статьи не установлено — ред.).

³ Paratore E. *D'Annunzio e il romanzo russo // Nuovi studi dannunziani*. Pescara, 1991. P. 150–168; De Michelis C. G. *D'Annunzio, la Russia, i paesi slavi // D'Annunzio europeo. Atti del convegno internazionale: Gardone Riviera — Perugia, 8–13 maggio 1989*. A cura di P. Gibellini. Roma, 1991. P. 317–327; De Michelis E. *Dostoevskij nella cultura italiana // Dostoevskij nella coscienza d'oggi*. Firenze, 1981. P. 168–175; Колуччи М. *Достоевский и итальянская культура // Dostojevskij und die Literatur*. Köln; Wien, 1983; Володина И. П. *Проблема преступления и наказания в итальянской литературе на рубеже XIX–XX вв. // Вестник ЛГУ*. Сер. 2. 1990. Вып. 1. С. 32–39.

⁴ «Его фантазия была вихрь, неудержимая сила, которую все-таки он умел подчинять и пользоваться» (Гобетти П. *Парадокс русского духа* (на итал. яз.). Турин, 1926. С. 95).

⁵ См.: Гинзбург Л. *Русские писатели: Достоевский* (на итал. яз.) (Турин, 1948. С. 113): «Классицизм Достоевского не нуждается в подтверждениях через слабые псевдофилологические трактовки его мысли».

⁶ Гинзбург, по поводу «Братьев Карамазовых» и в прямой полемике с Фрейдом, не отрицал «жесточкого таланта» Достоевского, но, исходя из идеалистических позиций, критиковал позитивистский фон толкований Фрейда (Гинзбург Л. Труды (на итал. яз.). Турин, 1964. С. 224).

⁷ Этот перевод Агостино Вилла впервые вышел в Турине 1978 г.

⁸ Перевод Армандо Торно (Милан, 2005). Презентация этой книги была совсем недавно в Милане — 30 ноября 2005 года, в ней приняли участие и переводчик, и комментаторы текста, и другие ученые. Среди них присутствовали знаменитые философы М. Каччари и Дж. Реале и литературовед С. Витале. Название симпозиума было «Истина и Христос по Достоевскому».

⁹ Ремо Кантони издает в 1948 г. работу «Кризис человека. Мысль Достоевского» в Милане. В ней обнаруживаются темы, отражающие культурную атмосферу сер. XX в., когда возникает итальянский экзистенциализм. Комментаторские предисловки анализов Р. Кантони имеют шестовский характер. «Бесконечная альтернатива возможностей» и есть та логика, которую в «Записках» человек из подполья открывает в самом сердце свободы. Это есть антилогичная логика: она, замечает Кантони, замещает принцип непротиворечия на основе той мысли, что всякий шаг в развертывании суждения имеет противоположные мотивации, усложненные принципом неопределенности. Эта намеренно нерешительная и растворяемая логика противоречит самой себе до самоуничтожения субъекта, ее продуцирующего и принимающего; этот логический акт включает в себя преодоление мысли и переход к «диалектике экзистенции». Эта диалектика не просто не упраздняет отрицательное (ошибку, заблуждение, грех, смерть), а прославляет его как необходимый и неупраздняемый элемент утверждения уникальности человека в его мыслительной активности (Кантони Р. Кризис человека. Мысль Достоевского (на итал. яз.). Милан, 1948. С. 7–8, 92–93, 221). С этой точки зрения всякий шаг вперед в направлении трансценденции или примиренной тотальности покажется двусмысленным и подозрительным, во всяком случае — добычей самой логики подполья, которой он бы хотел противостоять. Поэтому Р. Кантони, шестовским образом, разделяет Достоевского надвое: с одной стороны, есть субъект беспощадной анализирующей экзистенции, с другой — солнечный апологет веры. Р. Кантони признает, что «творчество Достоевского никогда не перестает нас удивлять своей бесконечной проблематичностью», но он утверждает это, чтобы в итоге упрекнуть Достоевского за «устарелую и метафизическую концепцию, которая отвлеченно богословствует о всех проблемах». См.: Кантони Р. *Op. cit.* С. 19. Еще: «русский мессианизм», который Достоевский сделал, по Кантони, еще больше националистическим, есть «одно из самых примитивных и варварски-абсурдных построений, которые рождены гениальным умом» (*Ibidem*).

¹⁰ См.: Страда В. Образы Достоевского (на итал. яз.) // Страда В. Бдения разума (на итал. яз.). Турин, 1986. С. 15–77.

¹¹ В «*Teoresi*», 1949 (4). С. 179–203.

¹² В «*Rivista Rosminiana*», 1950 (44). С. 67–74.

¹³ В «*Humanitas*», 1951 (6). С. 781–795.

¹⁴ В «*Humanitas*», 1951 (6). С. 796–820.

¹⁵ В «*Философия*» (на итал. яз.), 1952 (3). С. 611–627.

¹⁶ См. также: Джусто В. Записки о Достоевском (на итал. яз.) // *Анналы факультета словесности и философии государственного университета Триеста*. III, 1966–1967. Триест, 1967.

¹⁷ В «Международном журнале философии права» (на итал. яз.), 1961 (38). С. 474–490.

¹⁸ Она не философ, но особо важен ее вклад в изучение библейской мысли у Достоевского. Существует и русский перевод ее труда. См.: Сальвестрони С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. СПб., 2001.

¹⁹ См.: Ло Гатто Э. Двойник, человек из подполья и смешной человек (на итал. яз.) // Достоевский в сегодняшнем сознании. С. 81–92.

²⁰ См.: Бо К. Христос Достоевского (на итал. яз.) // Достоевский в сегодняшнем сознании. С. 145–152.

²¹ См.: Тальягамбе С. Сон Достоевского, или Как ум возникает из мозга (на итал. яз.). Милан, 2002.

²² См.: Карпи Г. Идеологические корни Достоевского (на итал. яз.). Пиза, 2001.

²³ Эти лекции собраны в том «Творчество Достоевского». См.: Пачи Э. Творчество Достоевского (на итал. яз.). Турин, 1956.

²⁴ См.: Пачи Э. *Op. cit.* С. 20, 98.

²⁵ См.: Пачи Э. *Op. cit.* С. 34. Достоевский, замечает Пачи, на этом не останавливается. Приятие перспектив текущей логики, в свою очередь, оказывается объектом критики. «Ставрогинизм» в Достоевском отделен от позиции героя, с которым автор сначала идентифицируется. Это происходит тогда, когда Достоевский показывает, что если остаться на точке зрения Ставрогина, т. е. на позиции эстетизма как формы познания, то мы не решим конфликта между выдумкой героя и жестокостью его поступков. Ставрогин пытается совместить несовместимое; он погружает себя в безразличность; тяготение к опыту жестокости не порождает ничего иного, кроме фантазии, лишенной содержания, пустой эстетики грезы, являющейся просто поводом для нервического и умственного упражнения. Если он утверждает и отрицает Бога одновременно, то это происходит с ним не из-за ностальгии, побуждающей атеиста противостоять тому, от чего отсутствия или молчания он страдает, но из-за «теплоты», т. е. равнодушия, на фоне которого антиномичные жизненные позиции ложно уравниваются. Если он еще что-то и «переживает», то на самом деле ничем существенным не живет, потому что, когда зло и добро переживаются как равно-достойные начала, это сведение плюса к минусу парализует любое действие, обесмысливает то, что предполагалось жестоким или прекрасным, раскрывается просто как смешное. Неслучайно, продолжает и заканчивает Пачи, Ставрогин убьет себя в момент, в который он осознает, что комические итоги его усилий дискредитируют связь, которую он желал бы наладить между жизнью как производением искусства и эстетством как средством познания. В диалоге с Тихоном ему дано понять шутовской смысл его жизненных ролей. Из прекрасного учителя иронии Ставрогин превращен в объект издевательства; однако он не готов принять по предложению Тихона этот крест как возможность перерождения, и герой остается в плену собственной «гносеологии», можно сказать, своего рода познавательного «кича». См.: Пачи Э. *Op. cit.* С. 65. По выводам Пачи, Достоевский был вдохновлен каким-то видом романтического демонизма, цензурующего те его аспекты, которые на самом деле этот демонизм актуализуют и опровергают. Пачи в итоге замечает: Достоевский показал, как, не отрицая «греха демонического человека», где все — зло и страдание, раскрыть в нем и «план Макара» и «план Зосимы». Этими героями дано читателю «конечное поучение» (*Ibidem*).

²⁶ Курс лекций, прочитанный в Туринском университете в 1966–1967 гг. и вошедший в том «Этическая мысль Достоевского» (Турин, 1967). См. также: Парейсон Л. 1) Опыт свободы у Достоевского // *Философия*, XXIX, 1, январь 1978. С. 1–16; 2) Двусмысленность человека у Достоевского // *Журнал метафизики*, новая серия. II. 1980. С. 69–94; 3) Напрасное страдание у Достоевского // *Журнал метафизики*. IV. 1982. С. 123–170. Все публикации — на итал. яз.

²⁷ См.: Парейсон Л. Глубины и границы свободы у Достоевского (на итал. яз.) // Достоевский в современном сознании. Флоренция, 1981. С. 107–121.

²⁸ Это то страдание, которое не просто не дает себя использовать для какой-то трансцендентной цели (например, для будущей всеобщей гармонии, неважно — небесной или земной), а которое, если было бы использовано, то обнаружило бы чудовищность мира, поскольку провозгласило бы не только несправедливость Бога, но и Его несуществование. Иван не отрицает, что Бог, существование Которого он сначала допускает, имеет причины страдания, даже самого ужасного. Он, Творец, способен соединить в осанне мучителя и его жертву; но Иван отказывается соединиться с этим славящим Бога хором. Этим он декларирует несуществование того Бога, Которого он сам предположил, и поэтому провозглашает абсурдность Его творения: Творение может быть Божьим лишь в той мере, в какой оно одарено смыслом. *Ibidem*.

²⁹ См.: Парейсон Л. Напрасное страдание у Достоевского (на итал. яз.) // Журнал метафизики, IV. 1982. С. 123–170.

³⁰ (27; 48) Из записной тетради Достоевского 1880–1881 гг. Иван не колеблется полагать свою мысль в план повседневности, когда тезис «все дозволено» освобождает человека для активной жизни, для спокойной идентификации с повседневной реальностью, для осознания чистой прозрачности настоящего в его непрерывном возобновлении. А находим ли в итоге мы у Достоевского ответ Ивану? Не является ли ответ, данный Алешей, слишком слабым и неубедительным? Не одушевляет ли Достоевский образ Ивана страстью и конгениальностью, сторонясь, наоборот, почти стеснительной дискретностью образа Алеши? Не доказывает ли это, что Достоевский соглашается с Ивановым, сам этого не осознавая? Парейсон отрицательно отвечает на последний вопрос. Он подчеркивает, как история Ивана содержит мрачное и горькое предвидение, открывающее тенденцию современного мира, если только не замечать, как религиозный дух, отчужденный от сознания, не может дать себя слышать никаким другим образом, кроме тревожного и страдающего голоса отчаяния и сумасшествия. Необходимо напомнить, что положительное, по своей природе, — молчаливо. «*Non in commotione Dominus*» («не в волнении Господь») — это и есть стиль Алеши. Но самое главное — другое: выходит на первый план такой логический режим поиска ответа, на фоне которого вывод Ивана является поспешным и простоватым. Если Иван решил уничтожить идею творения и искупления, то именно это ее уничтожение снова вызывает ее к жизни. Напрасное страдание тем более требует смысла, чем очевиднее оно кажется бессмысленным. Ответ Алеши не может не быть парадоксальным, потому что он немалым в рамках евклидовой логики.

³¹ Неустрашимость и непонятная необходимость зла остается; но именно тогда, когда Иван выводит из этого факта тезис о поражении творения и искупления и видит мир в аспекте абсурда, при котором Бог больше не имеет причины существовать, тогда Алеша двигается в понимании страдания еще глубже. Он проясняет его в трагическом свете, видит, как этим страданием страдает Сам Бог, и тем герой утверждает Бога как центр горизонта мировидения, в котором скандальное наличие зла сохраняется как таковое, но и обретает сакральный смысл. Зло страдальчески пережито на Голгофе, и тем искуплено.

Парейсон говорит: можно и нужно идти дальше, неся вопрос о мировом страдании в самое сердце «трагедия Божьей». Итальянский философ пишет: «Это огромная и ужасающая тайна, глубокая и непроницаемая. Акт, которым Бог искупает страдание, беря его на Себя, есть вместе с тем тот, которым Бог противостоит Сам Себе, восстает против Себя, ожесточается над Сыном, то есть множит, расширяет страдание в мире до та-

кой степени, что делает его не только человеческим, а космическим и теогоническим. И с другой стороны, акт, которым Бог противостоит Сам Себе, и в котором Он хочет страдать, умирать и погибать, и в котором бросает Сына, умолкая перед предельным Его страданием, которым скорее Самого Себя уничтожит, пока отдаст Себя побеждающим силам страдания и смерти, — есть вместе с тем тот акт, в котором Он побеждает страдание, искупает человечество, утверждает Себя». См.: Парейсон Л. Напрасное страдание у Достоевского (на итал. яз.) // Журнал метафизики, IV. 1982. С. 123–170.

³² В этой связи выводы Л. Парейсона напоминают нам бердяевскую гипотезу, по которой «если бы Достоевский раскрыл свое учение о Боге, то он должен был бы признать двойственность в самой божественной природе, яростное и темное начало в самой глубине божественной природы. Он приоткрывает эту истину через свою гениальную антропологию» (Бердяев Н. А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // О Достоевском. М., 1990. С. 224). Иначе говоря, говорит Парейсон по поводу Бердяева, если бы Достоевский углубил свою концепцию, он бы достиг идеи об антиномии, наличествующей в Боге. Парейсон предостерегает, что гипотезу Бердяева необходимо учесть, однако не в смысле Бёме, в котором она предложена Бердяевым. Тогда пришлось бы принять необходимость зла, если оно присутствует в Боге, и с этим зло было бы еще раз «упразднено и не связывалось со свободой человека». Необходимо, полагает ученый, прояснить зло в аспектах «трагического и тревожного», в контексте близкого Достоевскому «распятого Бога» (Парейсон Л. Напрасное страдание у Достоевского (на итал. яз.) // Журнал метафизики, IV. 1982. С. 123–170). В этом смысле Л. Парейсон советует всмотреться в философию свободы Шеллинга. Отметим, что особое внимание Л. Парейсона к понятию кеносиса вполне оправдано в контексте анализа творчества Достоевского и в плане ортодоксального понимания христианства. Однако не только к Шеллингу необходимо вернуться, чтобы и Достоевского и Бердяева понять в контексте христианской философии, а также к Гегелю. Это утверждение будет нами объяснено в главе о «Братьях Карамазовых».

³³ Л. Парейсон комментирует и дополняет соображения В. Розанова, Н. Бердяева, Вяч. Иванова и М. Бахтина о свободе у Достоевского, оставаясь филологически верным текстам писателя. Глубокий анализ позволил профессору выявить три главных пути поиска у героев Достоевского: поиск свободы, поиск счастья и поиск истины. Каждый из путей обречен на гибель, если у него нет тесных связей с двумя другими. Главным оказывается поиск свободы, но еще выше поиск Бога, благодаря которому другие пути могут объединиться. Особенно важно, что поиск истины или счастья самих по себе, при отсутствии поиска свободы, — проект Великого инквизитора, — это заблуждение любой Церкви, от Торквемады до Иосифа Волоколамского, когда Церковь поддается искушению тоталитаризмом (Парейсон Л. Глубины и границы свободы у Достоевского (на итал. яз.) // Достоевский в современном сознании. Ор. cit. С. 107–121).

³⁴ Ошибка итальянского толкователя, видимо не совсем ясно читающего по-русски, но глубоко знающего итальянский перевод, состоит в том, что он читает эту фразу, как бы произнесенную Ипполитом Терентьевым. Однако замечание Дживоне остается чрезвычайно интересным потому, что здесь говорится о том, что спасение мира через красоту произойдет в будущем, которое с точки зрения вечности есть уже прошлое (соответствующее итальянскому грамматическому времени «*futuro anteriore*», «будущее прошедшее»).

³⁵ В романе «Преступление и наказание» Раскольников открывает в Мадонне Рафаэля фантастическое лицо — страдавшее лицо юродивой. Сюда можно присоеди-

нить и С. Дживоне, который напоминает нам слова Дмитрия Карамазова о страшной загадочности красоты, а также реплику Мышкина (признающего, в свою очередь, эту загадочность) о ее спасающей силе. Только «безумие», юродство, говорит Дживоне, может держать эту спасающую красоту в тонкой нити, которая разделяет двойную пропасть смысла и бессмысленности. Эта «тонкая нить» скорее есть святое древо Распятия.

³⁶Cfr.: Di Giacomo G. Dostoevskij: la totalità nell'Avita // Id. Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento. Roma: GLF editori Laterza, 1999. P. 169–186.

РАЙНХОЛЬД ФОН ВАЛЬТЕР — ПЕРЕВОДЧИК И ПРОПАГАНДИСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ГЕРМАНИИ

То, что в культурной и литературной жизни Германии первой половины 1920-х гг. присутствовал большой и в высшей степени интересный «русский» сегмент, давно является прописной истиной. Уже много сделано в области эмпирического изучения этого «русского ландшафта», представленного в первую очередь русскоязычными издательствами, а также находившимися в те годы в Германии русскими авторами и переводчиками; то же самое касается немецких переводчиков и издательств, специализировавшихся на литературе о России¹.

Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что простое перечисление изданий, осуществленных теми или иными издателями и переводчиками, еще слишком мало говорит о смысле, который они вкладывали в свою деятельность. Это относится также к изучению биографических контактов действующих лиц интересующего нас культурного поля. Притом что внешние обстоятельства (кто с кем и через кого познакомился и т. д.) изучены уже довольно подробно, пока еще недостаточно сделано для смыслового дифференцирования этого «ландшафта». Тот факт, что большинство немецких переводчиков, специализировавшихся на русской литературе, были знакомы между собой и поддерживали дружеские контакты, приводит к тому, что образуемое ими культурное поле чаще всего представляется сегодняшнему исследователю чем-то более или менее однородным. Отчасти это справедливо, отчасти нет. Так, например, имя Райнхольда фон Вальтера (1882–1965) обычно называется как бы на одном дыхании с именами его коллег по ремеслу — Генри фон Гейзелера (1875–1928), Артура Лютера (1876–1955), Вольфганга Э. Грёгера (1882–1950) и других, с которыми он поддерживал тесные контакты и которые тоже были выходцами из Российской империи. Между тем Р. фон Вальтера резко отличает на фоне других петербургско-прибалтийских переводчиков (так сказать, «русских европейцев») его подчеркнутый интерес к русской религиозной философии и существенно иное понимание исторических и духовных судеб России.

Помимо справок в немецких библиографических словарях² развернутые сведения об этом чрезвычайно интересном переводчике, писателе и

критике до сих пор найти трудно. Мало нового о самом Р. фон Вальтере сообщается и в недавних публикациях Ф. Полякова³, напечатавшего отдельные автографы русских символистов, хранящиеся в частном архиве потомков переводчика (при этом значение оставшихся по смерти фон Вальтера бумаг сводится Поляковым к чисто «источниковедческому» аспекту, к собственной их роли для изучения истории русского символизма). Постараемся ниже обозначить другой, не менее важный аспект изучения литературной и переводческой деятельности фон Вальтера, касающийся истории идей, — однако сначала сообщим краткие биографические сведения об этом весьма небезынттересном человеке.

Райнхольд Конрад Вальдемар фон Вальтер был сыном евангелического пастора Райнхольда Вильгельма фон Вальтера (1840–1909), который, еще до рождения сына, переехал из Лифляндии в Санкт-Петербург, где являлся членом Генеральной евангелическо-лютеранской консистории. Сын посещал немецкую гимназию при евангелической церкви Св. Екатерины, однако с детства прекрасно владел и русским языком. Отец желал, чтобы сын пошел по его стопам; в результате тот в течение нескольких лет изучал евангелическую теологию в Дерпте (русском Юрьеве) и в баварском Эрлангене. Затем он провел несколько семестров в Мюнхенском университете, предпочтя, однако, сменить богословие на филологическую стезю. К сожалению, об умонастроениях молодого Р. фон Вальтера известно крайне мало, однако первый его литературный опыт, созданный еще в студенческие годы, фрагмент под названием «Мемуары»⁴, со всей очевидностью свидетельствует о том, что Вальтер-сын (вероятно, в силу закона противоречия) недвусмысленно дистанцировался от той духовной стези, какую готовил ему отец. Так называемые «Мемуары», представляющие собой отрывок из записок молодого человека, прогуливающегося летом по Мюнхену, демонстрируют прозу подчеркнута светскую — в чем-то ницшеанскую, в чем-то утонченно эстетскую. Согласно вердикту позднейшего литературного критика, это были «излияния утонченной, болезненно изломанной души, порождение эпохи снобизма и эстетства»⁵. Бросается в глаза то, что этот первый литературный опыт фон Вальтера был крайне далек от тех общественных и/или религиозных вопросов, которые будоражили в середине 1900-х гг. большую часть его русских современников; скорее он ориентировался на модную немецкую литературную новинку — «Жизнь и мнения господина Бальтессера — денди и дилетанта» (1907) Рихарда Шаукаля. В эти же годы фон Вальтер впервые выступает в немецкой печати как переводчик русских авторов: он осуществляет переводы нескольких стихотворений А. Блока и двух романов — «Мелкого беса» Ф. Сологуба и «Огненного ангела» В. Брюсова⁶.

В 1909 г. фон Вальтер вернулся в Россию. Несколько лет он преподавал немецкий язык в гимназии в Томске; затем вернулся в Петербург, где преподавал

давал в немецком училище при евангелической церкви Св. Анны. Во время Первой мировой войны он служил в Министерстве торговли и промышленности Российской империи; успешно продвигаясь по службе, он был произведен в чин надворного советника. После Октябрьской революции 1917 г., лишившись чина и состояния, он бежал летом 1918 г. в Германию.

Под впечатлением событий мировой войны и русской революции фон Вальтер внутренне перерождается, испытывает глубочайший духовный кризис, выразившийся не в последнюю очередь в смене веры. Разочаровавшись в способности протестантизма с его рассудочностью дать действительную опору человеку, когда все привычные устои бытия рухнули, он еще в России, в том же 1918 г., переходит из евангелической церкви в католицизм.

Первым его произведением, явившимся в печати после бегства в Германию, стала короткая экспрессионистская поэма «Голова» («Der Kopf», 1919)⁷. В сравнении со своим юношеским «эстетским» опытом автор изменился до неузнаваемости. Как констатирует Вильгельм Шнайдер, один из немногих немецких историков литературы, уделивших фон Вальтеру сочувственное внимание: «Некогда жонглировавший словами и мыслями — становится врагом головы, защитником голоса сердца и совести»⁸.

На поэме «Голова» стоит остановиться несколько подробнее — уже потому, что в новейшем солидном справочном пособии, посвященном немецкоязычным литераторам Санкт-Петербурга и Прибалтики⁹, характеристика этого текста имеет мало общего с его содержанием. Составители указанного словаря усматривают в поэме фон Вальтера только зарисовку «ужасной сцены» на улицах «умирающего Петербурга»¹⁰, тем самым заставляя полагать, что автор рисует ужасы революции. На деле этот текст никак не является документом политического обличения, как и вообще политическим или историческим свидетельством. Скорее его смысл тесно связан с тем переворотом в мировоззрении фон Вальтера, о каком было упомянуто выше. Фактический эпизод, который рисует и от которого отталкивается фон Вальтер в поэме, сводится к следующему: на улице перед витриной роскошного ювелирного магазина стоит слепой нищий огромного роста; рядом с собою, на грубой деревянной подставке-помосте он держит другого нищего — калеку с крохотным, скрюченным туловищем и такими же недоразвитыми конечностями, зато с большой головой. Создается ощущение, будто на помосте лежит живая человеческая голова. Вокруг нищих собирается толпа зевак. На стене напротив приклеена афиша кинофильма под названием «Гибель народа: грандиозный спектакль». В фантазии лирического повествователя эта подсмотренная из жизни картинка превращается в апокалиптическое видение: лишенная туловища голова перерастает в символ отрешенного от жизни, враждебного жизни рассудка, который,

однако, подчиняет себе слепых и наивных простых людей. Возникает экспрессионистская фантазмагория, в которой голова становится вождем униженных и обездоленных, призывает к мятежу восставший из вековой покорности русский народ. Голова является воплощением «мозга» как антагониста жизни, который, однако, для осуществления своих властолюбивых замыслов нуждается в животном «туловище», в «звере», лишенном души и Бога. Рациональное, холодное сознание предстает, таким образом, как тиран, подчиняющий себе живую жизнь и грозящий уничтожением живому миру.

«Голова» вышла в свет крайне малым тиражом, зато с впечатляющими гравюрами Эрнста Барлаха (1870–1938). С выдающимся немецким скульптором и рисовальщиком фон Вальтер познакомился в Гюстрове, маленьком городке, расположенном на Мекленбургской возвышенности; первое время после бегства из революционной России фон Вальтер работал там переводчиком в лагере для русских военнопленных. Барлаха и фон Вальтера быстро связала дружба, основывавшаяся на сходстве духовного настроения: страдания и ужас мировой войны, как и стремление запечатлеть человеческое существование как бы «у последней черты», в вечном конфликте земного и небесного — всё это были темы, волновавшие их обоих. Помимо иллюстраций к «Голове» Барлах создал два бюста фон Вальтера (1918/1919 и 1920; соответственно бронза и дерево), а также использовал его как модель для своей известной статуи Моисея со скрижалями (другое название: «Законодатель»; два варианта, бронза и дерево, 1918–1919). То, что фон Вальтер мог стать для Барлаха олицетворением фигуры пророка, возвестителя новых истин, — факт достаточно красноречивый. Поиски религиозного откровения являются, пожалуй, основной темой всех последующих произведений фон Вальтера, особенно в первые послевоенные годы. Подобными мотивами проникнут его маленький сборник стихотворений, вышедший в Берлине в 1922 г., а также отдельно напечатанный стихотворный «фрагмент», по сути тоже являющийся небольшой экспрессионистской поэмой, «Могильщик» («Der Totengräber», 1923)¹¹. Здесь фон Вальтер представляет солдата Первой мировой войны, который среди могил на кладбище вопрошает Бога о последних реальностях бытия, а затем и сам умирает, пораженный случайной гранатой. Центральной темой этого «фрагмента» является прозрение, происходящее перед лицом смерти. В «Могильщике» фон Вальтер как раз и рисует такое «обращение» (*conversio*), совершенно абстрагируясь от догм той или иной церкви, скорее как «общечеловечески-метафизический процесс»¹², причем подчеркивает, что искупление обретается в пожирающем душу огне, а не в логических выкладках разума. Начинает он в эти годы и роман из жизни русских эмигрантов в Париже, опять же до предела насыщенный спорами о «последних вопросах»¹³.

К несчастью, материальная необходимость не позволяет фон Вальтеру сосредоточиться на собственно литературном творчестве. Вскоре оставив Гюстров и около шести лет живя в Берлине, он вынужден кормить скромными доходами с деятельности свободного автора и переводчика свою постепенно разрастающуюся семью (пятеро малышей рождается во втором браке фон Вальтера с Эдит фон Блессиг; сын от первого брака, Ульрих, тоже находится при отце). Поскольку на высокую оплату самостоятельных поэтических опытов в условиях послевоенной немецкой инфляции рассчитывать всерьез не приходится, несравнимо больший удельный вес принадлежит в его литературной работе переводам. Материальное положение семьи меняется к лучшему, когда фон Вальтер в 1926 г. получает место преподавателя русского языка в Кёльнском университете. Там он преподает вплоть до ухода на пенсию летом 1947 г.; параллельно с преподавательской деятельностью он продолжает переводить русских авторов, печатать в журналах статьи о России, участвовать в культурно-литературных программах Кёльнского радио. Естественно, эта деятельность была сведена до минимума в 1933 г., с приходом к власти национал-социалистов, однако она вновь интенсифицировалась после Второй мировой войны. Уже будучи на пенсии, фон Вальтер (теперь обосновавшийся в маленьком городе Равенсбурге у Боденского озера) неоднократно совершает поездки с докладами по другим городам Германии. Впрочем, выбраться из бедности ему удастся только в самом конце жизни, когда в его переводе выходит роман Б. Пастернака «Доктор Живаго»¹⁴, неоднократно перепечатававшийся большими тиражами.

Количество переведенных фон Вальтером произведений русских авторов огромно. Среди них есть и поэтические тексты (стихотворения А. Блока, К. Бальмонта, А. Белого, другие жемчужины лирики «младших символистов»), и романы (так, например, за пять лет с 1925 по 1930 г. в его переводе выходит «Курс русской истории» В. О. Ключевского и пять больших романов русских классиков: «Идиот» и «Братья Карамазовы» Достоевского, «Обломов» Гончарова, «Война и мир» Толстого и его же трилогия «Детство. Отрочество. Юность»; причем в те же годы Вальтер переводит целый ряд других произведений, меньшего объема)¹⁵. Значительный удельный вес имеет в его переводческой деятельности религиозная философия и тексты духовного характера: сочинения Л. Шестова «Достоевский и Ницше» и «На весах Иова», книги Н. Бердяева «Смысл творчества» и «Философия свободного духа: Проблематика и апология христианства», гоголевские «Размышления о божественной литургии», анонимные «Откровенные рассказы странника духовному отцу своему» и др.¹⁶

Само собой разумеется, не только материальная необходимость была для фон Вальтера стимулом, побуждавшим его с почти невероятной энер-

гией и скоростью переводить один за другим ключевые тексты русских авторов. На волне «русской моды», охватившей Германию в 1920-е гг., фон Вальтер чувствовал себя гораздо более чем «популяризатором» русской культуры. Свою задачу он видел в том, чтобы по-своему способствовать скорейшему приходу того духовного синтеза, который казался ему осуществимым, — синтеза между Западом и Востоком, духовного взаимодействия между западной и восточной церквями. Он желал, чтобы современный европейский человек вернулся к тому осознанию духовных реальностей, которое было утрачено Европой в Новое время, особенно в XIX в.

Убеждение фон Вальтера в том, что только в диалоге между Западом и Востоком может родиться истина, сближает его с теологом Фридрихом Муккерманом (1883–1946), в выходявшем под редакцией которого журнале «Грааль» («Der Gral») была помещена статья фон Вальтера «Россия и ее поэты» («Russland und seine Dichter»)¹⁷. Муккерман был одним из виднейших представителей экуменического движения в тогдашнем немецком католицизме. В статье «Россия и мы» («Russland und wir») он выступал за то, чтобы затянувшееся теологическое противостояние католиков и протестантов в Европе было «разомкнуто» и стало более плодотворным за счет учета «третьей позиции», то есть православия¹⁸. Вместе с фон Вальтером Муккерман осуществил также специальный «русский» выпуск журнала, в котором были собраны тексты С. Л. Франка, Л. П. Карсавина, В. Н. Ильина, а кроме того, представлены переводы стихотворений Пушкина и символистов, рассказ Чехова «Студент», а также большой раздел рецензий новейшей литературы о России¹⁹.

Статья фон Вальтера «Россия и ее поэты»²⁰, самым своим тоном и «установкой» резко отличается от большинства тогдашних выступлений его коллег по переводческому цеху — прежде всего от выступлений других балтийских или петербургских немцев. Так, например, Артур Лютер (1876–1955), считавшийся наиболее солидным и академичным из всей «прибалтийской» когорты популяризаторов русской культуры в Германии 1920–1930-х гг., в самой структуре своего мышления, в аксиологической иерархизации явлений и понятий, являлся безусловным приверженцем европоцентризма и, при всей своей внешней благорасположенности к русской литературе, готов был безусловно принять в ней только то, что можно было истолковать в ключе либерально-буржуазных идей. Напротив, фон Вальтер хочет найти в русской литературе именно то, что идет вразрез с устоявшимся набором привычных современному европейцу понятий. Именно в том, что с европейской точки зрения неконвенционально, он видит мировую значимость русской классики: Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Толстого, Достоевского, Чехова.

Глубоко характерно и то, насколько очевидным образом расходится фон Вальтер с той оценкой соотношения исторических судеб России и Западной Европы, которую неоднократно выражал тот же Артур Лютер или, например, Генри фон Гейзелер, в личном плане поддерживавший с фон Вальтером самые дружеские контакты. Если для Лютера и Гейзелера вся русская история с момента порабощения распавшейся Киевской Руси татарами-монголами и до реформ Петра Великого представляется временем отпадения от «истинного», европейского культурного пути (причем, в логике подобных рассуждений, «игу» московских государей безоговорочно уподобляется игу Золотой Орды)²¹, фон Вальтер именно к столетиям монгольского ига, а затем медленного собирания русских земель Москвой относит процесс формирования подлинно русской духовности: «Долго тянутся времена ига, вплоть до XVI века. Москва собирает текучие, неоформленные массы — в единство. Мы внимаем рассказам о кровавых деспотах, об Иване Грозном, о сумрачном Борисе Годунове, о Лжедмитрии, которому Шиллер позже воздвиг свой памятник. К 1600 году царство представляет собой огромную грудку развалин — так, словно то пространство, которое надлежало охватить, оказалось чересчур колоссальным, чтобы сохранить единство. Но народ встает опять, собирается с силами...»²². Не сомневается он в эти годы и в том, что даже самые чудовищные события, совершающиеся в революционной России, «совершаются во имя воскресения»²³. Как представляется, всё это делает забытую заметку фон Вальтера в католическом литературном журнале «Грааль» достойной внимания современного русского читателя.

Характерно, впрочем, что оценки, высказанные в статье «Россия и ее поэты», не являются завершающими в суждениях фон Вальтера о России. То, как менялись его взгляды в последующие годы, способно стать предметом отдельного, объемного исследования. Будучи, пожалуй, наиболее религиозно-философски одаренным и заинтересованным человеком из всех «прибалтийских» переводчиков, фон Вальтер прилагает большие усилия к тому, чтобы познакомить немецких читателей с сочинениями религиозных русских мыслителей. Однако, однажды сделав свой выбор в пользу католицизма, он с течением времени все более жестко и прямолинейно придерживался догматов римской церкви. Как верующий католик, фон Вальтер чувствовал себя оскорбленным многими суждениями, высказывавшимися в евразийских кружках русского литературного Берлина. Но первым — и самым резким — публичным выражением его недовольства стала статья «Русский взгляд на мир» («Das russische Weltbild»), написанная по поводу переводившейся самим же фон Вальтером книги Н. А. Бердяева «Философия свободного духа»²⁴, вернее, высказанных там негативных замечаний о западной церкви. Напечатание крайне резкой по тону

статьи фон Вальтера в журнале «Der katholische Gedanke» («Католическая мысль», 1929)²⁵ привело к разрыву отношений с Бердяевым, а также к полемике с другими русскими религиозными философами, в том числе С. Л. Франком²⁶. Впрочем, после смерти Бердяева фон Вальтер вновь переводил его работы и в письмах друзьям высказывал высокие оценки Бердяева не только как мыслителя, но и как человека (об этом свидетельствуют его письма, хранящиеся в Немецком литературном архиве в Марбахе-на-Неккаре).

Более уравновешенным, лишенным полемического задора, свойственного журнальным выступлениям фон Вальтера рубежа 1920–1930-х гг., становится в поздние годы жизни также его отношение к Русской Православной Церкви. «Хотя значение формализованной русской церкви с реформы Никона (то есть примерно с 1650 г.) снизилось почти до нулевой отметки, по причине огосударствления Церкви», рассуждает фон Вальтер в письме к слависту Э. Мюллер-Кампу от 5 мая 1947 г. (оригинал в Немецком литературном архиве), «однако все же в отношении народа к Церкви там присутствует огромная любовь, которая изливается и и преисполняет собою и ту Церковь, которая исторически существует на Руси...» — и эти слова вполне возможно считать итогом долгой и непростой, чреватой внутренними кризисами истории отношений Р. фон Вальтера с русской религиозностью, для популяризации которой в Германии он сделал так много, как мало кто из его немецких современников.

Примечания

¹ Beyer T. Russische Autoren und Verlage in Berlin nach dem Ersten Weltkrieg. Berlin: Spitz, 1987; Poljakov F.; Sippl C. A. S. Puškin im Übersetzungswerk Henry von Heislers (1875–1928): Ein europäischer Wirkungsraum der Petersburger Kultur, München: Sagner, 1999 (= Slavistische Beiträge; 388); Koenen G. Der Russland-Komplex. Die Deutschen und der Osten: 1900–1945. München: Beck, 2005; Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen: Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit / hrsg. v. K. Eimermacher und A. Volpert unter Mitarbeit v. G. Bordjugow. München: Fink, 2006 (= West-Östliche Spiegelungen. Neue Folge; Bd. 2).

² Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburgs / Hrsg. v. C. Gottzmann und P. Höner. Bd. 3. Berlin: De Gruyter, 2007. S. 1391–1394.

³ Поляков Ф. 1) Автографы символистского круга в архиве Рейнгольда фон Вальтера // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. / Сост. В. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М.; СПб., 2009. С. 574–582; 2) Русский Берлин в архиве Рейнгольда фон Вальтера // Vademesum. К 65-летию Лазаря Флейшмана. М., 2010. С. 291–306; 3) Автографы Михаила Кузмина в альбомах И. фон Гюнтера и Р. фон Вальтера // Парабола: Studies in Russian Modernist Literature and Culture. In Honor of John E. Malmstad / Ed. by N. Bogomolov, L. Fleishman, A. Lavrov and F. Poljakov. Frankfurt am Main, 2011. С. 123–151.

⁴ Schneider W. Die auslanddeutsche Dichtung unserer Zeit. Berlin: Weidmann, 1936. S. 130–135.

⁵ Ibid. S. 130.

⁶ Brjusow V. Der feurige Engel: Erzählung aus dem sechzehnten Jahrhundert / Übers. v. R. von Walter. München: Musarion, 1908; Sologub F. Der kleine Dämon / Übers. v. R. von Walter. München; Leipzig: Müller, 1909.

⁷ Walter R. v. Der Kopf: Ein Gedicht. Berlin: Cassirer, 1919.

⁸ Der Gral. 1924/1925. Jg. 19. Heft 8 (= Sonderheft «Russische Kunst und Kultur»). S. 131.

⁹ Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburg / Hrsg. v. C. Gottzmann und P. Höner. Bd. 3. Berlin: De Gruyter, 2007. S. 1391–1394.

¹⁰ Ibid. S. 1391.

¹¹ Walter R. v. Der Totengräber. Berlin: Skythen, 1923.

¹² Der Gral. 1924/1925. Jg. 19. Heft 8 (= Sonderheft «Russische Kunst und Kultur»). S. 133.

¹³ Walter R. v. Der Kalligraph. Kempen / Niederrhein: Schmidt, 1947.

¹⁴ Pasternak L. Doktor Schiwago / Übers. v. R. von Walter. Frankfurt am Main: Fischer, 1958.

¹⁵ Dostojewski F. M. Der Idiot / Übers. v. R. von Walter. Berlin: Propyläen-Verl., 1925; Gontscharoff I. Oblomow / Übers. v. R. von Walter. Leipzig: Dt. Buchgemeinschaft, 1925; Tolstoj L. N. Lebensstufen / Übers. v. R. von Walter. Wien; Hamburg; Budapest: Gutenberg-Verl., 1928; Tolstoj L. N. Krieg und Frieden / Übers. v. R. von Walter. Wien; Hamburg: Gutenberg-Verl., 1928; Dostojewski F. M. Die Brüder Karamasow / Übers. v. R. von Walter. Berlin: Büchergilde Gutenberg, 1930.

¹⁶ Schestow L. Dostojewski und Nietzsche: Philosophie der Tragödie / Übers. v. R. von Walter. Köln: Marcan, 1924; Ein russisches Pilgerleben / Übers. v. R. von Walter. Berlin: Petropolis, 1925; Berdiaeff N. A. Der Sinn des Schaffens: Versuche einer Rechtfertigung des Menschen / Übers. v. R. von Walter. Tübingen: Mohr, 1927; Leo Schestow. Auf Hiobs Wage: Über die Quellen der ewigen Wahrheiten / Übers. v. R. von Walter. Berlin: Schneider 1929; Berdiaeff N. A. Die Philosophie des freien Geistes: Problematik und Philosophie des Christentums / Übers. v. R. von Walter. Tübingen: Mohr, 1930.

¹⁷ Walter R. v. Russland und seine Dichter // Der Gral. 1924/1925. Jg. 19. Heft 1. S. 21–25.

¹⁸ Muckermann F. Russland und wir // Der Gral. 1924/1925. Jg. 19. Heft 8. S. 344–347.

¹⁹ Der Gral. 1924/1925. Jg. 19. Heft 8 (= Sonderheft «Russische Kunst und Kultur»). S. 343–490.

²⁰ Вальтер Р. фон. Россия и ее поэты // Русская классика: pro et contra. Между Востоком и Западом. Антология. СПб.: РХГА, 2017. С. 223–229 (пер. Г. Е. Потаповой).

²¹ Luther A. Geschichte der russischen Literatur. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1924. S. 56.

²² Вальтер Р. фон. Россия и ее поэты. С. 223.

²³ Там же. С. 225.

²⁴ Berdiaeff N. A. Die Philosophie des freien Geistes: Problematik und Philosophie des Christentums / Übers. v. R. von Walter. Tübingen: Mohr, 1930.

²⁵ Walter R. v. Das russische Weltbild // Der katholische Gedanke. 1929. Jg. 2. S. 178–212.

²⁶ Frank S. Ein «russisches Weltbild» war es nicht! // Der Gral. 1929/1930. Jg. 24. S. 717–727; Франк С. Это не «русский взгляд» на мир! // Франк С. Русское мировоззрение. СПб., 1996 (пер. А. Ермичева); Reichelt S. Nikolaj A. Berdjaev in Deutschland: 1920–1950. Leipzig, 1999. S. 63–68.

НАСЛЕДИЕ ПУШКИНА И ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА (ЯПОНСКИЕ ПУШКИНИСТЫ МИНУВШИХ ГОДОВ)

1

К концу января 1833 года Пушкин начал работать над повестью «Капитанская дочка». Только спустя полвека с того времени она появилась в японском переводе. Это первая книга русских писателей, переведенная на японский язык. Ее переводчик Такасу Дзисукэ¹ был одним из выпускников отделения русской филологии Токийского института иностранных языков.

Следует, однако, заметить, несмотря на то что он прекрасно владел русским языком, все же его перевод оказался под влиянием эстетических вкусов публики того времени. Он большее внимание обращает на любовную коллизию в ситуации мятежного времени по сравнению с другими событиями повести. Много важных мест повести Пушкина вообще пропущено. Например, одно из них — лирическое обращение, касавшееся смертной пытки над старым башкирцем, самого автора к молодому поколению². Нечего и говорить о полном отсутствии эпиграфов к главам³. Но нельзя винить во всем этом только переводчика. Виноват был и редактор, Хаттори Бусё, один из самых видных журналистов того времени. Он, не имея никакого интереса к русской художественной литературе, диктаторствовал над молодым переводчиком и в значительной степени исказил описания Пушкина своими «красотами» стиля и произвольными вставками.

Анатолий Мамонов в своей работе «Пушкин в Японии» дал такой перевод заглавия Дзисукэ: «Дневник бабочки, размышляющей о душе цветка. Удивительные вести из России»⁴. По-моему, это неточно. Лучше перевести так: «Неслыханная история в России. Записки о том, как влюбилась бабочка в пестик цветка». Стилистика титула, сделанного редактором, более чувственна, чем перевод Мамонова. И это неудивительно в условиях развития вкусов публики для понимания художественной литературы того времени.

Через три года с момента появления книги Пушкина в 1886 г. вышел в Токио первый перевод нескольких первых глав романа-эпопеи Льва

Толстого «Война и мир» под странным заглавием, занимающим длинный столбец иероглифов: «Остатки праха кровавых битв в Северной Европе. Плачущие цветы и трепещущие ивы». И этот перевод, хотя и переведенный с оригинала, нельзя назвать точным. Такие переводы не способствовали зарождению, развитию нового творческого метода в новой японской литературе. Недаром вспоминаются слова Томаса Манна. Однажды он, говоря о своем чтении русских классиков в немецком переводе, передал нам свою уверенность, что «Если есть в книге суть (hat ein Buch Substanz)», то многое сохраняется даже в плохом переводе, можете быть спокойны!»⁵

Но, несмотря на прекрасные слова Манна, должен сказать: нет правил без исключений. Вышеназванные два первоначальных японских перевода оказались, к сожалению, исключениями плохого перевода в понимании Томаса Манна.

Одним из основателей точного перевода был Фтабатэй Симэй. Он перевел сначала «Свидание» из «Записок охотника» и «Асю» Тургенева в 1888 году. Этот факт принято считать точкой отсчета истории ознакомления японцев с русской литературой. Перевод Фтабатэя произведений Тургенева придавал особое значение такой категории, как сострадание, молодое поколение японской интеллигенции воспринимало его как основу гуманности.

2

Переводить Пушкина очень трудно по сравнению с иной классикой. Ознакомление японской интеллигенции с Пушкиным началось в русле критической полемики о создании новой формы чисто художественной литературы.

Саганоя Омура, товарищ Фтабатэя по институту иностранных языков, стал первым пушкинистом в области литературной критики. К сожалению, его имя мало пока известно в пушкиноведении, как в Японии, так и в России.

В декабре 1889 г. Саганоя ответил на следующие пять вопросов, заданных Мори Огай относительно сознательного отношения писателя к своей работе⁶.

1) Не осознавая воспитательной роли истин, может ли писатель руководить народом?

2) Не исповедуя истин, может ли он объяснить народу значение жизни?

3) Не обладая способностью проявить истину, может ли он наблюдать и судить общество?

4) Может ли он стать руководителем, не идя по большой дороге истины?

5) Что важнее для писателя — форма или содержание истины?

На эти вопросы Саганоя ответил, опираясь на эстетическую теорию Белинского и свое понимание произведений Пушкина. По убеждению Саганоя,

воспитывать народ истинами и передавать другим истины — два разных понятия. Нельзя их смешивать. Стремление руководить народом и воспитывать его нравственность посредством истин — это долг профессионального религиозного человека, а не писателя. Долг писателя не только в этом, но в изображении самой истины, посредством которой он может указать народу путь развития человеческого общества и дать ему понятие цели жизни.

Саганоя открывает главное качество подлинно великого писателя, употребляя понятие «совершенство» (энман — по-японски). С усвоением этого качества писатель может стать гением и сумеет изобразить полностью все, что нужно, показать всевышнюю волю Зевеса, даже и посмертный мир, не только свободно открыть тайну человеческих страстей, но и предугадать общественные перевороты.

Так что же подразумевается под этим словом «совершенство»? В данном замечания Саганоя подробно объясняет это понятие. Это не что иное, как способность превратить свои глаза в чистое круглое зеркало настолько, насколько в нем отражается вся действительность без какого-либо предубеждения субъекта.

Саганоя считает, что Пушкин был одним из редких писателей, обладавших таким совершенством. В этом он стоит рядом с Шекспиром, Гете, Шиллером и Вальтером Скоттом. Саганоя от души сожалеет о том, что имя Пушкина пока менее известно по сравнению с именами «второстепенных» писателей, таких как Лев Толстой, Иван Тургенев и Федор Достоевский. Спешу заметить, что это мнение Саганоя.

По мнению Саганоя, цель человека заключается в проявлении истин, не говоря уже о цели писателя, который должен руководить человеком. Проявить истину — это единственный долг писателя. Для достижения этой цели требуется совершенство от каждого писателя.

Заключая свои ответы на вопросы Мори, Саганоя говорит, что произведение, созданное на основе такой эстетики, подобно «Фаусту» Гете, «Преступлению и наказанию» Достоевского, может объяснить человеческую жизнь. И здесь же с сожалением восклицает: «Кроме того, “Евгений Онегин” Пушкина... можно назвать произведением социально-критическим. Как жаль, что в Японии нет такого произведения!»

В 1897 г. первый сборник стихотворений Саганоя вышел в свет под названием «Вечность». В предисловии к сборнику он видит мастерство Пушкина в том, что в его творчестве тесно соединяется поэзия с прозой, мечта с действительностью, и говорит, что «отныне каждый японский поэт должен учиться этому у Пушкина».

Вспомнить имя Саганоя было необходимо. Он был первым пушкинистом в Японии, убежденным в первенстве гения Пушкина до конца своей жизни.

Имя Сайто Синсаку (1878–1959) еще менее известно, чем имя Саганоя. Он скончался молодым в возрасте 32 лет. Но он оставил прекрасную статью под заглавием «Государство и поэт».

В начале статьи он поставил вопрос: «Чем государство живет?» Это страшный, грозный вопрос. Нам нельзя не вспомнить 7-ю строфу 1-й главы романа «Евгений Онегин». На этот вопрос Сайто ответил решительно: «Государство живет одним гением». Он имеет в виду под словом «гений» имена Пушкина и Льва Толстого. Он пишет: «В начале XIX в. появился Пушкин. Пушкин, утверждая, что существует у нас в сердце движущая сила, все заставляющая нас стремиться к совершенству идеальной деятельностью, передал нам благовестие, что не разделима жизнь с поэзией. Чем гордится Россия? Военными силами или расширением территории, торговлей? Нет, она гордится только тем, что она родила Пушкина и Льва Толстого».

В 1903 г., накануне Русско-японской войны Сайто, в противовес пропаганде милитаризма обеих стран, дал глубокое истолкование гения Пушкина. На следующий год, прочитав антивоенный призыв Толстого «Одумайтесь!», Сайто, объявляя солидарность с мнением Толстого, снова обратил внимание на значение Пушкина, увидев в нем предтечу Толстого. Он развертывает свое раздумье о Пушкине: «Мне кажется, что его величие составляют не глубина идей и философские теории, а действительно стихи сами по себе. Его поэзия — сама человеческая жизнь без какого-либо приукрашивания. Он стремится воспитывать высокий дух, возвышая только своими стихами смысл нашего бытия. Он впервые достиг того, что в эстетическом совершенстве стихов заключалась этическая ценность. Поэзия — дар от Бога, а поэт — пророк. Пушкин, следуя этому, стихами возвеличил человеческую жизнь. В литературных кругах России XVIII в. поэзия могла изображать только внешние стороны жизни, с наступлением XIX в. она неизменно преподносила заимствованные чувства, совсем нам чужие — тем самым она реально была чрезвычайно далека от человеческой жизни. И тогда появился Пушкин. Он непосредственно выражал своим сердцем все сущее, что проявляется в человеческой жизни, и более того, он своими стихами отражал такую жизнь, вот почему поэзия и есть сама жизнь. Функция человека не в том, чтобы предаваться грезам, а в том, чтобы действовать в реальной жизни. Поэт должен правильно воспевать такую реальную жизнь. К тому же он должен обнаружить такую жизнь в общемировых чертах и выявить ее благодаря собственной глубокой индивидуальности. И это действительно было желанием Пушкина, его идеалом, а «Евгений Онегин» — выражением такой человеческой жизни. Это произведение гуманистично и для России, и в масштабе всего мира, а Пушкин был «человек вселенной» (панантропос), он, без сомнения, фигура всемирно-исторического уровня».

Сайто Синсаку был выдающимся германистом. Он сблизился с русской классикой чтением переведенных книг с русского языка на немецкий. У нас таких случаев немало.

Знаменитый критик Накадзава Ринсэн (1878–1923), который специально изучил английскую поэзию в период возрождения романтизма, написал большую статью под заглавием «Взгляд Тургенева на природу». В этой статье Накадзава, имея в виду работы Мережковского о Пушкине, утверждал глубокое восприятие природы Пушкина, что он дает «неслыханную гармонию противоречиям, существующим между сознанием человека и несознанием природы». Он пишет эту статью в 1906 г.

4

Для всестороннего понимания Пушкина важную роль сыграл «Сборник стихотворений Пушкина» в переводе Уэда Сусуму (1907–1947), изданный в 1936 году. Благодаря его превосходному переводу наша публика впервые смогла узнать великое достижение лирики Пушкина. Работа Уэда была тесно связана с движением японской пролетарской литературы. Первое высказывание о подвиге работы Уэда неслучайно появилось в журнале «Поэт», который остался последним бастионом движения пролетарских поэтов, угнетенных властью императорского милитаризма. В беседе известного писателя Акита Удзюку с Арай Тору о творчестве Пушкина Арай говорит: «Недавно вышел перевод Уэда Сусуму „Сборник стихотворений Пушкина“. Немедля я купил его и начал читать. Там много превосходных стихов. Акита, откликаясь на это, сказал: „Пушкин — отец поэтов. Я восхищен стихотворением “Арион”, подразумевающим под кораблекрушением разгром декабристов“»⁷.

В декабре того же года один молодой поэт нашел этот сборник на шкафу книжной лавки, находящейся недалеко от станции поезда в небольшом провинциальном городе, где он родился. О сильном впечатлении, потрясшем его в этот момент, он рассказывает такими лирическими словами. Я передам их фрагментами.

«Зима в той местности, где я живу — провинции Дзёсю, — по-настоящему суровая. Повсюду вокруг равнина Канто постепенно поднимается к северо-западу, поэтому все здесь открыто жестоким ветрам с гор, тянущихся на север. А над западной цепью гор бегут всегда в ключья разодранные облака — предвестники ветра, и от этого и поля, и деревня в равной мере сжимаются от холода.

В декабре одной из таких зим я шел по городу, испытывая сильный холод. Не было ничего, что согрело бы мои думы, а руки и ноги у меня окончательно ооченели. Люди, живущие в местности с бушующими ветрами, вероятно, знают по опыту, что в дни яростного ветродува испытываешь

какое-то смятение и суетность. Так было и со мной. Оттого я зашел в небольшую книжную лавку и взял в руки несколько журналов.

Пока я просматривал их, в какое-то мгновение по моему телу пробежали волны безудержно сильного чувства. Меня просто хлестнуло творение Пушкина — одно его стихотворение. Это был то ли “Арион”, то ли “К Чаадаеву” — новый мир Пушкина, с которым я никогда прежде не соприкасался. Ощущая удовольствие от разом отогретых чувств, я снова вышел на улицу, продуваемую насквозь ветром.

Очарование замечательных стихов всегда таково. Его проявление подобно внезапному шторму, однако оно отпечатывается в душе чувства, которые не так-то легко устранить. Конечно, поскольку я лишь прочитал стихотворение раз, я не запомнил тогда ни одной строчки, но я был взволнован отзвуком льющихся в нем потоком высоких чувств так, что забыл о декабрьском ветре. Буря чувств, которая тут же поднялась во мне, была прекрасна. ...Зачин “Ариона” таков: “Нас было много на челне...”

“Арион” написан в 1827 г. Поэтому ясно, что в этой части воспеваются воспоминания о декабре 1825 г. Считая декабрь этого года границей, Пушкин, обращаясь к одному такому же воспоминанию, должен был воскликнуть далее так: “Вдруг лоно волн...”

После декабря того года в воспоминаниях обилие чувств, хотя и совершенно отличных, но оставляющих абсолютно такое же впечатление. С другой стороны, возможно, это благодаря таланту переводчика (переводчик Уэда Сусуму, “Избранное” Пушкина), но здесь мне кажется, что и после того, как “утоплен был челн”, Пушкин в течение нескольких лет вдыхал те же идеи, что и в то время, когда он “пел на челне”. Если это не так, то само по себе воспоминание должно было бы проявиться в чувстве отчаяния, а слова об изобилии чувств были бы утрачены без остатка.

Поэты, исходя из своего лиризма, часто в связи с трагедией ушедших дней склонны легко обращаться к собственной исключительности, с которой они стараются заживить рубцы от нанесенных ран. Вероятно, и Пушкин в “Арионе”, который один спасся от бури, мог безболезненно переживать собственную избранность. А может быть, и в самом деле переживал. Однако теребить зовом полученные раны и прошлую трагедию с сентиментальным чувством и горестно воспевать свою боль — это подобно тайному наслаждению язвы заметно вернувшейся болью. Даже если посмотреть на один только факт казни Рылеева — друга и замечательного поэта, то можно легко вообразить, каким, вероятно, глубоким горем и ударом она явилась для Пушкина, он не мог не страдать от этого горя. Однако Пушкин, видимо, не мог воспеть это и как страдание только одного человека. Большие, чем страдание, чувства скрыты в его романтическом умонастроении, и через правду, хранимую в глуби-

не души, он выяснял, чем же по своей глубинной сути была декабрьская буря...

Эти чувства, очевидно, посвящены судьбам более ста декабристов. Именно так я представляю себе Пушкина. И даже в меня, шедшего по улице под декабрьским ветром, чувства поэта вливались теплом».

Автор этой записи — не кто иной, как Ито Синкити, впоследствии ставший известным поэтом.

Через год после издания «Сборника стихотворений Пушкина» вышло его первое собрание сочинений в пяти томах, приуроченное к 100-летию со дня гибели поэта.

Конечно, и Уэда Сусуму активно принял участие в этом юбилейном издании. Его единомышленник Накаяма Сёдабуро, проявивший большой талант в переводе русской классики, в послесловии к последнему тому «Собрания сочинений» Пушкина, цитируя слова Пушкина, подчеркнул необходимость сейчас же перечитать Пушкина, чтобы сопротивляться жесточайшим репрессиям над прогрессивными деятелями культуры, заключая свое послесловие следующими словами: «...неустанно перечитывая Пушкина, мы всегда потрясены его свежими мыслями. Так, перечитывая Пушкина, я каждый день нахожу нового Пушкина в раньше пропущенных местах. Это для меня большая радость».

Эти слова — завет и для нашего времени. Мы, японские пушкинисты, стоим на этой почве.

При политической непогожей ситуации 30-х годов среди японских поэтов крепче и глубже схватил историческое значение Пушкина и, опираясь на его традицию, не переставал провозглашать славу и трагичность судьбы японского народа — не кто иной, как Огума Хидэо.

«Истинность человека, — писал Огума, — состоит в том, что, как бы сильно внешний мир ни давил на него, его подлинная красота не исчезает, что чем плотнее окутывает человека сильная феодальная среда, тем, наоборот, красота в человеке, находящемся в этой среде, отчаяннее обрывается».

На первый взгляд есть противоречие и ирония в том, что человек красив в несчастье, но здесь ничего не поделаешь, поскольку это непреложно. Герои произведений, все до единого, носители человеческих характеров, блистательно проявляющихся в несчастьях... И это заслуживает нашего уважения.

То, что человеческая натура, красивая в несчастье, идет к трагическому концу, доказывают герои произведений Пушкина и японского театра Кабуки, но то, что Пушкин не просто замыкает своих героев в трагических обстоятельствах, является писательским реформаторством. Писатель, открывший возможность прорубить хотя бы одно окно в мрачной дейст-

вительности и, как бы ни было мало это окно, указывающий путь от него к развитию свободной воли человека, — великий писатель. Пушкин открыл окно и указал выход для преодоления трагической судьбы человека, и в его отношении к борьбе с судьбой он шел весь без остатка напролом».

Огума не только глубоко понимал душу человека, красоту его внутренне-го мира в пушкинском творении, но и учился у него, главным образом по роману «Евгений Онегин», технике способа употреблять местоимение «мой» при обращении, например, «мой поэт», «мой большой разбойник» и т. д.

У нас в современной поэзии уже редко употребляется такой прием. Огума, с одной стороны, возрождал старинную традицию японской поэзии, с другой стороны — добавил новое значение этому обращению. Его употребление «мой» объединяет самого автора с читателями из простого народа. Прочту одну строфу из его последнего сборника стихотворений «Изгнанный народ».

Мой поэт, только он один,
Не должен иметь права засыпать ночью.
Ему не позволено требовать такого роскошного счастья.
Ночью он должен проклинать свою судьбу,
А днем смеяться над своим бессилием.
Так он проводит дни и ночи,
Слушая шелест гречихи,
И думает, пока еще не кончается война
И в полях, и в жизни.
Однако он не боится этого, потому
Что «время» станет на сторону народа.
Недаром и временем все будет разрешено.

С «Песней о звуках в ушах» Огума перекликается «Воспоминание» Пушкина, которое кончается следующими строками:

...Я трепещу и проклиная,
И горько жалеюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Огума неоднократно обращался к образу не спавшего целую ночь. Как днем, так и ночью поэт должен стоять на фронте жизни народа, как его часовой. И сам он, выполняя эту свою священную роль, умер ровно в пушкинском возрасте.

В то же время, испытав разгром движения японской пролетарской литературы, молодой повеса-писатель Дадзай Осаму, который принадлежал к группе японского романтизма, тоже читал Пушкина тщательно и увидел «карнавальность» в романе «Евгений Онегин».

Конечно, в небольшой статье невозможно дать полное представление обо всех работах, затрагивающих проблемы восприятия пушкинского наследия во всех фазисах и аспектах. К тому же мы довели наше исследование только до периода Второй мировой войны.

Высказанные нами соображения, связанные с восприятием Пушкина в Японии, относятся к минувшим годам. Особенности восприятия творчества Пушкина современным читателем Японии — особая тема, предмет дальнейших исследований. Но, говоря словами Есенина:

В пропасти времен
Есть изысканья и приметы.

С. Есенин. Поэтам Грузии

Примечания

¹ Такасу Дзисукэ (1859–1909) впоследствии составил карманный русско-японский словарь (1896) и помогал русским пленным во время Русско-японской войны, будучи переводчиком в лагере, находящемся в префектуре Сидзуока.

² «Капитанская дочка», гл. 4. «Пугачевщина». «Молодой человек! если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений».

³ Такасу разделил свой перевод на 13 глав и вместо эпиграфов ставил иероглифами-двустушием сценические ремарки, как, например: «Смелый малый никак не может сидеть дома безмятежно. Решил выехать из родного края один верхом, несмотря на вьюгу» (гл. 1). Не без основания остается сомнение в том, что Такасу перевел «Капитанскую дочку» не только с русского, но смотрел чикагский перевод, вышедший в 1877 г. под заголовком «Мери, история русской любви», ибо перевод Такасу был переиздан в 1886 г. под заглавием «История любви Смита и Мэри».

⁴ Мамонов А. И. Пушкин в Японии. М., 1984. С. 163–164.

⁵ Письмо Томаса Манна к И. Т. Гемери. 15 ноября 1951 г.

⁶ Саганоя Омуро. Ответы на вопросы хозяина Хонайсай // Сигарами соси, № 3, 1889.

⁷ Кусака Сотокити. А. С. Пушкин, его влияние на японскую поэзию // Муза, № 3, 1985.

СЛОВО СУДЬБА И ЕГО СИНОНИМЫ В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ» И ИХ ПЕРЕВОД НА ЯПОНСКИЙ ЯЗЫК

1. Введение

Как известно по работам Анны Вежбицкой¹ и других, *судьба* — это ключевое слово для понимания русской культуры. При переводе такого слова на другие языки становится явным его своеобразие в обоих языках — оригинала и перевода, — как, например, в переводе названия «Судьба человека» на английский — «A Destiny of Man», а не «A Fate of Man»². Мы узнаем, что *судьба* ближе к *destiny*, которое имеет нейтральное значение. В переводах на японский язык слово *судьба* обычно заменяется словом *унмэй* (運命), которое имеет значение, включающее и нейтральное 'destiny', и негативное 'fate'. Однако проблема появляется, когда слово *унмэй* (運命) употребляется и для перевода синонимов *судьбы* — *жребий*, *удел*, *рок* и т. д. В этой работе рассматривается, как *судьба* и его синонимы употребляются в классическом произведении русской литературы — «Евгении Онегине» и каким образом они переведены на японский в существующих восьми переводах. В этом исследовании анализируются следующие два момента.

1. Разница между словами *судьба* и *унмэй* (運命) в том, что слово *судьба* обозначает «таинственную силу, определяющую события чьей-либо жизни», а у слова *унмэй* (運命) отсутствует значение таинственной силы, оно обозначает только то, что дано такой невыразимой таинственной силой. В «Евгении Онегине» «таинственная сила» очень часто имеет охранительное значение, она может влиять на будущее человека.

2. Показываются происхождение и различные семантические нюансы синонимов *судьбы*, которые употребляются в «Евгении Онегине», — *жребий*, *удел*, *рок*, и рассматриваются проблемы, на которые следует обратить особое внимание при переводе.

2. Значение слова *судьба* и его синонимов

В «Евгении Онегине» употребляются слово *судьба* и три синонима — *рок*, *жребий* и *удел*. Прежде всего выясним различия в значении этих слов.

Шмелев А. Д. (2005, 30) толкует слово *судьба* следующим образом: «Существительное «судьба» имеет два значения: «события чьей-либо жизни» и «таинственная сила, определяющая события чьей-либо жизни». В соответствии с этими двумя значениями оно возглавляет два различных синонимических ряда: 1) рок, фатум, фортуна и 2) доля, участь, удел, жребий».

Согласно пониманию Шмелева, *судьба* и *рок* могут обозначать одно и то же. Также и *судьба* и *жребий*. Чтобы проверить достоверность этого наблюдения, сравним его с другими толкованиями, как, например, со словарем языка Пушкина, этимологическим словарем и др.

2.1. Судьба

По словарю языка Пушкина, шмелевское «таинственная сила, определяющая события чьей-либо жизни» объясняется как «высшая сила или воля божества, предопределяющая всё, что происходит в жизни» с примечанием «по религиозным представлениям», а «события чьей-либо жизни» представляется «долей, участью; жизненным путем кого-нибудь». Мы видим, что шмелевское разделение значения *судьбы* почти тождественно пушкинскому, но нужно учесть, что в пушкинском употреблении слово *судьба* не имеет семантического сходства со словом *рок*. По славянской мифологии (1995), однако, *судьба* имеет только второе (согласно Шмелеву) значение, то есть то, что дано высшей силой, а не сама высшая сила. Ср. толкование: «Предначертанный человеку свыше жизненный путь, определяющий главные моменты жизни, включая время и обстоятельства смерти», также «Судьба понимается как приговор некоего суда, совершаемого либо высшим божеством, либо его посланцами-заместителями персонифицированными духами судьбы». Причем суд объясняется как «существо, управляющее судьбой»³ (подчеркнуто мною. — Ё. Ф.). То есть «таинственную силу, определяющую события чьей-либо жизни», назвали оригинально судом, но он постепенно заменялся словом *судьба*. И мы видим, что в пушкинское время уже появилось другое слово, означающее эту высшую силу.

2.2. Рок

Рассмотрим слово *рок*. В словаре языка Пушкина объясняется, что «рок есть судьба». То есть *судьба* не есть *рок* (см. 2.1), но *рок* есть *судьба*. Нам нужно остановиться на этом и подумать, что обозначает это толкование, потому что это, возможно, является причиной того, почему японские переводчики переводили слово *рок* словом *унмэй* (運命). (Мы рассмотрим различия между *роком* и *судьбой* в конце этого раздела.) По этимологическому словарю Фасмера, в древнерусском языке рокъ обозначал «срок, год, возраст; правило; судьба». Значит, это слово имело значение «предел времени». В праславянском значении «гокъ», видимо, было связано со значением

*говорить*⁴. Если избежать судьбы невозможно, то человек хочет узнать заранее, какая судьба выпадет ему. Имя прилагательное *роковой*, кстати, ярче показывает характеристику слова *рок*. Она представляется в словаре языка Пушкина как: 1. Определённый роком, судьбой; такой, которого нельзя избежать, неотвратимый, неодолимый. 2. Решающий, определяющий чью-нибудь судьбу, участь, исход чего-нибудь. 3. Несущий, таящий в себе гибель, беды, несчастья, гибельный, бедственный. Так, известно, что рок есть «плохая судьба», и сходство рока с судьбой в том, что и рок, и судьба принадлежат к категории высшей силы, которая определяет судьбу человека. Иначе говоря, рок как высшая сила решает «плохую судьбу», которой нельзя избежать, и такую плохую судьбу можно назвать роком. В этом случае мы можем понять приведенное выше утверждение: «рок есть судьба».

Рассмотрим также жребий и удел.

2.3. Жребий и удел

2.3.1. Жребий

По словарю русского языка АН СССР (1981–1984), жребий есть «условный значок (мелкий предмет, вещица), вынимаемый наудачу из числа других подобных предметов и по условию определяющий какую-либо обязанность или право на что-либо». Такое же толкование содержится и в словаре языка Пушкина. Это слово значит то же самое, что японское *кудзи* (籤), и оно обычно успешно используется для перевода слова *жребий*. В словаре языка Пушкина *жребий* также толкуется через тождество с долей, участью и даже судьбой. Мы теперь понимаем, что судьбой называется и активная таинственная (высшая) сила, и пассивная, то есть то, что дано таинственной силой. Синонимом слова *жребий* считается только *судьба*, которая дана таинственной (высшей) силой. Хотя слово *жребий* объясняется при помощи синонимов *доля*, *участь* и *судьба*, его своеобразие, которое выражается и в японском *кудзи* (籤) (также в английском *lot*), в том, что его человек выбирает сам.

2.3.2. Удел

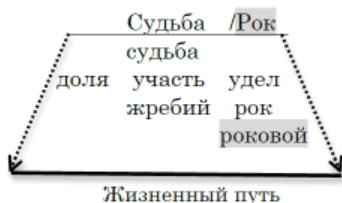
В «Евгении Онегине» только раз употребляется слово *удел*. По словарю языка Пушкина, удел считается синонимичным *доле* и *судьбе*, а по словарю русского языка АН СССР (1981–1984), исторически это слово употреблялось для обозначения части великого княжества или удельного княжества на Руси в XII–XVI вв., то есть это часть земли, надел. Можно заключить, что удел, доля и участь, хотя мы здесь не анализируем последние два слова, — все они представляют собой частный случай судьбы, определяемой высшей силой.

2.4. Схема употребления слова судьба и его синонимов

Указанные выше толкования можно объединить в следующей схеме (схема 1). Значит, *судьба* и *рок* представляют собой «таинственную силу, определяющую события чьей-либо жизни», которая находится выше жизни человека. События жизненного пути также являются *судьбой*, *долей*, *участью* и *уделом*.

Схема 1

Слово *судьба* и его синонимы по отношению к жизненному пути человека



Судьбой и *роком* называются и «таинственная сила, определяющая события чьей-либо жизни», и «события жизненного пути», то есть нам нужно определить, которая это *судьба*. Так же и *Рок*. (В схеме 1 *судьба* и *рок* как таинственная сила пишутся большими буквами). Но отличие *Рока* от *Судьбы* в том, что *Рок* определяет только плохую судьбу, а *Судьба* предполагает и хорошую, и плохую (в этом случае то, что называется и роком), а также и нейтральную судьбу.

Таким образом, становится понятным, почему в словаре языка Пушкина содержатся толкования, в которых *Рок* есть *Судьба*, — то есть плохая судьба, а судьба не всегда предполагает *рок*. *Рок* как «события жизненного пути» определяется *Роком* как «таинственной силой». Описание в словаре языка Пушкина: *Рок* — *Судьба*, вероятно, и дало неправильное представление японским переводчикам, что *рок* и *судьба* обозначают одно и то же.

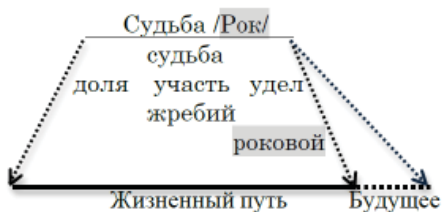
2.5. Своеобразие онегинского употребления слова судьба и его синонимов

Теперь рассмотрим своеобразие онегинского употребления слова *судьба*. Одна из «таинственных сил, определяющих события чьей-либо жизни», т. е. *Судьба*, представляется в «Евгении Онегине» как активная сила, положительно влияющая на жизненный путь человека. В схеме 2 представляется это своеобразие пушкинского употребления слова *судьба* в «Евгении Онегине». То есть онегинская *Судьба* действует на будущее, обладая охра-

нительным значением: обычно *Судьба* действует на жизненный путь, т. е. с рождения до смерти, а в онегинском употреблении *Судьба* имеет силу, влияющую и на будущее после окончания жизненного пути.

Схема 2

Слово судьба и его синонимы по отношению к жизненному пути человека в «Онегине»



В следующем разделе проверим достоверность этих предположений на примерах.

3. Анализ в примерах в «Евгении Онегине»

Проиллюстрируем «охранительное значение» слова *Судьба* в «Евгении Онегине» на следующих примерах.

Пример 1

1-III

Служив отлично благородно,
Долгами жил его отец,
Давал три бала ежегодно
И промотался наконец.
Судьба Евгения хранила:
Сперва Madame за ним ходила,
Потом Monsieur ее сменил.
Ребенок был резов, но мил.
Monsieur l'Abbé, француз убогой,
Чтоб не измучилось дитя,
Учил его всему шутя,
Не докучал моралью строгой,
Слегка за шалости бранил
И в Летний сад гулять водил.

Здесь показывается, что *Судьба* может охранять кого-то, следовательно, оказывать влияние на будущее этого человека, но в этом случае — в границах жизненного пути Евгения.

Более ярко авторское понимание судьбы выражается в следующей строфе.

Пример 2

2-VIII

Он верил, что душа родная
Соединиться с ним должна,
Что, безотрадно изнывая,
Его вседневно ждет она;
Он верил, что друзья готовы
За честь его принять оковы
И что не дрогнет их рука
Разбить сосуд клеветника;
Что есть избранные судьбами,
Людей священные друзья;
Что их бессмертная семья
Неотразимыми лучами
Когда-нибудь нас озарит
И мир блаженством одарит.

Здесь говорится, что *Судьба* имеет право выбирать людей, которые не умирают, для блаженства мира. И также в следующей строфе выражается конкретная цель охранения *Судьбой*.

Пример 3

2-XI

И чье-нибудь он сердце тронет;
И, сохраненная судьбой,
Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной;
Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт!
Прими ж мои благодаренья,
Поклонник мирных аонид,
О ты, чья память сохранит
Мои летучие творенья,
Чья благосклонная рука
Потреплет лавры старика!

В «Евгении Онегине» автор, можно сказать, расширяет власть судьбы над будущим и выражает свое желание охранить то, что ценно для него⁵.

Здесь субъект *судьба* сочетается с глаголами *хранить*, *охранить* и *избавить*, и такое употребление составляет своеобразие *судьбы* в «Евгении Онегине». Иначе говоря, такое употребление слова *судьба* предполагает *Судьбу* как активную силу, которой управляется жизненный путь и которая отличается от пассивной *судьбы*.

В следующем разделе рассмотрим японское слово *унмэй* (運命), которое часто употребляется для перевода слова *судьба* и его синонимов.

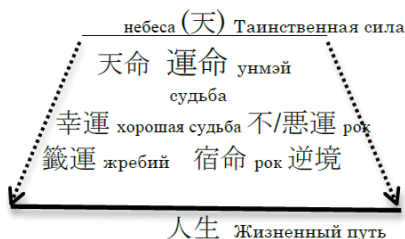
4. Японские переводы слова *судьба* и его синонимов

4.1. Унмэй (運命)

В японском языке слово *унмэй* (運命) употребляется начиная с эпохи Муромачи (1338–1573) под влиянием китайского языка. *Ун* (運) обозначает «вести» или «вращать» (軍 вращаться + 之 идти), а *мэй* (命) — «жизнь». Слово *унмэй* (運命) толкуется в словарях следующим образом: 1. Счастье и несчастье, с которыми встречаются/которые выпадают в жизни кого-либо, независимо от его воли или способностей. 2. Жизнь, данная свыше (Богом). Таким образом, слово *унмэй* (運命) имеет нюанс значения, который может реализоваться и как счастье, и как злополучие, но само по себе оно, подобно *судьбе*, нейтрально. Как кажется, такая нейтральность роднит *судьбу* и *унмэй* и является причиной того, что почти всегда *судьба* успешно передается как *унмэй*. Однако, как показано в приведенном выше толковании, *унмэй* (運命) обозначает *судьбу* как события жизненной пути, а не *Судьбу* как таинственную силу.

В схеме 3 представлено слово *унмэй* (運命) и его синонимы по отношению к жизненному пути человека.

Схема 3
Слово *унмэй* и его синонимы
по отношению к жизненному пути человека



Значит, в японском языке не существует *Судьбы* как таинственной силы. Таинственная сила обычно не выражается определенными словами. Также в японском языке не существует слова, подобного *року* как таинственной силе. Так что, то, на что нужно обратить внимание при переводе, — это слова *Судьба* и *Рок* как таинственная сила.

Посмотрим, как японские переводчики переводили эти слова. Наш анализ основан на восьми переводах на японский язык «Евгения Онегина»: Оканоз Моримити (1921), Ёнекава Масао (1921), Накаяма Сэзабуро (1941), Канэко Юкихико (1962), Икэда Кэнтаро (1962), Кимура Сёити (1969), Кимура Хироси (1970) и Одзава Масао (1996).

4.2. Частотность и проблемы употребления слова унмэй (運命) для судьбы и его синонимов

Рассмотрим, как часто употребляется слово *унмэй* (運命) при переводе *судьбы* и его синонимов. Проанализируем следующие примеры.

Пример 4

8-II

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.
Без них Онегин дорисован.
А та, с которой образован
Татьяны милый идеал...
О много, много рок отъял!
Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Оканоз Моримити

岡上守道
(1921)

おゝ、多くの、多くの宿命を持つて往く!
рок (вин.)

Ёнекава Масао

米川正夫
(1921)

あゝ如何に 多くの物を運命の手は奪ったことよ!
руки судьбы

Накаяма Сэзабуро

中山省三郎
(1941)

ああ、おびただしく、おびただしく寿命を奪われた。
жизнь (вин.)

Канэко Юкихито

金子 幸彦
(1962)

ああ、運命はいかに多くのものをうばい去ったことだろう。
судьба

Икэда Кэнтаро

池田 健太郎
(1962)

ああ、どんなに多くのものを運命は奪い去ったことか。
судьба

Кимура Сёити

木村 彰一
(1969)

ああいかばかりの多くのものを運命は奪い去ったか!
судьба

Кимура Хироси

木村 浩
(1970)

ああ、どんなに多くのものを運命は奪い去ったことだろう!
судьба

Одзава Масао

小澤 政雄
(1996)

おお、げにも多くを運命は奪ったことだ!
судьба

В этом примере пять переводчиков перевели *рок* как *унмэй* (運命). Только один переводчик (Ёнекава), добавляя *руки*, попытался добиться олицетворения слова *рок*. Но всё-таки он тоже пользуется словом *унмэй* (運命) для перевода слова *рок*. Еще два переводчика выбрали другие слова: *Оканоз* — *шукумэй* (宿命), которое носит негативный оттенок неизбежности судьбы, подобное року, а *Накаяма* — *дзюмё* (寿命), которое обозначает «жизнь». К сожалению, оба слова используются как дополнение, а не как подлежащее, что вызывает вопросы с точки зрения японского языка и не передает специфики оригинала.

Почему же пять других переводчиков перевели *рок* как *унмэй* (運命)? Возможно, одна из причин кроется в толковании, приведенном в словаре языка Пушкина: *Рок* есть *Судьба* (как указано в 2.2). К тому же слово *унмэй* (運命), как говорилось выше (4.1), является самым нейтральным словом, которое имеет нюанс, позволяющий понимать его и как счастье, и как злополучие. Так что это слово можно использовать и для обозначения рокового события, но его отличие от *Судьбы/Рока* в том, что японское слово *унмэй* (運命) не обозначает «таинственную силу, определяющую события чьей-либо жизни». В японском языке эта таинственная сила не выражается словами. Только когда нужно выразить олицетворенную силу, то, как в примере Ёнекава, добавляются «руки» или, в позитивном случае, «богиня», как, например, «Богиня унмэй (運命) улыбнулась» и т. д. Такая нейтральность слова *унмэй* (運命), как кажется, позволяет осуществить такой перевод, какой сделали пятеро переводчиков. Но на самом деле он чреват противоречиями и проблемами, которые касаются различий в русской и японской языковой картине мира. Рассмотрим другие примеры.

Пример 5

2-XXXIX

(...)

Живу, пишу не для похвал;

Но я бы, кажется, желал

Печальный жребий свой прославить,

Чтоб обо мне, как верный друг,

Напомнил хоть единый звук.

Оканоз

岡上

名誉を求めて生きもせぬ、書きもせぬ

唯私の悲しい運命を廣めて

мою печальную судьбу

それで僅計りの詩が、心からの友の様に

私のことを記憶して居て呉れる、

あゝ、それ丈けが私の希望なのだ。

Ёнекава

米川

何も憂き世の名譽のために、生きかつ書いて

ゐるのではない。わたしがつらい運命を

я печальную судьбу

歌つてるのは、たとへ僅かに一句でも

世人の胸に、忠實な親友といふ

記憶を残さうために過ぎない。

Накаяма

中山

な

名聲 ゆえに生き、ものを書く身ではないながら、

いたましいこの運命を讃えんとするのは、

эту печальную судьбу

せめて一ふしの歌をも遺して、

まことの友よと後々の世に偲ばれたいと

かようなる下ごころが、あつてのことと思われる。

Канэко

金子

誉れほしさに、わたしは生き、かつ詩を書くものでは

ないが、それでもわたしは、わたしについて、たとえおの

れの一行のことばでも、心かわらぬ友として、思い出して

もらうために、自分の悲しい運命をたたえたいと思うのだ。

свою печальную судьбу

Икэда

池田

誉れほしさに、私は生きて詩を書くのではさらさらないが、

それでも私は自分が真摯な親友だったことを、せめて一行の

詩でも思い出してもらうために、自分の悲しい運命を祝いたい。

свою печальную судьбу

キムラ セ

木村彰 誉れゆえ世に生きてものを書く気はさらさらないが

しかもなお幸うすいわが身の上は

несчастливая своя жизнь

語っておきたい。思うにそれは 私を偲ぶ
よすがともなるひとことを まことあるのように
この世に残して行きたいからだ。

キムラ ヒ

木村浩 私がこの世に生を享け、詩をつづるのはおおかたの
賞讃を求めてのことではさらさらないが、せめて

この幸うすいわが身を祝福したいのだ。この私のことを、
эту несчастную свою жизнь

忠実な友のように、せめて詩の一行なりと思い出してもらう
ためにほかならぬ。

odzava

小沢 ぼくは称賛を目あてに生きて書いてはいない。

だがぼくは出来ることなら

ぼくの悲しい運命を賛えたいらしいのだ、

свою несчастную судьбу

せめて一個の詩韻でも、忠実な友のごとくに、
ぼくを思い出させるよすがともなるように。

Кроме Кимура Сёити и Кимура Хироси, остальные переводчики перевели слово *жребий* как *унмэй* (運命). Кимура Сёити перевел как *вага ми но уэ* (わが身の上 *моя жизнь*, также Кимура Хироси как *вага ми* (わが身 *моя жизнь*), которое имеет оттенок значения *удел*⁶. Если рассматривать только эту строфу, такой перевод выглядит естественно, но если рассматривать следующую строфу, появятся трудности в понимании содержания.

Пример 6

2-XL

И чье-нибудь он сердце тронет;

И, сохраненная судьбой,

Быть может, в Лете не потонет

Строфа, слагаемая мной;

Okanoэ

岡上 でも此の詩は誰かの心を動かすだらう、

而て或いは不思議な運命によつて

чудесной жизнью

私の作った詩がレタの底に

沈んで了はず残るかも知れぬし

Ёнекава

米川

さらばその一片の句が、誰かの胸に
触れるであらう。そしてわたしの詩の聯は、
運命に護られながら、レーテの川へ
сохраненная судьбой
沈まずに済むかも知れぬ。

Накаяма

中山

やがて、歌の一句が、誰かの胸に触れましょう、
かくて、運命に護られて、
сохраненная судьбой
私の作った歌の一は、おそらくは、
レタ河に沈むこともなくなるであろう。

Канэко

金子

いつの日か、わたしのことばに、心うたれる人もあろう。
わたしのつづる詩の一節が、運命に守られて、忘却の
сохраненная судьбой
川に沈まぬこともあるかも知れぬ。

Икэда

池田

いつの日か、私の詩に心打たれる人もあろう。
私の手になる一聯(いちれん)の詩が、運命に守られて、
сохраненная судьбой
忘却の河に沈まぬこともあるかも知れぬ。

Кимура Сё

木村彰

そのひとことに胸を打たれる人もあろうよ。
私の作る詩の一節はことによったら
運命の手にまもられて レーテの河に
сохраненная руками судьбы
沈まずにすむかもしれぬ。

Кимура Хи

木村浩

いつの日か、この私の詩の一節に心うたれる人も
あろう。その詩が運命の手に護られて、の
сохраненная руками судьбы
河に沈まむこともあるかもしれぬ。

Одзава

小沢

そして詩韻は誰かの心を動かすだろう。
そして運命に守られて
сохраненная судьбой

あるいはぼくの作る詩節が
に沈まずに済むかも知れぬ。

Во всех переводах *судьба* передается как *унмэй* (運命). В этом случае *судьба* обозначает таинственную силу. Но в приведенной выше строфе сло-

во *унмэй* (運命), которым перевели слово *жребий*, уже имеет прилагательное «печальный», и поэтому читатели будут недоумевать, что это за судьба: то ли печальная, то ли она охраняет кого-либо. Поэтому здесь уместно использовать такие слова, как *ми но уэ* (身の上 моя жизнь) для перевода слова *жребий*, как в примере 5. Но, как проанализировано выше (2.3.1), слово *жребий* в принципе тождественно японскому слову *кудзи* (籤), что, по-видимому, известно и японским переводчикам.

В следующем примере отражается разница между *судьбой* и *жребием* и то, что автор, Пушкин, выбирал лишь одно самое уместное слово из ряда синонимов.

Пример 7

4-XV

Что может быть на свете хуже
 Семьи, где бедная жена
 Грустит о недостойном муже,
 И днем и вечером одна;
 Где скучный муж, ей цену зная
 (Судьбу, однако ж, проклиная),
 Всегда нахмурен, молчалив,
 Сердит и холодно-ревнив!
 Таков я. И того ль искали
 Вы чистой, пламенной душой,
 Когда с такою простотой,
 С таким умом ко мне писали?
 Ужели жребий вам такой
 Назначен строгою судьбой?

Оканоз

岡上 (然も、自分の運命を呪咀つて)
судьбу
 厳酷な運命で貴方に斯様な悪い籤が
судьбой (твор.) жребий
 當るだらうとは考へなかつたでしやう?

Ёнекава

米川 わが運命を罵りながら
судьбу
 峻厳な運命の手は、
руки судьбы
 そのやうな籤をあなたに
жребий
 準備してゐるのでせうか?

Накаяма

中山 (しかも、こちらでもまた運命を呪いながら)

きびしい運命の手によって、
руками судьбы
こんなにもみじめな籤を引かなければならないものかしら?
жребий

Канэко

金子 (それと同時に運命を呪いつつ)

きびしい運命は、そんなくじをあなたにひかせるつもり
судьба жребий
でしょうか?

Икэда

池田 (と同時に運命を呪いつつ)、

厳しい運命があなたに当てがったのは、果たしてそんな
судьба
くじでしょうか。
жребий

Кимура Сё

木村彰 (しかもわが身の不運を呪って)

仮借を知らぬ運命はそのような籤をあなたに
незевение
судьба жребий
予定しているのでしょうか?

Кимура Хи

木村浩 (と同時におのれの運命を呪って)

きびしい運命があなたに予定していたものは、
судьба
はたしてそのようなさだめだったのでしょうか?
предопределение

Одзава

小沢 (そのくせ運命を呪いつつ)

そのような境涯をあなたのために
удел
厳しい運命は定めたというのでしょうか?
судьба

Здесь *судьба* в шестой строке обозначает *судьбу* как события жизненного пути в схеме 1 и 2. *Судьбу* как таинственную силу не проклинает даже Пушкин. А *судьба* в конце строфы является *Судьбой* — таинственной силой, и последние две строчки показывают иерархию, которую мы уже виде-

ли: Судьба как таинственная сила выше, чем жребий, как выражено в схеме 1 и 2. И японские переводчики почти все перевели слово *жребий* как *кудзи* (籤), у которого есть значение «лотерея». Жребий и *кудзи* (籤) оба отражают мысль, что судьбу определяет выбор человека. Значит, жребий можно переводить словом *кудзи* (籤).

Однако когда добавляется прилагательное *печальный*, как в примере 5, переводчики, как кажется, посчитали, что лучше не употреблять слово *кудзи* (籤), и выбрали с виду безопасное слово *унмэй* (運命). Следовательно, получился перевод, который не позволяет японским читателям понять, какая же судьба (*унмэй* 運命) у героя. Это происходит потому, что в японском языке *унмэй* (運命) представляет собой уже определенный высшей силой жизненный путь. То, что слово *унмэй* (運命) ведет себя как агент, само по себе составляет противоречие в японском языке. Чтобы пользоваться словом *унмэй* (運命) как агентом, нужна олицетворенная манипуляция, как поступили Ёнекава (в примере 4) и Накаяма (в примере 6), добавив слово «руки».

Приведенный анализ показывает, что при переводе нужно учитывать культурно-языковые различия, которые можно назвать своеобразием языковой картины мира. Эти различия становятся очевидными благодаря чрезвычайно своеобразному употреблению слова *судьба* как агента в «Евгении Онегине».

5. Выводы

Основываясь на переводах на японский язык «Евгения Онегина» А. С. Пушкина, мы исследовали сходства и различия между словом *судьба* и его синонимов и *унмэй* (運命) в русской и японской языковой картине мира.

В этом исследовании подчеркивались следующие моменты:

1. Разница между словами *судьба* и *унмэй* (運命) в том, что слово *судьба* обозначает «таинственную силу, определяющую события чьей-либо жизни», а у слова *унмэй* (運命) отсутствует значение таинственной силы, оно обозначает только то, что дано такой невыразимой таинственной силой. В «Евгении Онегине» «таинственная сила» очень часто имеет охранительное значение, она может влиять на будущее человека.

2. Выясняются различные семантические нюансы синонимов *судьбы*, которые употребляются в «Евгении Онегине». *Рок* также имеет значение «таинственной силы», но она определяет только плохие, неизбежные события. Перевод слова *рок* как агента словом *унмэй* (運命) создает проблемы понимания. Чтобы сделать японское *унмэй* (運命) агентом, нужна олицетворенная манипуляция.

3. Жребий тождественно японскому слову *кудзи* (籤). *Жребий* и *кудзи* (籤) оба отражают мысль, что судьбу определяет выбор человека.

На основе анализа существующих переводов делается вывод о важности понимания авторского выбора слов и тенденций их применения, для того чтобы ярче отображать авторскую картину мира в языке перевода.

В этой работе *судьба* и *унмэй* (運命) сравнивались с лингвистической точки зрения. Это сравнение можно сделать и с философской точки зрения, тогда будут выяснены еще более широкие картины мира русской и японской культур.

Примечания

¹ Wierzbicka (1992, 2011a), однако, упоминает, что для того, чтобы наиболее точно передать значение этого названия, его следует перевести как 'A human life seen from the vantage point of Russian folk philosophy'.

² В проанализированных нами других произведениях Пушкина: «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Полтава», «Пиковая дама», «Повести Белкина» / «Капитанская дочка», «Медный всадник» — не нашлось сходных употреблений; только в «Бахчисарайском фонтане» отмечается словосочетание *завет судьбы*, предполагающее, что судьба способна повлиять на будущее. Хотя сравнение частотности слов здесь не имеет большого значения, так как стиль и объем произведений разные, упомянем, что в «Онегине» судьба и подобные слова употребляются 31 раз, а в «Капитанской Дочке» 16 раз.

³ Слово *удел* в «Онегине» употребляется один раз: «А может быть и то: поэта / Обыкновенный ждал удел» (6-XXXIX), и шесть переводчиков перевели его словом *унмэй* (運命), а один переводчик (Одзава) перевел его как *kēgai* (境涯), значение которого близко *вага ми но уэ* (わが身の上 моя жизнь), и еще один (Оканоз) переделал конструкцию предложения, что позволило ему избежать буквального перевода.

Литература

1. Анисов Л. М. (ред.). Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995.
2. Виноградов В. В. (отв. ред.). Словарь языка Пушкина: В 4 т. / АН СССР. М.: Азбуковник, 2000 [1956–1961].
3. Wierzbicka Anna. Semantics, Culture, and Cognition: Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations. Oxford: Oxford University Press. 1992.
4. Wierzbicka Anna. Семантические универсалии и базисные концепты. М.: Языки славянских культур, 2011а.
5. Wierzbicka Anna. Анна сэнсей но генго-гаку нюмон [Введение в лингвистику Анны Вежбицкой] (перев. на япон. Охара Масатоси, Исии Тэцусирои и Абе Юко). Токио: Токио гаикокуго дайгаку шуппанкай, 2011б.
6. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Астрель, 2004.
7. Евгеньева А. П. (гл. ред.). Словарь русского языка: В 4 т. / АН СССР. М.: Русский язык, 1981–1984.
8. Корозо Г. Н. (ред.) Словарь русского языка XI–XVII вв. / АН СССР. М.: Наука, 1975.
9. Масуи Канэнори. Нихон гогэн коу-дзитэн [Большой японский этимологический словарь]. Токио: Минерува сёбо, 2012.
10. Ниизума Изуру и др. (гл. ред.). Дзидай-бэцу кокуто дай-дзитэн [Большой японский словарь по эпохам]: В 6 т. Токио: Сансейдо, 1967–2001.

11. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 5. Л.: Наука, 1978.
12. Пушкин А. С. Евгений Онегин. М.: Художественная литература, 1984.
13. Пушкин А. С. Евгений Онегин. (перев. на япон. Оканоз Моримити). Токио: Кокубундо сётен, 1921.
14. Пушкин А. С. Онегин (перев. на япон. Ёнекава Масао). Токио: Иванами сётен, 1921.
15. Пушкин А. С. Онегин (перев. на япон. Накаяма Сэзабуро) // Секай бунгаку дзенсю [Полное собрание сочинений мировой литературы] 5. Токио: Кавадэсэбо синша, 1958 [1941].
16. Пушкин А. С. Евгений Онегин (перев. на япон. Канэко Юкихико) // Сэкай бунгаку тайкей [Серия мировой литературы] 26. Токио: Чикумасэбо, 1962.
17. Пушкин А. С. Онегин (перев. на япон. Икеда Кентаро). Токио: Иванами бунко, 1962.
18. Пушкин А. С. Евгений Онегин (перев. на япон. Кимура Сёити) // Пушкин дзенсю [Полное собрание сочинений Пушкина] 2. Токио: Кавадэсэбо синша, 1972 [1969].
19. Пушкин А. С. Онегин (перев. на япон. Кимура Хироси) // Секай бунгаку дзенсю [Полное собрание сочинений мировой литературы] 10. Токио: Сюейся, 1970.
20. Пушкин А. С. Евгений Онегин (перев. на япон. Одзава Масао). Токио: Гунзося, 1996.
21. Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка. М: Гос. ин-т “Слов. энцикл.”; ОГИЗ; изд-во иностр. и нац. слов. 1935–1940. <<http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ushakov-term-73756.htm>>
22. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М.: Прогресс, 1986–1987.
23. Шмелев А. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М.: Языки славянской культуры (совм. с А. А. Зализняк и И. Б. Левонтиной), 2005.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И ЯПОНСКИЙ ФИЛОСОФ КИТАРО НИСИДА

Имя Футабатэя Симэя (1864–1909) как одного из популяризаторов русской литературы в Японии хорошо известно в связи с прекрасными переводами произведений И. С. Тургенева (1818–1883). Известный японский исследователь творчества Ф. М. Достоевского Фумихико Онума указывает, что Футиан Утида¹ перевел «Преступление и наказание» в 1892 году и таким образом впервые познакомил японских читателей с творчеством Достоевского². Японский писатель Тосон Симадзаки (1872–1943) под сильным впечатлением от «Преступления и наказания» написал роман «Нарушенный завет» («Хакай») в 1906 году. В этом романе можно увидеть сильное влияние романа «Преступление и наказание». Несмотря на это, исследователи утверждают, что Тосон Симадзаки не поднимает христианский вопрос, как Достоевский, просто поверхностно подражая сюжету «Преступления и наказания»³. Многие исследователи русской литературы, например такие, как Сёму Нобори (1878–1958), Хакуё Накамура (1890–1972), Масао Энэкава (1891–1965), переводили произведения Достоевского.

В Японии с большим вниманием относятся к творчеству Достоевского, которое в разные годы повлияло на японских философов, например таких, как Китаро Нисида (1870–1945), Аримаса Мори⁴ (1911–1976), и писателей, например Сосэки Нацумэ (1867–1976), Осаму Дадзаи (1909–1948), Кэндзабуро Оэ (1935). В наше время японские читатели продолжают читать произведения Достоевского в японском переводе. В Японии часто возникают дискуссии о том, как в Японии, не являющейся христианской страной, воспринимают произведения Достоевского, в которых христианство играет большую роль. К настоящему моменту на этот вопрос не найдено убедительного объяснения.

В данной работе мне хотелось бы сфокусироваться на личности философа Китаро Нисиды и рассмотреть его взгляд на творчество Достоевского. Я считаю, что Китаро Нисида демонстрирует характерное и типичное японское понимание произведений Достоевского. Возможно, японские читатели в наши дни и любители Достоевского воспринимают его сходным с Китаро Нисидой образом.

Жизнь и творчество Китаро Нисида

Китаро Нисида (1870–1945) известен как основатель «Киотской школы»⁵, которая развивала японскую философию. Он родился в префектуре Исикава в 1870 году, окончил Токийский университет и долго работал учителем средней школы в родных краях. Потом он стал преподавать в Университете Киото. Китаро Нисида изучал древнегреческую философию и немецкую классическую философию и написал много статей о Иммануиле Канте (1724–1804), Анри Бергсоне (1859–1941). Особенность философии Нисиды заключается в том, что он старался включить восточную философию в европейскую традицию и логично трактовать восточную философию⁶.

Среди японских религий можно выделить конфуцианство, буддизм и даосизм, которые пришли из Китая, и синтоизм, традиционную японскую религию. Эти религии не существуют отдельно друг от друга, а наоборот, исторически они были подвержены взаимному влиянию и построили тесные связи. Китаро Нисида особенное внимание уделял дзэн-буддизму⁷. Его главная книга — «Изучение блага» (1911). У Нисиды было много учеников, впоследствии известнейших философов, например Кэйидзи Ниситани⁸ (1900–1990), Масааки Коосака (1900–1969), Хадзимэ Танабэ (1885–1962), Киёси Мики (1897–1945). В своих текстах, чтобы подчеркнуть японский характер сочинений, Китаро Нисида намеренно использовал такие конструкции, в которых была расплывчатая связь между подлежащим и сказуемым. Он умер от болезни в 1945 году, когда события Второй мировой войны в тихоокеанских сражениях для Японии приобретали особо острый оборот⁹.

В последнее время философия Нисиды часто сравнивается с философией Жюль Делёза (1925–1995), целью которого было преодолеть узкие рамки традиционной европейской философии¹⁰. Философия Нисиды часто говорит о необходимости гармонии в душевном состоянии, и его работы часто цитируются в практической медицине при работе с больными и престарелыми и воспитании детей¹¹.

Хотя Китаро Нисида пишет о Достоевском, его специальность — немецкая классическая философия и дзэн-буддизм. Он не является специалистом ни по русской литературе, ни по русской культуре. Так же как большинство известных японских писателей и философов, Китаро Нисида подробно разбирает аспекты западноевропейской культуры, и в этом контексте немного затрагивает творчество Ф. М. Достоевского.

Китаро Нисида пересказывает свою беседу с университетскими коллегами о Достоевском: «В университете по субботам во второй половине дня я читал лекции и часто встречался с преподавателями китайского и русского языков. Однажды с Невским мы беседовали о литературном стиле

великих русских писателей. Он говорил, что стиль Достоевского, как и содержание его произведений, — такой тяжелый и горький, будто кто-то стонет. Так и должно быть. А переводчица Констанс Гарнетт перевела все произведения Достоевского, Тургенева и Толстого на обычный усредненный английский язык, и в ее переводе этого нет. Тогда Невский еще сказал, что стиль Гоголя особенный и его невозможно перевести. У него как будто все буквы смеются¹²...»

Из этого свидетельства можно сделать вывод, что Китаро Нисида любит русскую литературу, но мы не можем не заметить, что его знание о русской литературе не очень профессионально и его понимание отличается от понимания специалиста.

Поэтому трактовка творчества Достоевского, предложенная Китаро Нисида, не совпадает ни с традиционным русским пониманием произведений Достоевского, ни с православным пониманием произведений Достоевского. В этом смысле трактовку Китаро Нисиды можно даже назвать ошибочной. Однако именно в ней мы можем увидеть интересную особенность восприятия автора японцами.

Восточные концепции философии Китаро Нисиды

Известная восточная философия дзэн-буддизма, которая очень ценится в философии Китаро Нисиды, пришла в Японию из Китая.

Япония имела тесные политические, экономические и культурные связи с Китаем и Кореей с древних времен. В VI веке буддизм пришел в Японию с Корейского полуострова. С 600 по 618 г. Япония отправляла послов, студентов и монахов в китайскую династию Суй, а с 619 по 894 г. — в китайскую династию Тан. Япония перенимала у Китая технологии и буддийские сутры. Известный японский монах Саитё, живший в VIII веке, основал в Японии буддийскую школу Тэндай, а еще один известный монах Кукай (774–835), который основал японскую буддийскую школу, учились в династии Тан и привезли в Японию ваджраяну (тантрическое направление внутри Махаяны). Дзэн-буддизм стал популярным в Китае в конце династии Тан, а в Японию пришел в XIII веке. В дзэн-буддизме есть разные школы; хорошо известны школа Сото-сю, которую основал монах Догэн (1200–1253), и школа Риндзай-сю, которую основал Эисаи (1141–1125). И Догэн, и Эисаи ездили в китайскую империю Сун, изучали там дзэн-буддизм, привезли его в Японию и стали развивать. О японском дзэн-буддизме по-английски много трудов написал Даисэцу Судзуки (1870–1966), и дзэн-буддизм стал известным во всем мире¹³.

Китаро Нисида не старался включать традиционный дзэн в философию европейского стиля. Масару Ёнэяма указывает, что Китаро Нисида создал свою философию под влиянием дзэн-буддизма, при этом считая,

что методики дзэн, который не объясняет феномен и ситуацию словами, недостаточно. Нисида пытался объяснять философию дзэн логически при помощи слов¹⁴.

Другой исследователь, Матао Нода, считает, что Китаро Нисида видит в дзэн-буддизме истину, которую невозможно увидеть в европейской философии, но метод дзэн в Китае был разработан в недостаточной мере, поэтому потребовалось объяснить философию дзэн с применением логического метода европейской философии. Об этом он пишет следующее: «Не могу не вспомнить нашего учителя, который постоянно говорил нам, что ему хочется выражать истину дзэн логически. Наш учитель Нисида часто говорил, что в восточной философии есть своеобразная истина, которой нет в философии европейской, и особенно это касается дзэн-буддизма. Также он говорил, что мы должны выражать эту истину логически, мы должны стараться объяснять ее логически. Это значит, что истина дзэн-буддизма в Китае была выражена в виде риторического выражения, а мы должны ее вновь выразить в диалектической форме, в определенном смысле мы должны вернуть образ буддизма, каким он был в Древней Индии, а еще добавить к этому греческую логику. Мы должны осваивать эту новую философию»¹⁵.

Чтобы объяснить мысли дзэн-буддизма логическими выражениями в европейском стиле, Нисида придумал много разных новых концепций, например «абсолютное противоречие» (дзэттай мудзюн), «абсолютное небытие» (дзэттайму), «чистый опыт» (дзюнсуэй кэйкэй), самопробуждение (дзикаку) и т. д. Нисида настаивал на том, чтобы не различать субъект и объект (сюкяку мибун)¹⁶. А в дзэн-буддизме ценится «пустота» (му)¹⁷; Нисида считал, что мы должны добавить концепцию «пустоты» и в философию Гегеля.

«Я считаю, что мы сможем понять так называемую диалектику Гегеля по-настоящему, если мы поставим в начале наше „самопробуждение пустоты“. Настоящая диалектика должна иметь значение ограничения пробуждением пустоты»¹⁸.

Нисида изучал вопрос дихотомии субъект/объект европейской философии, а затем указал на недостаточный аспект этой мысли.

Философия Канта опирается на мысль, что субъект и объект противопоставляются друг другу. Основа философии Канта — это познание как функция. Философия Канта не может отойти от такого традиционного мышления¹⁹.

Нисида пишет, что понятие слияния субъекта с объектом (сюкяку гоити) является важным и в религиозном смысле.

«Мы можем объяснить благо по-разному с точки зрения науки. А на самом деле настоящее благо — лишь одно. Это есть познание настоящего „я“ и больше ничего. Наше настоящее «я» есть сущность космоса. Если узна-

ешь настоящего себя, то не только станешь одним с благом человечества в целом, но и станешь одним с сущностью космоса и с Божьей волей. Вся религия и мораль заключены в этом. Единственный способ узнать настоящего себя и стать одним с Богом — это достичь силы слияния субъекта с объектом (сюкяку гоити)»²⁰.

Нисида писал это, не касаясь творчества Ф. М. Достоевского. А мы можем здесь увидеть связь с произведениями Достоевского. Способ стать единым с Богом, как Нисида говорит, имеет сходство с религиозным чувством князя Мышкина из романа «Идиот» и Алеши из романа «Братья Карамазовы».

Особенность произведений Достоевского заключается в том, что он описывает православное чувство, отличное от западноевропейского логического понимания христианства. Когда литературоведы изучают произведения Достоевского и разбирают образ старца Зосимы в романе «Братья Карамазовы», традиционно принято опираться на жизнь преподобных старцев из Оптиной пустыни²¹. Когда достоеведы изучают образ князя Мышкина, то принято размышлять в контексте юродства²². Существуют статьи, изучающие связи произведений Достоевского с исихазмом²³. Но Нисида вряд ли детально разбирался в русском православии и, говоря шире, в русской культуре. В каком-то смысле мы можем говорить, что Нисида трактует религиозное чувство и особенность мысли Достоевского с позиций своей концепции слияния субъекта и объекта.

Известный исследователь Кансё Уэда пишет так о творчестве Достоевского в философии Нисиды, цитируя слова Нисиды и Кадзуо Муто: «О понимании христианства Нисида протестантский ученый — богослов Кадзуо Муто говорит следующее. Удивительно, что Нисида глубоко понимает христианство, даже больше, чем христианский исследователь Хадзимэ Танабэ. (Хадзимэ Танабэ был учеником Нисиды. Муто учился у Танабэ. Танабэ писал много о христианстве.) Например, Нисида не рассматривает неверным даже парадокс богочеловека, который является революцией в вере христианства. А наоборот, считает, что именно такой парадокс выражает истинный образ самого существования²⁴. О Христе, который появляется у великого инквизитора Достоевского, Нисида пишет своеобразно. «Христос, который с начала до конца молчит и выглядит просто как тень — это Христос, которого я называю „вне существования“. Мы видим настоящего Бога там, где нет Бога». С одной стороны, Нисида явно критикует и традиционный буддизм, но с другой стороны, мы можем сказать, что понимание религии Нисидой выходит на новый этап в христианстве и буддизме. Это новая религиозная философия, которую открыл Нисида»²⁵.

В конце наш учитель Нисида сказал, чтобы мы подумали об отношении между религией и культурой, нашли связи между ними. Но я ду-

маю, что атеистическая позиция человека в современной культуре может привести к потере настоящей культуры. Однако мы не можем вернуться в Средневековье и снова осваивать христианство как главенствующую религию. Будущая религия должна иметь внутреннюю потребность контакта с трансцендентным. А Христос, который появился в поэме Ивана Карамазова, символизирует такую религию. Он говорит, что мы видим настоящего Бога там, где нет Бога, а еще говорит, что традиционный буддизм уже изжил себя²⁶.

«Наш учитель Нисида как философ, естественно, старается найти значение религии. Он не задает вопроса, что лучше: буддизм или христианство. Он задает вопрос, что такое религия вообще. Раньше я думал, что Нисида в конце нашел ответ в буддизме, и это можно понять из его статей. Но сейчас я снова читаю его статьи и понимаю, что это не так»²⁷.

То есть Нисида главным образом изучает буддизм, в частности дзэн-буддизм, но он ищет религиозное чувство, общее для любой религии. И вот это роднит произведения Достоевского и философию Нисиды. Так и Христос у Великого Инквизитора, о котором рассказывает Иван Карамазов из романа «Братья Карамазовы», понимается, с точки зрения, Нисиды как образ того, что «мы видим настоящего Бога там, где Бога нет».

Философия Нисиды и вопрос национализма

Кроме того, что философия Нисиды оригинальна и удивительна, необходимо сказать о ее связи с вопросом национализма.

Япония в эпоху Эдо (1603–1868) в течение более 200 лет держала курс на так называемый режим самоизоляции страны, строго ограничивая свободную торговлю и поездки за границу. Япония продолжала принимать купцов и послов только из китайской империи Цин, Кореи и Голландии. В 1858 году Япония заключила неравные договоры с США, Голландией, Россией, Англией и Францией и «открыла» страну. Японцы заметили, что Япония отстает от европейских держав, и правительство в эпоху Мэйдзи (1868–1912) взяло курс на европеизацию страны. Япония стала перенимать немецкую юриспруденцию, английскую индустрию. Япония в эпоху Мэйдзи быстро впитывала в себя европейскую культуру, как в прежние эпохи принимала культуру из Китая или Кореи. До эпохи Мэйдзи ценили людей с «японской душой и китайскими знаниями» (вакон кансай), а после эпохи Мэйдзи стали цениться «японская душа и европейское знание» (ваконёсай). В эпоху Тайсё (1912–1926) европейская культура распространилась и среди простого народа. На таком фоне в страну проникла европейская литература и философия²⁸. Китаро Нисида — один из японских философов, которые принимали европейскую философию, постоянно чувствуя, что Япония отстает от Европы.

Нисида высоко оценил восточную культуру, в частности китайскую. По его мнению, «восточная культура — это учение, европейская культура — это наука. Это особенно точно, когда речь идет о китайской культуре»²⁹. Однако в его идеях можно усмотреть сильное патриотическое настроение, под влиянием которого он ставит Японию тех лет выше других восточных стран.

«И китайская, и индийская культуры создали много великого. Однако у них не хватало духу продолжать искать истину, и они больше не развивались. Лишь японцы на Востоке принимали все другие восточные культуры, впитали европейскую культуру и теперь стараются создать новую восточную культуру. Японский дух всегда на пути поиска. Я не считаю, что учение не важно. Настоящая наука должна учить людей пути. Без этого нет науки»³⁰.

Из слов Нисиды мы понимаем, что он сильно желает, чтобы Япония стала уважаемой в мире страной, несмотря на то что Восток отстает от Запада.

Сегодня Восток и Запад стали одним общим миром. Как восточная культура может стать заслуженной в мировой истории?³¹

Иногда говорят, что Нисида опасался, что Япония может пойти по пути милитаризма, и поэтому не сотрудничал с правительством³². Иногда наоборот, его критикуют за то, что он сотрудничал с правительством³³.

Макоето Адзисака критикует Нисида, говоря о нем как о представителе националистической мысли, который принимал ведение японско-китайской войны, признавая, что Япония не может занять высокое место в мире, лишь участь у западной философии³⁴.

Масатоси Ёсида указывает, что Нисида использовал европейскую философию в контексте мировой истории и, размышляя о положении Японии, оправдывал японско-китайскую войну³⁵.

По мнению Масатоси Ёсиды, Нисида сначала не соглашался с агрессивной политикой и придерживался либеральных взглядов. Но во время войны он начал принимать концепцию «Великой восточноазиатской сферы процветания»³⁶. Нисида начал переходить из сферы философского поиска в реальную политику в конце 1930-х гг. Масатоси Ёсида считает, что не сам Нисида приблизился к политике, а «политика приблизилась к Нисида»³⁷. Нисида позвали в комитет Министерства образования, и с 1937 года он начал общаться с Фумимаро Коноэ и другими политиками³⁸. Нисида сначала возлагал надежды на кабинет министров Фумимаро Коноэ, но вскоре надежда сменилась отчаянием. Правое крыло начало критиковать Нисида, но он продолжал участвовать в деятельности комитета³⁹. При кабинете министров Хидэки Тодзё в 1941 году началась война с США и Англией, а Нисида предложил скорее закончить войну и в личных письмах, адресованных своим друзьям, критиковал тоталитаризм⁴⁰.

Склонность Нисида размышлять о положении Японии с точки зрения европейской философии о мировой истории связана с его пониманием произведений Достоевского.

«Японский дух старого типа — маленький, поверхностный и низкий. Он склонен к гордости без причины. Сегодня японский дух в мировой истории должен серьезно включать что-то, схожее с творчеством Достоевского. Это станет новым началом мировой культуры»⁴¹.

В этом Нисида пытается использовать идеи Достоевского как фундамент для построения нового японского духа.

Заключение

В Японии после эпохи Мэйдзи очень важным стал вопрос восприятия западной культуры. На примере философии Китаро Нисида видно, что он пытался разрешить вопросы разницы культуры между Востоком и Западом. Нисида не так много пишет о Достоевском, но общая ситуация тех лет влияет на его понимание Достоевского.

Перед современными японцами больше не стоит серьезный вопрос европеизации страны. Однако многие все еще ищут свой путь и стараются трактовать мир с восточной точки зрения. Поэтому понимание Достоевского, предложенное Нисида, довольно распространено среди современных японцев. В Японии Достоевский очень популярен. Многие современные японцы на подсознательном уровне понимают Христа и Великого Инквизитора в романе «Братья Карамазовы» как «мы видим настоящего Бога там, где нет Бога», и это захватывает и трогает души японских читателей.

Примечания

¹ Футиан Утида, впоследствии известный под псевдонимом Роан Утида.

² Фумихико Онума. Дзуйсо Досутоэфусуки, Киндайбунгэйси, 1997. С. 10.

³ Там же. С. 20.

⁴ О понимании произведений Достоевского, предложенном Аримаса Мори, написано в следующей работе: *Рицукэ Кидэра*. Мори Аримаса но моногатариси «Дзию но гайнэн», *Slavistika*, № 31. 2015. С. 357–371.

⁵ Безруков И. В. Особенности японского экзистенциализма Киотской школы. ХОРА, 2010. № ½ (11/12). С. 112–123; Масакацу Фудзита. Кёто гакуха но тэцугаку. Сёвадо, 2001; Масатоси Ёсида. Кёто гакуха но тэцугаку: Нисида, Мики, Тосака о тюсин ни. Оцукисётэн, 2011.

⁶ Михалев, А. А. Проблема культуры в японской философии. К. Нисида и Т. Вацудзи. М. ИФ РАН, 2010.

⁷ Масакацу Фудзита. Нисида Китаро но сисакусэкай: Дзюнсуэй кэйкэн кара сэкай нинсикэ э. Иванамисётэн, 2011; Масакацу Фудзита. Гэндай сисо тоситэно Нисида Китаро. Коданся сэнсэмэтиэ, 1998; Тоору Судзуки. Нисида Китаро но сэкай: Судзуки Тору тэсакусю дайникан. Санъитисёбо, 1996.

⁸ Nishitani Keiji. (Tr. Yamamoto Seisaku & James W. Heisig) Nishida Kitaro: The Man and His Thought. Chisokudo, 2016.

⁹ Китаро Нисида. Нисида Китаро но коэ: тэгами тоники га катару сонно дзинсэй: дзэмпан. Сёсисинсуй, 2011; Томоюки Уэсуги. Нисида Китароно сёгай. Тэйяса, 1988.

¹⁰ Тацую Хигаки. Нисида Китаро но сэймэй тэцугаку: Бэрукусон, Дурудзу но хибикиау сисо. Коданся, 2005; Тацую Хигаки. Нихон тэцугаку гэнрон дзёсэцу: Какусан суру Кёго гакуха. Дзинбунсёин, 2015. С. 263–276.

¹¹ Нарифуми Накаока. Ватаси то дэаутамэ но Нисида Китаро. Дэмадося, 1999; Рика Каяма. Нисида Китаро: дзэн но кэнкю: дзицудзай то дзико. Тэцугаку сёюо, 2000.

¹² Под редакцией Сидзутэру Уэда Нисида Китаро дзуйхицусю. Иванами бунко. С. 181.

¹³ Под редакцией Сидзутэру Уэда, Михоко Окамура Судзуки Дайсэцу това дарэка. Иванамигэндай бунко, 2002; Мацугаока бункохэн Судзуки Дайсэцу: боцуго 40 нэн. Кавадэсёбосинся, 2006.

¹⁴ Масару Ёнэяма. Монадородзи но бигаку: Райпуницу / Нисида Китаро, Аран. Нагайдайгакусюпанкай, 1999.

¹⁵ Матао Нода. Тэцугаку но мицу но дэнтто: хока дзюнихэн. Иванами сётэн. С. 89.

¹⁶ Inoue Katsuhito. Characteristics of Eastern Thought and the Philosophy of Kyoto School // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences 10 (2013/6) pp. 1407–1422; Robert E. Carter. The Nothingness beyond God: An Introduction to the Philosophy of Nishida Kitaro Paragan House, St. Paul. 1997.

¹⁷ Мозговая Т. А. Небытийная природа времени в японской духовной традиции. Вестник ВГУ. Серия: Философия. 2012. № 2. С. 152–157.

¹⁸ Китаро Нисида. Дзоку сисаку то тайкэн. Иванами бунко, 1980. С. 87.

¹⁹ Там же. С. 16.

²⁰ Китаро Нисида. Дзэн но кэнкю. Иванами бунко, 1950. С. 220–221.

²¹ Буданова Н. Ф. И свет во тьме светит... СПб.: Петрополис, 2011. С. 105–132.

²² Кириллова И. Образ Христа в творчестве Достоевского: размышления. М.: Центр книги Рудомино, 2011. С. 82–102.

²³ Сергей Хоружий. «Братья Карамазовы» в призме исихатской антропологии // Достоевский и мировая культура. № 25. М., 2009. С. 13–56. Иванов В. В. Исихазм и поэтика косноязычия у Достоевского // Проблемы исторической поэтики. № 5. 1998.

<http://cyberleninka.ru/article/n/isihazm-i-poetika-kosnoyazychiya-u-dostoevskogo>; Богданова О. А. Мотив «Рая на Земле» в художественном сознании Ф. М. Достоевского // Новый филологический вестник. № 1 (36). 2016. С. 64–77.

²⁴ Второе полное собрание. Т. 17.

²⁵ Кансё Уэда. Китаро Нисида това дарэ ка. Иванами гэндай бунко, 2002. С. 254–255.

²⁶ Матао Нода. Тэцугаку но мицу но дэнтто: хока дзюнихэн. Иванами сётэн. С. 234.

²⁷ Скворцова Е. Л. Япония: кризис культурной идентичности при встрече с западной цивилизацией. Вопросы философии. 2012. http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=564

²⁸ Скворцова Е. Л. Там же. http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=564

²⁹ Китаро Нисида. Нихонбунка но мондай. Иванами сётэн, 1940. С. 1.

³⁰ Там же. С. 2–3.

³¹ Там же. С. 4.

³² Рёскэ Охаси. Нисида Китаро: Хонто но Нихон ва корэкарато дзондзимас. Минерва сёбо, 2013. С. 189–195.

³³ О японском национализме и его связи с философии Нисида см.: Скворцова Е. Л. «Японский национализм» как культурологическая проблема. РАН, ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. отд. культурологии / Ред. кол.: Галинская И. Л., гл. ред. и др. М., 2016. № 1 (76). С. 4–24; Масару Ёнэяма. Монадорodzi но бигаку: Райпуницу / Нисида Китаро, Аран. Нагоя дайгаку сьупанкай, 1999.

³⁴ Макото Адзисака. Тэнносэй идэороги то ниппонбункарон // Гэндай нихон бункарон но кэнкэ: Тэнносэй идэороги то синкёто гакуха. 1991. С. 11–64.

³⁵ Масатоси Ёсида. Кётогакуха но тэцугаку: Нисида, Мики, Тосака о тьосин ни. Оцукисётэн, 2011.

³⁶ Там же. С. 174.

³⁷ Там же. С. 175.

³⁸ Там же. С. 179.

³⁹ Там же. С. 182.

⁴⁰ Там же. С. 185.

⁴¹ Китаро Нисида. Нисида Китаро дзэнсю. Т. 11. 1965. Иванами сётэн. С. 450–451.

**ЗЛО ВЫЙДЕТ ИЗ БЕРЕГОВ
(«ДРАМА НА ОХОТЕ» АНТОНА ЧЕХОВА)¹**

Перед русским реализмом девятнадцатого века стояла почти не решаемая задача: объединить в одном-единственном конкретном литературном образе динамическое богатство общественной и духовной жизни России и одновременно сделать этот образ художественно убедительным. Необходимо было создать такой синтетический литературный тип, который мог бы представлять совокупный образ всех образов или, философски говоря, сущность самого существа, эссенцию бытия, ту динамическую основу всеобщего движения, при которой, однако, это творение должно было бы соответствовать основной задаче реализма — правде жизни. Конечно, такого рода «образ» было невозможно представить экстенсивно. Литературный, всеобъемлющий тип такого рода никогда раньше не существовал и вряд ли когда-нибудь появится. Однако его вполне можно было представить интенсивно, в виде одного концентрированного, постоянно развивающегося тоталитета, вроде гегелевского двигательного принципа негации, как тот живой центр событий, который движет драмой человеческих судеб и определяет течения повествовательных действий (в сознании), то есть в человеческой истории (в действительности). Задача русского реализма, прежде всего его великого романа, была определена уже в самом начале — в лермонтовском «Герое нашего времени», причем, может быть, в названии даже больше, чем в самом произведении. Необходимо было создать сверхмощный образ, который, как реальная человеческая личность, будет нести квинтэссенцию человеческой драмы и который, соответственно, даст ответ на важнейший вопрос выживания человека: на что мы можем надеяться?

Когда Чехов заканчивал «Драму на охоте» (роман опубликовался в продолжениях с августа 1884 г. по апрель 1885 г.), казалось, что все столпы русского культурного возрождения, хотя бы в отношении повести и романа, были уже установлены: начиная с «Героя нашего времени» Лермонтова, «Мертвых душ» Гоголя, «Отцов и детей» и «Рудина» Тургенева, через «Преступление и наказание» и «Бесов» Достоевского, до «Войны и мира»

¹ Перевод с сербского Миряна Грбич.

и «Анны Карениной» Толстого. Казалось, что все темы были уже определены и в романах исчерпаны, что «реализм» закончился, и благодаря всеобъемлющему методу одного тотализующего повествовательного сознания (какого, кстати, никогда и нигде в истории культуры не было) достигнут его предел и установлена норма художественной убедительности и правдивости. Здесь необходимо напомнить, что все формы русской культуры девятнадцатого и начала двадцатого века, включая социальную и религиозно-философскую мысль, каким-то образом были связаны с проблемами, открытыми русским реализмом прежде всего в его великом романе. Однако до того как своей грандиозностью и своей формой законченности и совершенства, наподобие непреодолимого препятствия, он вызвал обходные тенденции развития тех литературных видов, которые этим реализмом не были исчерпаны, а именно — в кратком рассказе и драматическом произведении, а потом, чуть позже, и сильные противоборствующие тенденции, выявившиеся прежде всего в символизме Мережковского и Сологуба, неоромантизме Андреева и Горького, в эгоцентричном, утонченно-аристократическом постреализме Ивана Бунина, где буниновское «я» определяет макрокосмос гаммой своих переживаний, а также в триумфе ритмов и звуков, в тотальной поэтизации прозы, что привело к возникновению поэтического романа первой четверти двадцатого века (А. Белый, Вс. Иванов, частично Ремизов, Замятин, Пильняк), — реализму было необходимо провести внутреннюю ревизию самого себя и дойти до своего логического конца. В результате было совершенно неизбежно появление такого гения, который все это сможет сделать, было неизбежно появление писателя, каким является Чехов, который на вызов своих предшественников дал тройной ответ: в повести и кратком рассказе, в драматическом произведении и, наконец, в романе. Правда, в форме романа, в одной-единственной попытке — «Драме на охоте». Ответ Чехова был более чем успешным: не в одних рассказе и драме, а даже там, где, казалось, больше нет никаких надежд на успех, — в форме романа — Чехову удалось добраться до самой сути реализма, использовать его (оставшиеся) скрытые возможности и придать ему новую силу, структурируя роман по-новому, создавая новые отношения между автором и героем, произведением и читателем. Одновременно ему удалось демистифицировать псевдототализаторные течения, господствующие в реализме до тех пор и при этом не уйти от его ключевой темы и его основной задачи. В своем «романе в романе» Чехов не только показал, *что* является жизненной и художественной истиной, а даже — *как* раскрыть эту истину. Таким образом он косвенно указал на недостатки реализма или хотя бы на тот факт, что его истина частично находится в псевдототалитете авторских проекций, в связи с чем эта истина не может быть не только целостной, а даже, в значительной степени, она неминуемо

оказывается искаженной. В «Драме на охоте» Чехов объявляет и блестяще демонстрирует свой повествовательный (а позднее и драматический) метод, с помощью которого ему удастся самыми экономичными и самыми скромными средствами достичь и передать самое большое. На самом деле этим своеобразным методом редукции Чехов освободил мир своих героев от балласта метафизического и морального неба Достоевского и Толстого, благодаря чему ему удалось «раскрыть» героев своего романа и вывести их из гипноза, в котором они пребывали, заколдованные взорами своих всемогущих создателей, дать им возможность жить как личности, по логике живой жизни, без присутствия обременяющей трансценденции автора и его смысла, правдиво заговорить самим от себя и самим о себе. Обратное, к самим вещам, пусть эти феномены и говорят, то есть *mutatismutandis: обратно к самым героям, пусть сами герои говорят* — этим феноменологическим лозунгом можно обобщить чеховскую литературную позицию. А уж когда сами герои заговорили, оказалось, что романы-мастодонты, эти хозяева бесконечной русской литературной степи, вдруг исчезли. Они вымерли благодаря изменению литературного климата, спровоцированного Чеховым.

Не будем здесь задерживаться на их клонах-карикатурах, выпущенных методами социалистической литературной генетики, учитывая, что они, кроме совершенно банальной внешности (количественности) не имеют ничего общего со своими великими образцами и даже с теми элементами их псевдототализации, к которым, впрочем, при некотором наивном мнении о литературе и ее эволюции можно было бы их отнести. Однако одно дело — когда это случайная неправда или неправда, сказанная как неправильно понятая; одно дело неправда, вызванная авторским, подчас бессознательным, желанием спроектировать в своем произведении собственное «мировоззрение», хотя бы и в ущерб художественной истине, а совсем другое дело — неправда, отцом которой является сам Дух Обмана. Следовательно, отменой третьего измерения, отказом от психологической и метафизической глубины, отказом от сложных мотивировок и вмешательства самого автора, его выделением в скобки, сведением фабулы литературного произведения к, так сказать, одному-единственному, строго ограниченному течению, то есть пользуясь целым рядом редуктивных поступков, Чехову удастся сказать даже больше, чем это на первый взгляд кажется возможным, — он дает неподдельную, ничем не искаженную художественную правду, которая одновременно навязывается и как жизненная правда. Камышев, главный герой «Драмы на охоте», совершенно очевидно возвышается над романтической экзотикой Печорина; он принимает на себя ореол героя нашего времени, ореол, который не могли нести ни герои Достоевского, ни Толстого, а тем более Гоголя и Тургенева. Камышев присутствует,

он здесь, среди нас, он говорит от себя и о себе, не от имени писателя и не о писателе. Гениальный майевтический талант Чехова только помог Камышеву проявить и сформировать самого себя, используя при этом весьма скромные средства, без экзотических Кавказских гор, без полей битв 1812 года, без «человеческого сердца, в котором черт с Богом борется». Для того чтобы в поисках героя нашего времени автор смог сообщить свою правду об искусстве и жизни, Чехов не нуждался в социологии, философии или историософии, он не нуждался в неуместном морализме Толстого, а тем более не нуждался в «метафизической психологии» героев Достоевского. Чехов, просто говоря, не нуждался в любых общностях, ему было достаточно «смотреть в оба» (и осознавать реальность). После Чехова вдруг оказалось, что большие романы его предшественников во многом опираются на кажущуюся объективность, оказалось, что в них не говорят «сами герои» или хотя бы не договаривают до конца, а о героях повествует от имени заранее сформированной личности писателя, из третьего измерения какой-то спроектированной глубины, из того метафизическо-психологическо-идеологического фона, который эти романы делает «большими» и «глубокими». Наоборот, у Чехова как раз нет третьего измерения, все оплошилось, так сказать, до двумерности, нет субъективных идей и трактовок автора, нет метафизическо-моральных наслоений, нет сентиментальности и авторского сострадания к «униженным и оскорбленным», отсутствует даже любая рационализация. Можно сказать, что только у Чехова «Бог умер» окончательно и совсем. Все, что в произведение может попасть извне, то есть изнутри, от автора, ставится в скобки и устраняется, а жизнь героя, существо образа, становится центральным мотивом творчества. Персонаж тут является не «носителем» автора и его идеи, а самого себя. Оказывается, что сам автор должен полностью выполнять функцию этого оформления, точнее самооформления, героя. Конечно, если автор и сам захочет появиться в своем произведении, роман даже это «переварит». В этих целях существует роман в романе. Об этом свидетельствует «Драма на охоте», в которой существуют два, даже три главных героя: первый — герой, это образ Зиновьева (Камышева), автора романа под названием «Драма на охоте — Записки судебного следователя», и второй первый герой — редактор, читающий и расшифровывающий роман Камышева, автора романа под названием «Драма на охоте — Истинное происшествие», с которого и начинается чеховский роман. Роман редактора (являющийся пока не совсем и романом Чехова) начинается с момента появления Камышева (то есть автора Зиновьева) в редакции журнала. Эпицентром фабулы редакторского романа является рукопись судебного следователя Зиновьева/Камышева. Кажется, недостаточно для романа. Однако когда из рукописи начнет проглядывать роман Зиновьева/Камышева (который,

кстати, можно читать и как полностью самостоятельное и аутентичное произведение), он становится не только предметом осознания редактора как читателя или критика, а также его переживанием и живым интересом, в роли активного участника. Пока роман Зиновьева/Камышева становится частью редакторского романа, и сам редактор становится частью романа Камышева, скрытым персонажем, следящим за автором, его поступками, и он готовится к новой, решающей встрече с ним. Благодаря превосходно выполненной инволюции большого камышевского романа в роман редактора Чехову удастся экстенсировать последний до уровня тоталитета, необходимого для того, чтобы его текст вообще можно было признать романом. Редакторский роман просто впитывает в себя всех героев, весь сюжет камышевского романа, и таким образом получается экстенсивное богатство, расширяющее тем самым свои, как казалось в начале, весьма ограниченные возможности. Без полной экспликации камышевского романа, повесть редактора могла бы в лучшем случае развиваться как один более или менее интересный эпизод из обычной жизни литературного журнала, и в то же время роман Камышева без редакторского текста остался бы любопытной, таинственной и все-таки авторской проекцией, а следовательно, и мнимой тотализацией конкретного события. В результате если редакторский роман получает от камышевского романа экстенсивность и полноту, то вместе с тем и камышевский от редакторского получает интенсивность, дополнительное раскрывающее освещение, а тем самым и художественную убедительность и жизненную правдивость. Следовательно, роман редактора включает в себя роман Камышева, причем не вносит какие-либо сдвиги сюжета и деформации персонажей. Роман Камышева остается, если вообще можно так сказать, аутентичным, однако и не самодостаточным и правдивым целым. Будучи самостоятельным литературным произведением внутри редакторского романа, он раскрывается как авторская псевдототализация. От истины его отделяет явно высказанное авторское стремление определить направление рецепции произведения. Однако волшебство, с помощью которого Чехову удастся пересечь две параллельные прямые в одной точке, уловить то измерение бесконечности, которое обеспечивает одновременное развитие двух романов «в одном и том же пространстве», используя одних и тех же персонажей, одни и те же линии сюжета и сохранить при этом два романа (которые буквально могли бы быть изданными двумя разными книгами) — это хотя бы достаточно для того, чтобы чеховский роман занял почетное место среди других романов русского реализма. Есть в «Драме на охоте» и третье первое лицо, третье «я», о котором на первый взгляд можно подумать, что оно редакторское. Это лицо из замечаний к камышевскому роману, напоминающее замечания, записываемые читателем на полях текста; это лицо обозначено буквами А. Ч., и имен-

но потому это лицо не может быть отождествлено с редакторским «я»; на самом деле имя редактора не указано, он не представляется Камышеву, он остается неизвестным, неназванным и неидентифицированным редактором (и это весьма важно). Он, конечно, может быть чеховским вторым «я», однако Чехов не редактор и не может им быть. И это выступление самого Антона Чехова в вымышленном литературном произведении полностью оправдано, учитывая, в конце концов, вполне легитимным право появления того, кто публикует и сам роман редактора, хотя это появление имеет несравненно более глубокий смысл. Этот смысл заключается в интенции современного реалистического романа, то есть в стремлении отделения писателя от его произведения, чтобы не нарушить его жизненную правду и аутентичность. Именно таким образом Чехов и уходит из своего романа и тем самым доводит до нашего сведения, что его позиция — это не позиция всемогущего создателя, а только позиция одного, правда весьма глубокого, но все-таки — читателя. На самом деле, в «Драме на охоте» Зиновьева/Камышева — три читателя: редактор журнала, Чехов и читатель, к которому роман адресован, Читатель со большой буквы Ч — мы сами; редакторский роман читают два читателя: Чехов и мы сами, однако в конце роман Чехова читает только Читатель с большой буквы Ч, то есть мы сами. Учитывая то, что Чехова не волновали формалистские новшества, не обоснованные содержанием, можно сказать, что наличие возможного третьего, а точнее — двух первых лиц при тройном читателе, является абсолютно новым качеством самого объективитета романа, что уже само по себе обращается к восприятию как последнему и окончательному действию его драмы, его «быть или не быть», его истине и лжи. Используя два, даже три первых лица в романе, Чехов достиг многократного эффекта и таким образом реализовал свои цели, а именно — обеспечил себе возможность взглянуть со стороны на свой роман, то есть поставил себя в позицию читателя или же привилегированного толкователя и собеседника героя (редактора), исключая при этом себя как лицо, дающее любую трансцендентную направленность тексту при его структурировании. В этом смысле редакторское «я» следует рассматривать в функции оспаривания камышевской оптики, то есть *персоны* автора или некоторой заинтересованности в прочтении текста каким-то определенным, автором навязанным способом. Выходит, что необходимо вторично перерассмотреть самого автора, его мотивировку, необходимо четко установить, где автор контаминирует свое творение, превращая его в средство для достижения каких-то своих внелитературных целей и интересов. В результате такого вторичного перерассмотрения камышевского романа редакторский роман, оказывается, обращается к той конечной инстанции, в которой роман только и может быть законченным, обращается к его величеству — читателю, которого,

хотя бы декларативно, романисты считали конечной целью и смыслом своего творчества, причем, однако, по сути, они не очень заботились о нем как об истинном, логичном и равноправном собеседнике. Теперь благодаря Чехову читателю принадлежит исключительное и последнее право погрузить роман в третье измерение, осмыслить идею и смысл событий в нем, прочитать его героев и раскрыть его слои. Эта проекция глубины, это раскрытие произведения к миру смысла принадлежит у Чехова не автору, а читателю. Таким способом читатель становится не только почти равноправным участником в творческом процессе, но и его последним самосознанием, его судьей и обладателем, тем, кто остается при нем и после ухода его творца. Можно считать, что в литературе русского реализма девятнадцатого века только Чехову удалось полностью узаконить право читателя на существование. И таким образом реализм полностью избавился от пеленок собственной наивности, то есть тирании правды, морализаторства и поучений его творцов. Самосознанием романа, его последней объективной реальностью является читатель. Это истина, которой придерживался Чехов и которую эстетик Бенедетто Кроче блестяще сформулировал в знаменитой фразе: «Все мы гении». Но Чехов писал свой роман не для того, чтобы высказать эту правду и установить новые отношения между автором и его произведением, произведением и читателем, для него, так сказать, не это было первичной и, наверное, не вполне сознательной целью; наоборот, кажется, что она возникла спонтанно из самой «души содержания», из самого способа наблюдения и структурирования, способа, который наконец полностью избавляет мир произведения от ига авторских псевдототализаций и благодаря феноменологической школе революционизирует общее мировоззрение и, в частности, отношение к искусству, а также мироощущение и чувствование искусства современного человека.

Неслучайно камышевский роман написан в жанре криминалистического романа-тайны. Такая форма является самой удобной для судебного следователя, и в этом смысле она вполне оправдана, а кроме того, ее можно рассматривать и как реплику на романы Достоевского. Роман Камышева (Зиновьева) — это роман тайны. Редакторский роман — это роман демистификации, а чеховский роман — это роман последнего ответа, даваемого читателем. Несмотря на то, что при второй и последней встрече редактор разоблачил Камышева, он все равно не знает, кто перед ним стоит. После встречи с Камышевым он смущен, его тошнит, ему становится дурно в смысле физиологической объективизации морального содрогания и осуждения, и, может быть, он при этом задает себе вопрос о самом смысле существования следователя, а уж точно у него отсутствует полное осознание этого смысла. Будучи персонажем романа, редактор не может быть всемогущим и всезнающим, даже если он «второе „я“» Чехова. Он все-та-

ки пока не Чехов, пока он не тот последний читатель, который, включая в акте восприятия демистификацию мистифицирующей демистификации, то есть раскрытие скрывающегося раскрытия, полностью заканчивает произведение.

Если по совокупности своего формального и содержательного смысла роман Чехова можно как-то соотнести с романами Достоевского, прежде всего — с «Преступлением и наказанием» и «Бесами», его финал скорее можно читать как реплику к романам Толстого. Толстой иногда уходил от телеологии произведения, для того чтобы каким-то другим, как правило, языком морализаторства или историософии, усовершенствовать его создание. Чехов, наоборот, в своем романе осуществил демистификацию авторских проекций, сохраняя демистификатора в поле гравитации самой фикции, в результате чего он избежал нарушения художественной правды произведения. Эта задача решена блестяще. Менее талантливый писатель материал чеховского романа структурировал бы в духе классического реализма без первого лица, а раскрытие сюжета осуществил бы в рамках романа Камышева, используя какого-то другого героя, какое-то свое второе «я», причем Камышев совсем уже не мог бы быть тем Камышевым, который у Чехова аутентично выражает себя в весьма своеобразной игре скрытого раскрытия или раскрывающегося скрытия.

Выходит, что в сюжете и героях чеховского романа есть некоторые отношения, оправдывающие его сопоставление с романами Толстого и Достоевского. «Преступление и наказание» Достоевского можно читать как рассказ о нищем студенте Раскольникове и следователе Порфирии Петровиче, ангеле-хранителе Раскольникова, а также и о Свидригайлове, которого, в отличие от Порфирия Петровича, можно было бы назвать демоном Раскольникова. Это роман о возможности настичь и победить зло. У Чехова преступник и следователь — одно и то же лицо, ускользающее от заслуженного наказания. Это роман о невозможности настичь и победить зло. Следовательно, имеется вполне достаточно аргументов, для того чтобы предположить, что Чехова не удовлетворяло отношение Достоевского к злу вообще, а также к героям, которые в какой-то момент пошли по пути зла, совершая преступление. На основании того, как Чехов осмыслил поведение преступника в обществе, мы можем даже подумывать, что он и решение Достоевского посчитал наивным. Из финала «Преступления и наказания» (если оставим в стороне все, что мы знаем или полагаем, что знаем о Достоевском, если сумеем как-то освободиться от векового балласта достоевщины и попытаемся читать «Преступление и наказание» так, как мог читать этот роман молодой Чехов, а он уж точно не мог его читать так, как читали его тысячи исследователей до настоящего времени, а более самостоятельно, более просто и, в духе реализма,

несравненно более точно) окажется, что это повесть о хорошем государстве, которое действительно приводит своих преступников к правде, однако вместе с тем оно исполнено сострадания к ним и поэтому дает преступникам возможность преобразования. Можно даже подумать, что в основе этого рассказа лежит теократическая мечта о возможности осуществления Царства Божия на Земле. А вот почему. Раскольников убивает двух людей. Свидригайлов, демон, пытается склонить Раскольникова к бегству и гарантирует ему безопасность. Конечно, это имеет свою цену, а эта цена — Авдотья. Свидригайлов хочет, чтобы *зло* осталось в жизни. С другой стороны, государственный чиновник, светлая голова, тонкий и прежде всего гуманный полицейский следователь Порфирий Петрович, действующий скорее не как человек, а как существо из ангельской иерархии, как вестник Божественного Провидения (он знает день и час, когда Раскольников придет с признанием, и это ни в коем случае не является результатом его гипнотического внушения), уговаривает Раскольникова признаться в преступлении, внушая ему возможность другой жизни, которая наступит после наказания. Он в состоянии это сделать, потому что доподлинно знает, каким будет приговор суда (государства), а знает он это, потому что сам состоит на службе у этого суда (государства). Как же иначе он это может знать (если не предположить, что он действительно является вестником Божественного Провидения)? Свидригайлов, демон, который хочет сохранить зло в жизни, неожиданно совершает самоубийство. Его поразила неуступчивость Авдотьи. Он отступает перед любовью, он отступает перед презрением, перед бесстрашием добра. И здесь дает о себе знать патетика отношений между девицей и демоном. Отвержение Авдотьей Свидригайлова является на самом деле отказом от дальнейшей жизни зла в Раскольнике. При всем при этом необходимо упомянуть, что для такого анализа совсем несущественно, каким образом объяснимо существование Порфирия Петровича и Свидригайлова, то есть совершенно безразлично, являются ли они двойственными фигурами, возникшими в результате раздвоения личности Раскольникова, одной только ее объективизации, вызванной болезненной галлюцинаторной атмосферой Петербурга, который также можно воспринять как объективизацию того, что внутри Раскольникова, или же они «реальные» персонажи романа, существующие от Раскольникова независимо и самостоятельно. То же самое и со Ставрогиным. Мы являемся свидетелями наличия некоего бессильного, слишком очеловеченного зла, зла, неспособного к окончательному очищению и переходу в высшую, сверхчеловеческую сферу. Свидригайлов совершает самоубийство. Зло само убивает себя. И в этот момент Раскольников как будто освобождается от страшных цепей — он сдается и признает преступление. Суд выносит приговор, и Раскольников, убивший

и вдобавок еще и ограбивший двух не очень симпатичных, однако все же человеческих существ, получает семилетний каторжный срок. По Достоевскому произошло стечение счастливых обстоятельств, и именно поэтому Раскольников получает такое мягкое наказание. На самом же деле суд доподлинно знает то, что можно только предполагать, причем *inabstracto*, то есть то, что Раскольников на каторге преобразится и наконец полюбит проститутку Сою. Поэтому суд заинтересован дать Раскольникову возможность скорее выбраться с каторги, для того чтобы в какой-то другой повести духовное (и любое другое) потомство Раскольникова и Мармеладова распространилось по земле. Суд выносит приговор не на основании прошлого, а на основании будущего. Суд решает, основываясь на Евангелии, появляющемся на последней странице романа. И каким тогда может быть этот суд, если не справедливым, и каким может быть это государство, если не благонаправленным! Божие государство! Суд здесь является медиумом не закона, а благодати (как и Порфирий Петрович). Достоевский, по словам Леонтьева, был «розовым христианином», и это он подтверждал в своих романах. Мечта о счастье на этой земле, мечта о возможности осуществления земного счастья, которым руководствуется автор романа, является, однако, тем, что изнутри демантирует и в конце концов разрушает его художественную и жизненную достоверность. Зрелость не терпит подобной мечты; она для нее является продуктом такого пафоса, который с реализмом, то есть объединенной художественной и жизненной правдами, одним словом, — *живой правдой*, ничего общего не имеет; ею могут увлекаться только дети мира сего. Чехов, наоборот, в своем романе был не христианином и не нехристианином, а просто медиумом жизни героев, и ему, конечно, нельзя было запретить, чтобы он из всего пропущенного через себя сделал соответствующие выводы. Автор может думать, что ему угодно и может быть кем угодно, однако его персонажи должны жить так, как это повелевает им логика их личностей, то есть как это диктуют логические взаимосвязи их отношений; автор, следовательно, прежде всего и более всего отвечает за своих героев и за ту истину, которую они собою олицетворяют. Именно это было литературным *credo* Чехова. Поэтому у него нет никакой идиллии, все развивается в направлении, противоположном тому, что у Достоевского. Суд не только не выносит приговор преступнику, а выносит приговор невинному Урбенину! Суд и не думает о том, что Урбенин хороший человек, каким он, наверное, и является на самом деле, несмотря на свое легкомыслие и недостойное взрослого человека переживание вроде бы страстной любви, а тем более не думает о том (и вовсе этим не интересуется), каким этот человек может стать в будущем. Здесь абсолютно отсутствует идея о возможности преобразования. Урбенин, наоборот, по всей вероятности, умрет уже до своего прибытия

в место каторги. То есть, в отличие от случая Раскольникова, суд не находит каких-либо смягчающих обстоятельств. Срок у него получается вдвое больше, нежели у Раскольникова. У Урбенина, конечно, нет своего Порфирия Петровича, вокруг него — только жестокая действительность, из-за чего он и заплатил такую высокую цену за легкомысленную связь с Ольгой. Его следователем стал Камышев, приятель Камышев, как верил несчастный Урбенин...

Из романа Чехова, как мы уже говорили, следует, что зло в рамках существующих отношений — непобедимо. Тем более если оно доберется до самой вершины общественной организации — государства. Спасения нет, если злу удалось войти в сам принцип человеческой правды, если оно стало самим законом, если оно «формализовалось». В таком измерении оно является абсолютным властителем, оно неуловимо и непобедимо. Тут налицо окончательный разрыв царства кесарева с Царством Божиим, и оно назначает себя самым этим Царством. Привнесение злого духа происходит в сфере эсхатологических ожиданий, относящихся к земной развязке. Они искажаются и выявляются в лихорадочном желании окончательного, безотзывного конца, рая, счастья, *здесь и сейчас!* Однако этого никогда не было и не будет. Это позиция, навязывающаяся силой очевидности, и это всем совершенно понятно. Люди, оказывается, придумали искусство не для того, чтобы, как считал Ницше, не умереть от истины, а, наоборот, они придумали искусство для того, чтобы жить ради истины и умереть за этот мир. Искусство — это не наркотик, как можно было бы предположить из афоризма Ницше, искусство — это истина (при условии, конечно, рассмотрения истины не как продукта какой-то идеологической, метафизической или любой другой системы ценностей, а как самой правдивой истины, как самой человеческой зрелости, что и является характеристикой романа как формы взрослой мужественности в литературе, как об этом сказал бы Лукач). Об этом определенно говорится в «Палате № 6», самом реалистическом произведении русского реализма. (Напомним, что реализм и реальность романа — это одно дело, а фикция и утопия — совсем другое. История романа на самом деле не что иное, как единое место разрушения всех утопий, как отрицательных, так и положительных. Для полного освобождения от романтики роман был вынужден заняться полным развитием иронии, своего самого глубокого существа и охватить ею и самого автора.) Чехов, будучи весьма далеким от «розового христианина» Достоевского, не питал никаких иллюзий в отношении зла, ибо он знал, что зло не разрушает само себя, а, вполне естественно, разрушает все окружающее. Зло легко не сдается, оно ни в коем случае не отступает, в лучшем случае только затихает. Есть люди, которые могут стерпеть его неимоверную тяжесть и, пройдя через его чистилище, принять его в себя

и стать автоматами зла. Камышев мог перенести все то, что у Достоевского не могли перенести даже герои, которые являются воплощением зла: Николай Ставрогин, белый дьявол, командор оглушительного губернского апокалипсиса — совершил самоубийство, Свидригайлов и Смердяков также. Никто из них не оказался способным пережить и вынести ужасную ношу зла. Потому что у Достоевского все происходит на фоне уже действующего Страшного суда. Не земля, а небо, небо на земле и есть место оправдания и литературной обоснованности героев и их судеб. «Розовый» христианский универсум Достоевского навязывается в его романах как судьба героев. Чехов, наоборот, освобождает своих героев от третьего измерения, освобождает их от мировоззрения своего творца, он их не оценивает и не осуждает, а дает им возможность сделать это самим, если, конечно, они на это способны. А мир рефлексии и самосознания, причем сознания активного, не только освещающего внутреннюю жизнь героев, но изменяющего ее посредством регулирования присущих им страстей и эмоций — почти все это совершенно не свойственно чеховским персонажам. Их чувственность не поддается какой-либо корректировке сознанием, по отношению к ней у всех их почти нет никакой дистанции. Это делают за них второстепенные герои. Главным героям самообладание никак не свойственно, у них все кружится в вихре сильных чувств и необузданных страстей, а разрешается развратом, клятвопреступлением и убийством. Эта чувственность, следовательно, не является чем-то оправданным или опосредованным высшим качеством любви, чести, милосердия, человеколюбия. Она есть — самая низкая, самая грязная «непосредственная» жизнь, в которой и сама форма чувственности теряет всякий смысл и низводится до предельно низких интересов или дешевого, инфантильного, жалкого желания. Можно сказать, что в них самое низкое одержало победу над человечностью — человеческое существо в них окончательно низвергнуто, дух навсегда потерян. Они — коварные дети коварного мира, дети, продолжающие изо всех сил дальше усугублять этот и без того коварный мир, дух и природу, самих себя...

Для определения образа Камышева, а тем и самой сути отношения Чехова к злу, характерно редакторское замечание при его первой встрече с Камышевым. Есть «что-то» в глазах Камышева, что «можно подметить в глазах маленьких животных, когда они тоскуют или когда им больно. Что-то умоляющее, детское, безропотно терпящее...» Это первое впечатление, маска, обманувшая редактора, однако эта маска помогает при раскрытии тайны личности Камышева и конечного смысла романа. Его фабула простая: в месте пересечения цивилизации и природы, в провинциальной среде России восьмидесятых годов девятнадцатого века, встречаются городской разврат (олицетворенный в графе Карнееве) и испорченный

деревенский быт (девушка из леса, Оленька Скворцова). Очень скоро из-под графского цивилизованного грима прорастают звериные когти, а у прекрасной лесной девушки, оказывается, нет никакой природной невинности и чистоты. Здесь и в помине нет толстовской утопии благодушной природы. Несмотря на свою молодость, на смещение с дороги цивилизации в, так сказать, чистую, природную среду обитания, дочь лесника готова пойти на разврат, готова использовать любовь для своих, по сути, наивных и инфантильных желаний и снов... И пока эмоции и страсти героев взрываются совершенно бесконтрольно и при этом, можно сказать, зверином разбое вызывают уничтожающие последствия, оказывается, что когти Карнеева и Скворцовой беспомощны перед клыками судебного следователя Камышева, главного участника и свидетеля драмы. На фоне такой искаженной природы и духа вряд ли возможна не только лучшая, а просто даже любая жизнь. На такой почве возможны только разрушение и смерть. А сам дух и саму природу, такие, какие они есть, невозможно исправить, герои слишком отравлены и загнипнотизированы собою, поэтому они не могут что-либо изменить к лучшему ни в себе, ни вокруг себя. Судебный следователь Камышев понимает, что основное мерило его существования и вместе с тем сама его суть — гордость, которую он не хочет и не может преодолеть. Здесь как будто дает о себе знать какая-то пассивность и бессилие в сопротивлении року. Кстати, из такого же или аналогичного бессилия в себе или вокруг себя что-то изменить проистекает и знакомая пассивность чеховских драматических героев, обусловившая скудность драматического действия, и именно она на самом деле сформулирует основной модус чеховской пьесы — ожидание... Развитие фабулы в романе Чехов ведет таким же способом, каким позже воспользуется в своих пьесах. Без лишнего шума, без привнесения побочных сюжетов, в четко обрисованных координатах пространства и времени структура романа незаметно становится структурой пьесы. В русской провинции сменяются весна, лето и осень жизни героев, а в четвертом действии — зимы героев, последует неминуемая гибель. У Чехова более чем понятно: катарсис должен последовать после спектакля, именно после спектакля должно произойти в зрителе очищение, и не от чувства страха и жалости, а от слепого покорения судьбе и характеру...

Однако зверь, как будто еще помнит человеческий образ, который однажды видел в зеркале, и как будто он хранит его в себе, пока возвращается к своему исконному облику. Этот зверь замечает следы своего преступления, но одновременно на своем пути умышленно оставляет отпечатки свои лап. Как будто в самых глубоких, почти невидимых слоях романа раскаяние приобретает устрашающую форму. Как будто извращенный, гуманизированный зверь испытывает жажду самому стать жертвой, его как

будто тянет испытать на себе жуткий вопль своей добычи, почувствовать на себе клыки. После всего произошедшего Камышев мечтает о возврате к жизни, в конце своего романа он мечтает о какой-то невинности, однако, когда успокоится вода темного озера, с которым Камышев сравнивает «бешеную, беспутную и беспокойную» жизнь, оказывается, что эта жажда возврата — лишь тоска зверя по своей молодости, гибкости, здоровому телу, в котором струится сладкая дрожь перед первой охотой. В почти незаметных, однако величественных финальных оборотах и картинах, всего лишь в нескольких фразах Чехов водружает своего героя на освобожденный трон царя всех образов русского реализма. Нет раскаяния, нет жажды преображения и возвращения в то состояние молодости, в котором были открыты и другие, лучшие возможности. Этому зверю только снился, что он молодой, ему снится возвращение в жизнь-озеро и тем самым возвращение в полное ничтожество бессмысленного кружения, в глубокую воду забвения и небытия. Последние аккорды камышевского романа, казалось бы триумфальные, на самом деле — только аккорды погребального марша, а свет и радуга солнечного спектра — только тень апокалипсиса нашего времени... Однако и эта летаргия зверя только призрачна. Когда появится тот, которому дано раскрыть его тайну, знакомое «что-то» в его глазах сверкнет хищным блеском, бессилие станет готовностью к смертельной игре, к хитрости охоты. Под маской маленького, больного животного окажется сильный зверь, готовый к смертельному прыжку... И тут мы начинаем понимать смысл камышевской игры раскрывающегося скрывания. В литературном смысле она гениально обоснована самой заданностью образа. Камышев — гибрид, убийца-следователь, полицейский-преступник; значит, преступник должен скрываться, следователь должен раскрывать, а Камышев должен делать и то и другое! Камышев «линяет», он очищается от любой человечности, от всякого помысла о человечности, он восходит и подымается по лесенке преступления до непобедимого демона, до персонификации чистого зла — *героя нашего времени*. Тут любое раскрытие становится проблематичным и в психологическом, и в метафизическом аспектах. У Камышева на самом деле отсутствует любое желание вернуться на место преступления. Роман Чехова разрушает эту дешевую психологию. Оказывается также, что глубинная психология преступника, замороженного своей жертвой, все-таки строилась на старых бессильных представлениях о силе воздействия совести и покаяния, то есть какой-либо морали, и посему это фальшивая психология. Камышева не преследуют лица уничтоженных им людей: на него не действует магическая, притягательная сила жертвы. Он не окажется в смертельных объятиях с мертвыми — он тут не для того, чтобы самому был уничтоженным, а для того, чтобы разрушать, окончательно и до конца. И таким образом, в послед-

ней попытке, в рамках одного литературного направления родился «Наполеон», сверхчеловек, *герой нашего времени!* Персонаж, который может растоптать и праведников и грешников и остаться за это ненаказанным. Может быть, Камышев и не является первым чисто преступным типом в мировой литературе, оставшимся без наказания, однако *каким образом* и *почему* один преступный тип мог остаться ненаказанным, до Чехова никто не сумел и не смог показать. Оставляя своего героя ненаказанным, Чехов не только показал силу зла, а скорее слабость и бессилие добра. Более того, нравственное осознание времени и все юридические и общественные институты он разоблачил как вольных или невольных слуг зла. Поэтому камышевское раскрывающееся сокрытие или скрывающееся раскрытие приобретает совсем другой смысл. Оно подогнано под мерку усредненного добра и усредненного ума. Однако этого все равно никто не понял и никто не догадался, что убийца Камышев, потому что (на деле) были задействованы только достойные всякого презрения бездушные механизмы, сплошные сервоаппараты для обслуживания какого-то низкого влечения, трусости и лени, эмоционального тупоумия и полной глупости. Именно оттуда столько горечи, почти гнева, в разоблачающих замечаниях А. Ч. Выходит, что камышевское открывающееся сокрытие даже трудно определить как перчатку, брошенную в лицо общества. Потому что общество до такой степени разрушено бездействием, тупоумием, покорностью судьбе, что скорее напоминает небытие, какой-то нематериальный мираж, без лица и образа, на котором брошенная Камышевым перчатка могла бы остановиться и вызвать бурную реакцию. Оно скорее напоминает последнюю попытку найти кого-то достойного и равного себе, кто мог бы хотя бы записать истину судебного следователя Камышева. Именно поэтому появляется редактор. Именно поэтому появляемся и мы, поскольку истина адресована нам. Мы же о ней узнаем благодаря писателю, извлекаем себя из своего произведения. Однако один мир должен быть разрушен. А не повлечет ли он за собой в погибель и всех, кто смог понять его рок? Кто может победить этого зверя? И чем? Позволены ли в этой всеобщей охоте все, даже недостойные средства? Но это и есть вопрос, на котором сломалась готовность к сопротивлению злу. Это последний подлог, обеспечивающий непобедимость зверя в этом зоне. Этот подлог, увлекший графа Толстого на сомнительный путь буддистского несопротивления злу, что и является самым радикальным выражением общего духовного ослабления, которое отдаст на поругание даже рыцарскую готовность к *сопротивлению злу силой...*

В начале своего пути реализм назвал своего главного героя: Печорин. Но он в ту пору не был готов взять на себя всю громаду задуманного типа — *героя нашего времени*. Не были к этому готовы ни герои Тургенева,

Толстого и Достоевского, потому что их создателям — хотя в это и трудно поверить — не удалось представить зло во всем его правдоподобии. Этому помешали нравственные и метафизические ограничения зла, которые каким-то способом устранили его неизбежность, а борьбу против него, вопреки всему, трактовали как недопустимо легкую. В конце своего пути русский реализм в Чехове все-таки выполнил свое основное задание и ответил на роковой вопрос человеческого выживания. Он дал истинную, живую картину всеприсущего и в этом эоне — непобедимого зла, показал красавца «грозной симметрии» и тем самым засвидетельствовал истину о падшем творении и его неизбежном апокалипсисе. Чехов показал тот динамический, живой образ, который сойдет со страниц романа и, неузнаваемый в своем (художественном) вымысле, определит судьбу России... Чехов познал глубокое стремление действительности достигнуть свою форму в литературном произведении, однако вместе с тем ему было знакомо и стремление искусства развиваться, как и сама жизнь. Он — и это с уверенностью можно сказать — предугадал возможность воплощения бесконтрольных фантазий и всевозможных проекций. Камышев уходит от вымысла редакторского романа, и мы начинаем понимать, что этот герой со стилем поведения и умением держать себя, зло которого изображено в романе, так сказать, в одном измерении, на уровне аффектов, страстей и хитрости, не может оставаться закрытым в подполье зависти и бесплодной ненависти, наподобие соответствующего героя Достоевского. Мы понимаем, что он неизбежно всплывет на поверхность и войдет в игру, достойную себя, сразу после распаковки колоды для этой игры. Когда такие, как Камышев, будут крещены водой утопии, зло взорвется в свой полный рост. Это и было ответом Чехова на вопрос, который с самого начала, даже не будучи произнесенным вслух, определял всеобщие поиски русского реализма. На что же мы можем надеяться?...

И тут мы должны уйти от любой романтики, любой метафизики, любой психологии, любой идеологии, любого определения смысла, до тех пор, пока действительно доведется испытать жизнь и реальность с открытыми глазами, до того, как передаться им полностью. Здесь мы вступаем в новый мир, мир современного реалистического романа. Будет ли его «способность критиковать» достаточной силой в предстоящей борьбе? Здесь в Камышеве изображена наша судьба, представлен тот определяющий динамический живой образ, квинтэссенция драмы человека и его истории. По ту сторону любой экзотики, любой идеологии, любой рационализации, Чехов в Камышеве изобразил *героя нашего времени*. По ту сторону любой объективизации, по ту сторону нравственности и безнравственности, по ту сторону добра и зла, по ту сторону Бога и дьявола приходит Камышев, как исконная, непоправимая, предательская, неуловимая и страшная

жизнь, как залог осуществления всех трагедий, всего мирового зла, как гарантия долго ожидаемого апокалипсиса. А эту правду, высшую художественную и жизненную правду русского реализма, после величественных, однако, по сути, безуспешных поисков его великих представителей, смог передать только замечательный врач Чехов, который прекрасно знал, что нельзя ставить диагноз в форме облегчающего обмана, то есть, что все лекарства горькие, невыносимо горькие... Необходимо было принять этот яд, для того чтобы возродиться для другой жизни. Однако мало кто был готов этого сделать. Момент упущен, и зло вышло из берегов. И действительно, последнее действие драмы русского реализма исполнялось не в фикации, а в реальности...

АКУТАГАВА РЮНОСКЭ И А. П. ЧЕХОВ

В первой половине XVII века японское правительство, опасаясь развития отношений с европейскими странами и распространения христианства, издало указ, согласно которому был запрещен въезд иностранцев в Японию и выезд японцев за границу под страхом смертной казни. Япония надолго стала «закрытой» страной. Именно в этот период эту страну посетил И. А. Гончаров.

Однако политика «самоизоляции» в конечном счете себя не оправдала. Во второй половине XIX века правящий класс Японии решил совершить переворот сверху. В 1868 году сёгун (военно-феодальный правитель) передал политическую власть императору, который на протяжении веков (с XIII века) был лишь номинальной главой государства. Феодалная система стала уходить в прошлое, Япония пошла по индустриальному пути развития. Этот переворот по-японски называется Мэйдзи исин.

Классик японской литературы Акутагава Рюноске (Akutagava Ryo:носукэ¹, 1892–1927) родился всего через сорок лет после этого важного для страны исторического события, когда Япония уже сделала первые шаги к сближению с Западом, к превращению из малоизвестной Западу страны в мировую державу. Акутагава жил в эпоху напряженных литературных исканий, когда традиционное и новое в японской литературе то сближались, то расходилось в разные стороны. Появились группы, школы, движения, которые ориентировались на западную культурную традицию, пренебрегая национальной; другие же, наоборот, призывали возвратиться к корням, к «классике», видя в ней источник обновления. Японская молодежь была увлечена литературой России, Франции, Германии, Англии, открывая в ней массу нового и интересного. Для начинающих японских писателей всегда существовала опасность стать эпигонами, раствориться в западной культуре. Со многими именно это и случилось — в начале XX в. было создано много подражательных по отношению к западной литературе произведений. Однако Акутагава стоял на прямо противоположных позициях. С полным правом его можно назвать родоначальником современной японской литературы. Большой заслугой Акутагавы можно считать то, что во многом благодаря ему японская литература влилась в поток мировой.

И удалось ему это в первую очередь именно потому, что он сумел слить воедино национальное и мировое.

Наверное, можно с полным правом сказать, что русская литература была для японского общества в целом и в частности для Акутагавы даже более значимой, чем западноевропейская. В предисловии к русскому изданию своих новелл, к сожалению так и не увидевшему свет, он писал: «Я, разумеется, очень рад, что мои произведения переводятся на русский язык. Среди всей современной иностранной литературы нет такой, которая оказалась бы на японских писателей, и даже скорее на японские читательские слои, такое же влияние, как русская. Даже молодежь, не знакомая с японской классикой, знает произведения Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова. Одного этого достаточно, чтобы стало ясно, насколько нам, японцам, близка Россия... Тот факт, что современная японская литература испытала на себе огромное влияние современной русской литературы, объясняется, несомненно, тем, что современная мировая литература в целом испытала на себе огромное влияние современной русской литературы. Но еще более важная проблема заключается в том, что объяснение этому, как мне думается, следует искать в сходстве характеров русских и японцев. Мы, современные японцы, благодаря произведениям великих русских реалистов в общих чертах смогли понять Россию. Постарайтесь и вы, русские, понять нас, японцев. ...Мое предисловие кратко, но его написал японец, который считает ваших Наташу и Соню нашими сестрами»².

Как отмечает К. Н. Ломунов: «Крупнейшие прогрессивные писатели России и зарубежных стран еще при жизни Толстого признали его главой всемирной литературы критического реализма: Анатоль Франс и Ромен Роллан — во Франции; Джон Голсуорси и Бернард Шоу — в Англии; Теодор Драйзер и Лириан Хелман — в Соединенных Штатах Америки; Томас Манн и Арнольд Цвейг — в Германии; крупнейшие писатели стран Восточной Европы, Китая, Индии, Японии испытывали на себе могучее влияние Толстого и говорят о нем как об одном из великих своих учителей»³.

Сам Акутагава испытал на себе влияние сразу трех культурных традиций: японской, западноевропейской и русской. Рассмотрим новеллы (основной жанр, в котором писал Акутагава), свидетельствующие о глубоком интересе писателя к русской литературе.

На японцев оказали большое влияние Гоголь, Тургенев, Достоевский, Л. Толстой, Чехов.

Как пишет К. Рехо, «Чехов пришел к японцам не как Лев Толстой — гигант и глашатай идей, властитель дум. Он пришел к ним тихо, со своими непретенциозными и негромкими, как сама обыденность, произведениями и остался навсегда самым близким человеком»⁴. Анализируя причины популярности Чехова в Японии, исследователь объясняет ее «не только ак-

туальностью поднятых им проблем, но и понятностью и сродством чеховской поэтики с поэтикой японского классического искусства»⁵. В чем же состоит это сродство? Во-первых, «японцам органически близок аскетизм чеховской прозы. ...Чеховский принцип „объемного лаконизма“ как раз и лежит в основе японской классической поэтики»⁶. Во-вторых, чеховское отношение к человеку оказалось близко японской традиции «с ее особым вниманием к человеческой личности не в ложно-героическом обличье, а в естественности своего индивидуального существования»⁷. В-третьих, легко согласовывалась с японской традицией особенность чеховского творчества, названная Томасом Манном «отказом от эпической монументальности»⁸. В-четвертых, чеховские произведения, в том числе его рассказы, не имеют яркой внешней интриги, неожиданной развязки (в отличие от западноевропейской новеллистики). Эта особенность даже дала основание Кавабате Ясунари назвать произведения Чехова очень японскими⁹. И наконец, в-пятых, особенности чеховского психологизма очень близки японской традиции изображать душевное состояние человека через отдельные бытовые детали, через «частности»¹⁰. «Один японский русист как-то спросил меня: “Знаете ли Вы, что Чехов — японский писатель?” “В каком смысле?” — удивилась я. “Ну, просто я убежден, что японцы понимают его лучше, чем русские”»¹¹.

Из всей русской литературы, известной тогдашнему японскому читателю, именно Чехов оказался наиболее близок Акутагаве и по творческой манере, и, главное, по мироощущению, хотя о нем японский писатель говорит не так уж много. Вспомним, например, жалкую и на первый взгляд комичную фигуру Мори из новеллы «Учитель Мори» (1919). Казалось бы, он лишен талантов, он по-настоящему жалок и смешон в своем упорном стремлении учить. Но смешон ли? Смешон, как и многие чеховские герои, в глазах мещанина, обаятелен в глазах таких же, как он, одержимых благородной идеей людей. Но их меньшинство. В этом и состоит трагедия героев Чехова и Акутагавы.

Очень высокую оценку творчества Чехова Акутагава дает в письме Нацумэ Сосэки от 28 августа 1916 года: «Сегодня я читал Чехова... Мало всей жизни, чтобы смочь написать на таком же уровне»¹².

Имя Чехова еще раз упоминается в переписке Акутагавы, на этот раз — в связи с новеллой Акутагавы «Горная келья Гэнкаку» (1927). Эта новелла воспринимается вначале просто как новелла о смерти больного туберкулезом старика, и сомнение в таком однолинейном, нехитром ее истолковании возникает в самом конце, когда студент, двоюродный брат зятя Гэнкаку, следуя в экипаже за катафалком, читает «Из воспоминаний о Марксе» Вильгельма Либкнехта. Интересно, что многие, даже подготовленные читатели, не обратили внимания на это место в новелле. Они

посчитали эпизод с чтением «Воспоминаний» случайным, ничего не значащим. Замысел раскрывает сам Акутагава в письме Аоно Суэкити (6 марта 1927 года): «Мне хотелось трагедию в горной келье Гэнкаку сопрячь с внешним миром... Кроме того, мне хотелось намекнуть на то, что в мире наступила новая эпоха. Как вы знаете, Чехов в “Вишневом саде” вывел студента новой эпохи и заставил его скатиться по лестнице со второго этажа. Я не могу, как Чехов, безнадежно насмеяться над новой эпохой. Но в то же время и не горю желанием встретить новую эпоху с распостертыми объятиями. Либкнехт, как вы знаете, в одной из своих статей, которая включена в “Воспоминания”, горько сетует на Маркса и Энгельса. Я хотел, чтобы и на моего студента пала тень Либкнехта. Возможно, мой замысел не удался»¹³. Для объяснения замысла своего произведения японский классик ссылается на русского.

Самый яркий пример влияния Чехова на Акутагаву, на котором следует остановиться подробнее, — новелла Акутагавы «Сад» (1922). Действие в ней происходит после революции Мэйдзи, когда император переехал из старинной столицы Японии Киото, где он жил как почетный пленник, в резиденцию сегунов Эдо, тогда же переименованную в Токио. Киото как столица умер; тракты, связывавшие его с Эдо, потеряли свое значение и стали гложуть. Стал гложуть даже знаменитый тракт Токайдо, увековеченный в прославленной серии цветных гравюр «Пятьдесят три вида Токайдо» Хиросигэ. И тем больше было запустение на параллельных боковых трактах, как, например, Накасандо, где расположена станция, о которой идет речь в новелле «Сад».

Новелла разбита на три небольшие главки, имеющие заглавия: «Начало», «Продолжение» и «Конец». «Начало». Это был сад старинного рода Накамура, управителей дома для знатных проезжих при почтовой станции. В течение нескольких лет после революции Мэйдзи сад еще сохранял кое-как свой прежний вид, а потом постепенно стал приходить в упадок. После смерти отца старший сын переселяется в главный дом, а флигель, где он жил раньше, снимает директор местной школы. Сад рушится все больше, и директор, человек достаточно практичный, предлагает посадить в нем фруктовые деревья, чтобы от него была хоть какая-то практическая польза. Но старший сын так и не воспользовался его советом. Вскоре он умирает, сад запущен окончательно.

«Продолжение». Домой возвращается средний сын. Он пытается что-то сделать, чтобы привести сад в порядок. Сад действительно становится немного лучше, в нем уже не царит прежнее запустение. Но болезнь мешает среднему сыну придать саду прежний вид. Умирает и он.

«Конец». Гибнет сад вместе с семьей. И на его месте выстроена железнодорожная станция.

Думается, нет нужды доказывать, что сюжет новеллы не имеет ничего общего с сюжетом «Вишневого сада». Идея же совпадает почти полностью. Их пафос — конец прошлому. И там и здесь присутствует один и тот же образ сада, олицетворяющего уходящее прошлое.

И там и здесь люди, не знающие, как спасти сад, то есть свою жизнь. Правда, средний сын делает слабые попытки. Он словно подслушал слова Пети Трофимова из «Вишневого сада»: «...чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычным, непрерывным трудом»¹⁴. Но процесс гибели сада — старого общества — зашел уже слишком далеко, и он бессилён остановить его.

Вишневый сад теперь никому не нужен. Он имел смысл для дворянства, он бессмыслен в период нарождающейся буржуазии. Японский декоративный сад — тоже роскошь прошлого. Он услаждал взор феодалов, когда они следовали по тракту в столицу. Но произошла буржуазная революция, и сад, свидетель благоденствия феодалов, умер. Он умирал вместе со своими владельцами. Образ сада символичен — сад ассоциируется с устоями, размеренной жизнью дворянских семей. Недаром в самом конце новеллы Акутагава пишет: «...сад погиб... вместе со всей семьей»¹⁵.

Новое время у Чехова возвещало о себе стуком топора, рушащего вишневый сад, у Акутагавы — паровозными гудками. Так же переосмыслен и сад как олицетворение дворянства. В Японии есть, конечно, вишневые сады, известно, что одним из символов Японии является сакура), но они не имеют ничего общего с дворянством. Они демократичны — тысячи людей приходят в них весной, чтобы полюбоваться цветущей вишней. Декоративный же сад — это действительно атрибут дворянства, во всяком случае так было в начале века. И Акутагава искажил бы идею, которая так импонировала ему, если бы пошел по пути передачи внешней схожести. Эта незначительная на первый взгляд деталь показывает, насколько глубоко проник писатель в систему образов «Вишневого сада», как глубоко понял ее и переосмыслил. Тем более что вишня (сакура), имеющая особое значение для японской культуры, не является символом именно дворянства, но символом всей японской культуры, подобно березе, ассоциирующейся с русской культурой в целом.

Ясно, что крушение старого и рождение нового не представляет собой явление, специфическое для России и Японии. Та же тема могла решаться и решалась и в других литературах. И поэтому очень важно отметить здесь полное совпадение в «Вишневом саду» и «Саде» не только идеи, но и образного строя.

Пьеса Чехова (кстати, очень популярная в Японии), конечно, значительно сложнее коротенькой новеллы Акутагавы. В ней целый ряд сюжет-

ных линий, глубоко разработаны образы персонажей. Искать все это в новелле Акутагавы неразумно. Герои в ней лишь слегка намечены. Акутагава разрешил ту же тему, что и Чехов, но другими средствами. «Сад» как бы нарисован пунктиром, конфликт чуть обозначен. Но, прочитав новеллу, мы ясно ощущаем смерть старой Японии и рождение новой, будто прочли большое многоплановое произведение.

Чехов рассказал о смерти старого и рождении нового трагикомично, иронично, водевильно. Акутагава создал новеллу, напоминающую притчу.

Краткий сопоставительный анализ этих двух произведений, на наш взгляд, убедительно свидетельствует о несомненном влиянии, которое оказало творчество Чехова на Акутагаву, в частности когда его взволновала тема гибели феодальной и рождения буржуазной Японии. Символическим образом уходящего дворянства, уходящего прошлого послужил для обоих писателей гибнущий сад.

Акутагава не только преклонялся перед Чеховым, но и пытался использовать достижения русского классика в своем собственном творчестве. Причем это было не механическое заимствование, а глубокое проникновение в идеи Чехова и органическое сплетение их с национальной японской культурой.

Однако следует подчеркнуть, что Акутагава прекрасно понимал, что слепое подражание инонациональному писателю, пусть даже такому великому, как Гоголь, Достоевский, Л. Толстой или Чехов, не может принести позитивных результатов, если пренебречь своими собственными национальными традициями. Творчество Акутагавы Рюноскэ — блестящее воплощение идейных основ пути, избранного лучшими представителями японской интеллигенции, — прочно оставаясь на национальной почве, взяты то лучшее, что можно было почерпнуть в западной (и в русской) науке и культуре в самом широком смысле этого слова.

Примечания

¹ Имя Акутагавы и названия его новелл приводятся по-японски, но латиницей, так же использующейся в Японии.

² Акутагава Р. Сочинения: В 4 томах / Пер. с яп. В. Гривнина, Н. Фельдман. М.: Полярно, 1998. Т. 4. С. 312.

³ Ломулов К. Н. Лев Толстой в современном мире. М., 1975. С. 271.

⁴ Рехо К. Русская классика и японская литература. М., 1987. С. 214.

⁵ Там же. С. 215.

⁶ Там же. С. 216.

⁷ Там же. С. 218.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 221.

¹⁰ Там же. С. 223. О восприятии Чехова в Японии см.: Колрад Н. Н. Запад и Восток. Статьи. М., 1972; Хироватару Ц. Паломничество к «Чайке» (пер. с яп. В. Скальника) //

Чеховиана: Мелиховские труды и дни. Статьи, публикации, эссе. М., 1995. С. 124–128; о влиянии Чехова на Японию см. одну из глав книги: Рехо К. Русская классика и японская литература. М., 1987, и статью: Китигава А. Мир иллюзий героев Чехова и Тэру Миيامото // Молодые исследователи Чехова. Вып. 3. М., 1998. С. 273–277. Сравнивают даже мировоззрение Чехова и восточную философию: Ал Сук Хел. Мировоззрение Чехова и восточная философия: черты сходства // Молодые исследователи Чехова. Выпуск 3. М., 1998. С. 133–138.

¹¹ Ермакова Л. «Отвага жить...» // Акутагава Р. Избранные произведения / Пер. с яп. СПб., 2002. С. 3.

¹² Акутагава Р. Сочинения: В 4 томах / Пер. с яп. В. Гривнина, Н. Фельдман. М.: Полярно, 1998. Т. 4. С. 412.

¹³ Там же. С. 513.

¹⁴ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 томах. Сочинения: В 18 томах; Письма: В 12 томах. М.: Наука, 1974–1983. Т. 13. С. 228.

¹⁵ Акутагава Р. Сочинения: В 4 томах / Пер. с яп. В. Гривнина, Н. Фельдман. М.: Полярно, 1998. Т. 2. С. 415.

ПОЛЬСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ РУССКОЙ МЫСЛИ В ПОСТКОММУНИСТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД (ЭСКИЗ)

В 1995 году столь любимым поляками Виктор Ерофеев говорил с шутилой издёвкой: «Будь я поляком, я бы все русское ненавидел и презирал до бесконечности. Хаос, грязь, помойка мира — а при этом весь мир хотят переделать по собственному образцу. [...] Будь я поляком, я бы не верил в то, что у русских есть литература. Литература? Какая литература? Пушкин писал гадости о поляках. Гоголь писал о поляках страшные гадости, Достоевский — это вообще рупор русского самодержавия, тоже ругал поляков... Только Герцен был в этом смысле ничего, да еще маркиз де Кюстин. Будь я поляком, я бы перевел антирусские письма Кюстина на польский язык и раздал бы каждому школьнику в день конфирмации в качестве подарка»¹.

Путевые записки де-Кюстина поляки, конечно, издали, даже несколько раз, но только в 1990-е годы, и вслед за Герлингом-Грудзинским пришли к выводу, что это «лучшая книга о Советском Союзе» (sic!)². Герлинг-Грудзинский заодно все-таки отметил, что в записках де-Кюстина не упоминается «иная Россия», которая, по мнению Герлинга, была не менее важной как во времена Николая I, так и во времена Сталина и его наследников³. Русофобия в Польше существует, прежде всего, в толпе, и усилилась она особенно после аннексии Крыма, что не вызывает ни малейшего удивления. С исторической точки зрения, русские поляков никогда не баловали, а сегодняшняя массовая поддержка россиянами агрессивного Путина и преклонение перед Сталиным⁴ вызывает удивление и новые опасения. Существует, однако, немалое число польской интеллигенции, которая все ещё надеется на «иную Россию» — не на Азиопу, не на Евразию, а на лихачевскую Скандославию⁵.

И вот в таких политически неблагоприятных условиях, по словам Анджея Валицкого, в одном лишь Кракове больше серьезных «россиеведов», чем во всех Соединенных Штатах Америки. Как это объяснить? Россия была и остается не только для россиян, но и для мыслящих поляков «роковым вопросом», загадкой, которую стоит разгадывать.

Русские гуманитарии говорят: «Все мы вышли из гоголевской шинели», польские же серьезные руссиеведы могут сказать: «все мы вышли из книг Анджея Валицкого» (если б не он, я, во всяком случае, до сих пор играл бы на балалайке в ресторане *Borshtch & Tears* на *Beauchamp Place* в Лондоне, как я это делал в начале 1970-ых). Валицкий принадлежит к тем польским ученым, которые сумели, живя в ПНР, сохранить интеллектуальную свободу, сознательно пренебрегая идеологическими запретами и приказами. Среди его трудов нет ни одной книги, утратившей научную ценность, и они всё переиздаются. Он никогда не писал на чей бы то ни было заказ, оставаясь в науке невозмутимым либералом. Вероятно, поэтому среди его друзей и корреспондентов — сэр Исайя Берлин и Чеслав Милош. Поэтому же его книги печатались и печатаются в Англии, Италии, Испании, Японии и других странах, а в последнее время — даже в России. Его книги стали учебниками для нескольких поколений философов, историков, филологов и политологов, интересующихся русской и польской философской, общественной и политической мыслью. Вместе с Брониславом Бачкой, Лешеком Колаковским и Ежи Шацким он основал варшавскую школу истории идей — благодаря ему и его ученикам можно уже говорить и о польской школе истории идей в России (не «русской идеи», не «русских идей», а именно «идей в России»).

Польским прочтением русской мысли у нас занимаются, в первую очередь, Лилианна Кейзик и ее ученик Яцек Углик из Зеленогорского университета. Они создали сайт <http://www.filozofiarosyjska.uz.zgora.pl/> и издали два сборника *Польских исследований русской философии*⁶, посвященные Анджею Валицкому. В первый том включены обзорная статья Лилианны Кейзик и работы ряда польских исследователей русской мысли: Романа Сапенко о Григории Сковороде, Анны Янчыс об Александре Герцене, Яна Красицкого о Владимире Соловьеве, Антония Каминского о Михаиле Бакуине, Лешека Аугустына о Константине Леонтьеве, Пшемислава Пелки о Льве Толстом, Терезы Оболевич о Семене Франке, Лилианны Кейзик о Сергее Булгакове и Марека Стычинского о Николае Бердяеве. Том завершают статьи Януша Добешевского о представлениях Анджея Валицкого о русской культуре и философской мысли и Михала Бохуна о исследованиях его покойного учителя, Владимежа Рыздзевского. Второй том открывает обзорная статья Юстыны Курчак о новейших исследованиях русской мысли в Польше⁷, затем следуют тексты Магдалены Жаковской о достижениях лодзинского Междисциплинарного центра советологических исследований, Бартомея Бжезинского об исследованиях и переводах отца Генриха Папроцкого, Мальвины Худы-Гранат о прочтении поляками наследия Петра Чаадаева, Тадеуша Сухарского и Анджея де Лазари о Достоевском в польской художественной литературе, Яцека Углика о польских исследо-

ваниях творчества Достоевского, Антония Каминского о Петре Кропоткине, Галины Рарот о Василии Розанове, Юстыны Курчак о Сергее и Евгении Трубецких, Адама Савицкого и Дороты Евдокимов о Льве Шестове, Павла Роека о Павле Флоренском и Терезы Оболевич о Николае Лосском и Алексее Лосеве.

Стоит здесь также упомянуть книгу 15-летней давности моего лодзинского коллеги Марека Стычинского *Об идеях, что зловещими бывают. Прочтение русской философско-политической мысли в Польше после 1989 года*⁸. В нее включены рецензии на следующие книги: Гжегожа Пшебинды *От Чаадаева до Бердяева. Спор о Боге и человеке в русской мысли 1832–1922*⁹, Анджея де Лазари «Почвенничество». *Из исследований истории идей в России*¹⁰ и *Будет ли Москва Третьим Римом? Исследования русского национализма*¹¹, Славомира Мазурка *Катастрофические мотивы в русской и польской мысли 1817–1950*¹², Цезария Водзинского *Знание и спасение. Изучение мысли Льва Шестова*¹³, Юзефа Павляка *Интуиция и действительность. Гносеологические взгляды Николая Лосского*¹⁴, Анджея Валицкого *Польша, Россия, марксизм*¹⁵ и *Марксизм и прыжок в царство свободы. История коммунистической утопии*¹⁶, Юзефа Бохенского *Левые, религия, советология*¹⁷, Адама Поморского *Духовный пролетарий. Причинки к истории русского космизма и общественного ламаркизма XIX–XX вв. (На обочине антиутопии Андрея Платонова)*¹⁸, Мариана Броды *Труднейший русский вызов? Загадка Леонтьева и Россия*¹⁹, лексикон *Русский менталитет*, составленный мною вместе с моими коллегами на польском и английском языках²⁰, Ярослава Браткевича *Традиционализм, коллективизм деспотизм*²¹, *Великорусский шовинизм в свете теории продолжения*²² и *Русские националисты в годы 1992–1996. От дестрационализации к традиционализации*²³, Ежи Помяновского *Русский месяц с гаком*²⁴. Есть в томе также рецензии на *Письма маркиза де-Кюстина*²⁵ и *Нет возврата* Варлама Шаламова²⁶.

Обзорную статью о «рецепции русской философии в Польше» опубликовала также католическая монахиня профессор Тереза Оболевич²⁷. После 1989 года в изучении русской мысли в Польше она выделяет два направления. Во-первых — переводческо-издательское, к которому Оболевич причисляет изданные труды Владимира Соловьева, Семёна Франка, Льва Карсавина, Василия Розанова, Павла Флоренского, Сергея Булгакова, Николая Бердяева, Николая и Владимира Лосских, Льва Шестова и некоторых других. Во-вторых — направление критико-аналитическое. В данном контексте профессор Оболевич весьма лестно отзываясь о русско-польско-английском лексиконе *Идеи в России*, пять томов которого редактировал я, два тома — Юстына Курчак, а ещё два — Януш Добешевский²⁸. Оболевич должным образом оценила факт, что «особенностью лексикона является не только параллельный текст на трех языках, но и плюрализм мнений:

статью на одну и ту же тему могут писать несколько авторов, представляя, таким образом, различные позиции и освещая проблему с разных сторон» (стоит добавить, что очередные тома собирается редактировать краковский ученый Михал Бохун).

Понятно, что монахиня терезу Оболевич интересует прежде всего русская религиозно-философская мысль, поэтому обобщение ее обзора вполне ожидаемо: «можно сказать, что проделана большая работа (особенно за последнее время) по восприятию и усвоению русской религиозной философии в Польше. Тем не менее, русская философия остается относительно мало распространенной в широких кругах интеллектуалов»²⁹.

С последней мыслью я не вполне согласен. Конец эпохи коммунистического правления в Польше повлек за собой упадок в области преподавания русского языка, но интерес к России, ее прошлому и будущему, по моему, вырос. В сборниках Кейзик и Углика упомянуто огромное количество польских текстов о русской мысли. Русский молодой философ, Владимир Варавя, после состоявшейся в 2014 году конференции у Михала Бохуна, оценил это так: «Тадеуш Конвицкий, говоря о проблеме восприятия России и русской литературы польскими писателями, употребил выражение „зараженные Россией люди“. И действительно, Россия всегда была для Польши полем магнитного притяжения и отталкивания. Понятно, что это Достоевский всех „заразил“ и в России, и в Польше, да и вообще во всем мире абсолютной невыразимой тайной, придав тем самым жизни значительность и глубину»³⁰.

О *Достоевском в польской литературе, литературоведении и философской мысли* мы с Тадеушом Сухарским уже писали³¹, указав и весьма объемную библиографию³². Подытоживаем мы свой обзор так:

«Польские тексты о Достоевском являются, несомненно, отголоском польского понимания России, у которого особенный характер. Чеслав Милош в *Родной Европе* указал, что „поляки знают о русских то, что сами русские знают о себе, не желая в этом признаться, — и наоборот“. Однако эти знания часто лишены расстояния, на наши оценки неоднократно влияют известные resentiments, сложный исторический опыт, разочарования и комплексы. Возможно, что эти чувства проявляются в подсознании при исследовании наследия писателя, который не слишком доброжелательно относился к нам (правда, и к другим нациям тоже не был расположен). Польские ученые обычно трактуют этот вопрос с пониманием, великодушно прощая Достоевскому националистические замашки во имя его художественной гениальности. Они замалчивают свои ущемленные патриотические чувства, в каком-то смысле ограничивая возможность выявить собственно „польский взгляд“. Польская мысль, в принципе нерелигиозная, сосредоточенная более на истории, чем на богословии, и иссле-

дователи, пишущие о Достоевском, совершают своего рода прохождение, трансгрессию, иногда выходя за пределы тех смыслов, которые вкладывал в свои произведения Достоевский. Иначе дело обстоит с вкладом в достоевсковедение, внесенным такими представителями польской нации, как Чеслав Милош, Густав Герлинг-Грудзинский, и Анджей Валицкий. Их „польский голос” (вряд ли они сами были бы довольны таким определением), несомненно, повлиял и на западное восприятие русской мысли, литературы и наследия Достоевского. Милош, Герлинг и Валицкий отказались от проторенных дорог западного достоевсковедения, которое под влиянием Бахтина уделяло мало внимания политическим взглядам русского гения, они также не согласились и на прочтение Достоевского лишь через призму психоанализа. Присущий им исторический опыт Польши сыграл свою важную роль: они показали Западу Достоевского-почвенника, создающего свои произведения и идеи именно на русской почве, и благодаря этому дали возможность западному миру лучше понять процессы и идеи русской действительности. Одновременно они вписали лучшие достижения русской мысли в историю западной мысли, показали ее „всечеловечность”. В их отношении к Достоевскому сосуществуют и борются две противоположные силы: ментальной отчужденности, детерминированной историей, сопутствует близость философской и религиозной позиций, чего временами не хватало польской литературе. По их пятам пошли многие польские ученые — Пшибыльский, Урбанковский, Позыняк, де Лазари, Сухарский, Пшебинда, Суханек, Водзинский, Брода и многие другие, в том числе те, которых в этом очерке мы даже не успели назвать³³. В таком соединении универсальной перспективы с «польским взглядом», пожалуй, и заключаются суть и оригинальность вклада польского достоевсковедения в мировую культуру»³⁴.

Издываясь над польской русофобией, в чем-то Виктор Ерофеев, конечно, прав — много у поляков всяких предубеждений, — но с Достоевским он переборщил. Поляки Достоевского ценят, читают, изучают и давно ему простили антипольские фобии.

На втором месте, после Достоевского, в польском философском рассуждении следует назвать Владимира Соловьева. Несомненно существенную роль сыграл здесь его переход в католичество и факт, что Иоанн Павел II в своей энциклике *Вера и Разум* (1998) назвал его (рядом с Павлом Флоренским, Петром Чаадаевым и Владимиром Лосским) мыслителем, обогатившим христианскую мысль³⁵. О польском соловьевоведении две обширные статьи опубликовал Ян Красицкий (одну в упомянутом выше первом сборнике Кейзик и Углика, вторую — в российских *Соловьёвских исследованиях*³⁶), к которым сложно добавить что-нибудь существенное. Красицкий анализирует прочтение Соловьева в Польше с первых статей

и публикаций, посвященных его творчеству, до последних исследований его богословского и философского мировоззрения (работы А. Валицкого, Л. Кейзик, Г. Пшебинды, Я. Добешевского, Я. Красицкого, М. Киты, Т. Оболевич и С. Мазурка). Он попытался определить своеобразие польских интерпретаций и решить правомерность вопроса о существовании „польской” школы соловьевоведения и возможности «преодоления современного кризиса в идеологических и политических отношениях между Польшей и Россией»³⁷. И я вполне разделяю итоговую мысль обеих статей о том, что «рецепция философии Соловьева [в Польше] позволяет судить не только о его творчестве, о его личности, но многое говорит и о самих поляках, о польских национальных фобиях и надеждах, о польском подходе к русской культуре и философии, к русскому православию и вообще к России как таковой. [...] можно сказать, что для многих поляков Соловьев стал сразу — и является до сих пор — более „иконой” России, чем реальностью. Он стал и остается до сих пор олицетворением всего того, что в истории России было для поляков самым ценным. Он стал персонификацией святости России, ее духовности и всего того, что в истории, политике и культуре России и русской цивилизации было лучшим»³⁸.

Какого русского философа поставить на третье место среди мыслителей, вызывающих живейший интерес польских исследователей, решить сложнее. Это мог бы быть Петр Чаадаев, который также, поговаривают, перешел в католицизм, а заодно весьма критично взглянул на действительность и будущее своей страны, что полякам не могло не импонировать. Здесь большая заслуга Люциана Суханка, который издал в 1992 году на польском языке *Письма Чаадаева*³⁹. Проблема в том, что поляки, как и большинство других исследователей, знают в основном лишь первое *Философическое письмо*, и оно служит доказательством вечной русской неспособности стать европейской цивилизацией. Поэтому третье место я бы дал все-таки Николаю Бердяеву. О нем гораздо больше серьезных кандидатских и докторских работ.

По-моему, лучшим знатоком наследия Бердяева в Польше является Марек Стычинский. В первом томе сборника Кейзик и Углика он предпринял попытку систематизировать польские исследования философии Николая Бердяева⁴⁰ и называет десятки работ, начиная с текстов столетней давности (Вацлава Ледницкого, Мариана Здзеховского и других) и заканчивая работами современных молодых авторов. Стычинский причисляет Бердяева, наряду с Соловьевым и Шестовым, к самым популярным русским мыслителям в Польше (Достоевского и Толстого как философов он оставляет в стороне как особую тему исследований), поэтому сложно сосчитать все работы о нем. Кроме того, Бердяев выступает как важное лицо в большинстве работ о мысли русского серебряного века и религиозного возрожде-

ния, экзистенциализма и персонализма, катастрофизма и мессианизма, марксизма и православия⁴¹.

Лев Шестов признан в Польше, прежде всего, благодаря Цезарию Водзинскому. Это он перевел и издал важнейшие работы Шестова: в 1987 г. — *Достоевский и Ницше*, в 1989 — *Гнозис и экзистенциальная философия*, в 1993 — *Афины и Иерусалим*, в 1995 — *Sola fide — только верою*, а в 1989 г. защитил великолепную кандидатскую диссертацию *Знание и спасение. Изучение мысли Льва Шестова*⁴². Ранее мы на польском языке были знакомы лишь с «тамиздатским» изданием *Апофеоза беспочвенности (опыта адогматического мышления)*⁴³, за Водзинским же последовали Яцек Хмелевский и Яцек Прокопский и перевели почти всё остальное наследие Шестова (пока не переведены на польский язык лишь *Великие кануны* и *Шекспир и его критик Брандес*⁴⁴). Кандидатскую диссертацию о Шестове опубликовал также Адам Савицкий⁴⁵, который в сотрудничестве с Доротой Евдокимов предпринял попытку собрания библиографии о Шестове⁴⁶.

Увлечлись поляки также наследием Константина Леонтьева, но работ его не переводят и не издают (лишь Михал Бохун опубликовал по-польски фрагменты *Византизма и славянства*⁴⁷ и *Над могилой Пазухина*⁴⁸, а Януш Добешевский — статью *Владимир Соловьев против Данилевского*⁴⁹). Признанными знатоками мировоззрения Леонтьева являются у нас Михал Бохун и Мариан Брода. Первый защитил кандидатскую диссертацию о социальной философии Леонтьева⁵⁰, второй — докторскую о истории и эсхатологии в его мировоззрении⁵¹. Обоим исследователям принадлежит несколько десятков статей о взглядах автора *Византизма и славянства*.

Думаю, уже очевидно, что после падения коммунистического режима поляков привлекает, в первую очередь, русская религиозная и консервативная мысль. Раньше заниматься ею мешала цензура, хоть и не очень усердно — издал же Анджей Валицкий в 1960-е годы свои великолепные работы *Личность и история*⁵² и *В кругу консервативной утопии. Структура и преобразование русского славянофильства*⁵³, а в 1970-е — учебник всех польских русистов: *Русская философия и общественная мысль от просвещения до марксизма*⁵⁴. Тем не менее, работы русских «консерваторов» не издавались⁵⁵. Теперь, как говорят поляки, «гуляй душа — ада [а точнее, цензуры] нету» — и издаются, и изучаются тексты важнейших русских «консерваторов» (вышеупомянутых, Николая Данилевского, Николая Лосского, Василия Розанова, Сергея Булгакова, Сергея и Евгения Трубецких, Павла Флоренского, Семёна Франка, Алексея Лосева, Николая Федорова). Особняком стоят здесь книги Анджея Валицкого *Философия права русского либерализма*⁵⁶ и *Марксизм и прыжок в царство свободы. История коммунистической утопии*⁵⁷, книги о русском анархизме Антония Каминского⁵⁸ и Владзимежа Рыдзевского⁵⁹, и книга о Чернышевском Гжегожа Пшебинды⁶⁰.

До сих я называл в основном польских философов, исследующих русскую мысль. Время упомянуть хотя бы одного филолога. Уход от либерализма к правому толкованию мира и к религиозности лучше всего показывает образцовая докторская диссертация философствующего литературоведа, Гжегожа Пшебинды: *От Чаадаева до Бердяева. Спор о Боге и человеке в русской мысли 1832–1922*⁶¹. Пшебинда заново прочитал почти всю историю русского мировоззрения и, не соглашаясь с исследователями и идеологами, которые основной спор в России видели и видят в противостоянии славянофилов и западников, решил, что «тяжба о трансцендентности является наиболее значительной проблемой в истории русской мысли», подчинил ей все свои поиски и интерпретации и пришел к заключению, что «Россия, благодаря религии, философии, культуре и литературе, является неотъемлемой частью христианской Европы»⁶².

Жорж Нива, приветливо отзываясь о недавно изданной в Москве книге Пшебинды *Между Краковом, Римом и Москвой*⁶³, отметил, что его «всегда поражала и восхищала влюбленность, характерная не только для польской русистики, но и для некоторой части польского общества, в русскую религиозную мысль. Эту любовь к русской духовности все мы ощущали у папы Иоанна Павла II. Польская русистика странным образом особенно увлекалась русским славянофильством и подарила нам в этой области ценнейшую книгу Анджея Валицкого. Пшебинда посвящает ему особенно интересную главу, в которой анализирует не только довольно сложные, порой загадочные философские лабиринты Валицкого, но и реакции на него, например Анджея де Лазари. Тут, как и в других главах, пишется история польской русистики (с ее сторонниками просветительства и с ее сторонниками религиозного возрождения)»⁶⁴.

Пшебинда — сторонник религиозного возрождения, я — на стороне «просветителей». Он называет меня «самым либеральным из польских историков русской мысли и известным противником всякого, не только русского, национализма»⁶⁵, что мне, конечно, лестно. Он не доверяет моему призыву: «Экуменисты, Гжегож, оставьте всякую надежду!» — из рецензии на его книгу *Большая Европа. Папа о России и Украине*⁶⁶, не доверяет и моим надеждам «на мирской интеллектуально-политически-экономический диалог между Россией, западным миром и Польшей, но не на примирение Католической и Русской Православной Церквей, а тем более, на соединение христианских Церквей. [...] В сегодняшнем мире мы в значительно большей степени можем рассчитывать на взаимопонимание между культурами (цивилизациями) в рамках правопорядка и гражданского общества. Именно эти категории создают фундамент примирения и культурной полифонии. Церкви же еще очень долго будут нас разделять»⁶⁷.

Если посмотреть на наш тогдашний спор сегодня, мы оба ошиблись. О каком диалоге церквей, культур, цивилизаций говорить, если в 2014 году Минкультуры России, излагая *Основы государственной культурной политики*, решило, что «Россия — это не Европа», что «сохранение единого культурного кода требует отказа от государственной поддержки культурных проектов, навязывающих чуждые обществу ценностные нормы [...] Отсюда следует категорическое неприятие идеологии мультикультурализма. Не отрицая право любой народности на сохранение своей этнографической самобытности, недопустимо навязывание чуждых российскому обществу ценностных норм»⁶⁸. Такое мнение находит теперь, к сожалению, поддержку большинства россиян⁶⁹, что огорчает поляков, мечтающих о русской Скандославии.

Я, конечно, не в состоянии назвать здесь все имена польских философов, филологов, культуроведов, политологов, историков и перечислить заглавия их работ о русской мысли. Их множество. Поляки болеют за Россию — кто за либеральную, кто за консервативную, православную. Понятно, что в теперешних военных, «крымнашистских» условиях на первое место выходят работы польских исследователей русской великодержавной и националистической мысли. В этой области несомненным лидером является Краков во главе с профессором Анджеем Новаком, редактором общественно-политического журнала «Аркана», автором крупных историко-политологических работ, в том числе: *Поляки, русские и бесы. Исторические очерки XIX и XX вв.* (1998)⁷⁰, *Ab Imperio: новый взгляд на историю Восточной Европы* (2001)⁷¹, *Польша и три России. Очерк восточной политики Юзефа Пилсудского* (2008 и 2015)⁷². Было время, когда я с ним спорил на страницах газеты «Речь Посполитая», доказывая, вслед за Солженицыным, что нельзя все советские преступления сваливать на русских, так как Сталин, Дзержинский, Берия и прочие не были русскими, что винить надо коммунистов, а не этнос⁷³. Тогда я и Путина защищал, надеясь на обещанную им «диктатуру закона»⁷⁴. Россияне-«крымнашисты» доказали, однако, что в своих антироссийских опасениях прав был Анджей Новак, и теперь я сам становлюсь «россиефобом», не нахожу оправдания для современного русского самодержавия, империализма и шовинизма⁷⁵, и приветливо встречаю «россиефобскую» книгу молодого польского ученого Павла Роека, ученика Анджея Новака, озаглавленную *Проклятие империи. Истоки русского поведения*⁷⁶. Исчезает, к сожалению, польская надежда на то, что русские победят наконец в себе проклятого гомо советикуса.

Примечания

1. В. Ерофеев: Будь я поляком. // Польская и русская душа — от А. Мицкевича и А. Пушкина до Ч. Милоша и А. Солженицына. Редактор-составитель А. де Лазари. Warszawa: PISM 2003, с. 461.

2. G. Herling-Grudzinski: Dziennikpisany nocq, 1971–1972. (3 kwietnia 1972), <http://niniwa22.cba.pl/dziennik_pisany_noca.htm> (23.02.2015).
3. Там же.
4. Роль личностей в истории России <<http://www.lewada.ru/20–01–2015/rol-lichnostei-v-istorii-rossii>> (23.02.2015) — «Число россиян, позитивно оценивающих роль Сталина в жизни страны, достигло максимального значения за все годы замеров — 52%. Положительнее всего оценили вождя респонденты в возрасте от 55 лет и выше (69%), а также сельские жители (64%)»].
5. Д. С. Лихачев: Нельзя уйти от самих себя. Историческое самосознание и культура России, «Новый Мир» 1994, № 6, http://magazines.russ.m/novyi_mi/1994/6/lihach.html (23.02.2015).
6. Polskie badania filozofii rosyjskiej. Przewodnik po literaturze. Red. L. Kiejzik, J. Uglik. Cz. 1. Warszawa: Aletheia 2009; cz. 2, Warszawa: IFIS PAN 2012.
7. Это польский вариант статьи: J. Kurczak: Polish Studies in Russian Thought. „Studies in East European Thought” 2002, vol. 54, nr 1–2.
8. M. Styczynski. O ideach, ze zlowrogie bywajq. Recepcja rosyjskiej mysli filozoficzno-politycznej w Polsce po roku 1989. Lodz: Ibidem 1999.
9. G. Przebinda. Od Czaadajewa do Bierdajewa. Spór o Boga i czlowieka w mysli rosyjskiej. 1832–1922. Kraków: PAU 1998.
10. A. de Lazari. „Poczwinnictwo”. Z badan nad historiq idei w Rosji. Łódź: Wyd. UL 1988.
11. A. de Lazari. Czy Moskwa b^dzie Trzecim Rzymem? Studia o nacjonalizmie rosyjskim. Katowice: Śląsk 1996.
12. S. Mazurek. Wtki katastroficzne w mysli rosyjskiej i polskiej 1917–1950. Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej 1997.
13. C. Wodzinski. Wiedza izbawienie. Studium mysli Lwa Szeszeta. Warszawa: IFIS PAN 1991.
14. J. Pawlak. Intuicja i rzeczywistosc. Poglqdy gnoseologiczne Mikolaja Losskiego. Torun: Wyd. UMK 1996.
15. A. Walicki. Polska, Rosja, marksizm. Studia z dziejow marksizmu i jego recepcji. Warszawa: Ksiqzka i Wiedza 1983.
16. A. Walicki. Marxism and the Leap to the Kingdom of Freedom. The Rise and Fall of the Communist Utopia. Stanford University Press 1995; ero же: Marksizm i skok do krolestwa wolnosci. Dzieje komunistycznej utopii. Warszawa: PWN 1996.
17. J. M. Bochenski. Lewica, religia, sowietologia. Warszawa: Morex 1996.
18. A. Pomorski. Duchowy proletariusz: przyczynek do dziejow lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX–XX wieku (na marginesie antyutopii Andrieja Platonowa). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Literackie Open 1996.
19. M. Broda. Najtrudniejsze z rosyjskich wyzwan? Zagadka Leontjewa i Rosja. Lodz: Ibidem 1995.
20. Mentalnosc rosyjska. Słownik i The Russian Mentality (Katowice: Śląsk 1995).
21. J. Bratkiewicz. Tradycjonalizm, kolektywizm, despotyzm. Warszawa: ISP PAN 1991.
22. J. Bratkiewicz. Wielkoruski szowinizm: w swietle teorii kontynuacji. Warszawa: ISP PAN 1991.
23. J. Bratkiewicz. Rosyjscy nacjonalisci w latach 1992–1996: od detradycjonalizacji do retradycjonalizacji. Warszawa: ISP PAN 1998.
24. J. Pomianowski. Ruski miesiqc z hakiem. Wrocław: Wyd. Dolnosłqskie 1997.
25. A. de Custine. Listy z Rosji: Rosja w 1839 roku. Przelozyl P Hertz. Warszawa: PIW 1995.
26. W. Szalamow. Bezpowrotu. Przel. J. Baczynski. Gdansk: ATEXT 1996.

27. Т. Оболевич. От Волги до Вислы. Рецепции русской философии в Польше. В кн.: «Собор. Альманах религиоведения», вып. 9: Православие в современном образовании. Ред. В. П. Кузовлев. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина 2012, s. 124–131 <<https://krakowski-vstrechi.wordpress.com/>> (23.02.2015).
28. Идеи в России, Idee w Rosji, Ideas in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski. T. 1. Warszawa: Semper 1999. T 2–9, Eódz: Ibidem 1999–2015.
29. Там же.
30. В. Варава. «Зараженные Россией люди». Вариации на польские темы. «Время культуры», 10.09.2014 <<http://vremyakultury.ru/zarazhennyye-rossiej-lyudi-variacii-napolskie-temy/>> (23.02.2015).
31. А. де Лазари, Т. Сухарски. Достоевский в польской литературе, литературоведении и философской мысли с 1970-х гг. по настоящее время. В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Т. 20. С. Петербург: РАН 2013, s. 25–43 <https://www.fedordostoevsky.ru/research/mr/20/> (23.02.2015).
32. А. де Лазари, Т. Сухарски. Библиография польских исследований творчества Достоевского с 1970 г. по настоящее время. Там же, с. 583–598.
33. Упомяну здесь хотя бы новейшую работу молодого ученого, Яцека Углика: J. Uglik: Dostojeowski, czyli rzecz o dramacie czlowieka. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski 2014.
34. А. де Лазари, Т. Сухарски. Достоевский в польской литературе..., с. 42–43.
35. Jan Pawel II: Encyklika Fides et ratio Ehttp://www.opoka.pl/bibHoteka/W/WP/jan_pawel_ii/encykliki/fides_ratio_6.html (23.02.2015).
36. Я. Красицки. Философия В. С. Соловьёва в Польше. В кн.: Соловьёвские исследования. 2013, вып. 1(37), s. 40–54.
37. Там же, с. 40.
38. Там же, с. 52.
39. P. Czaadajew. Listy. Wybór, wstęp i opracowanie L. Suchanek. Przeł. M. Leśniewska, L. Suchanek. Kraków: UJ 1992.
40. M. Styczynski. Polskie badania filozofii Mikołaja Bierdiajewa. Próba systematyzacji. В кн.: Polskie badania..., cz. 1, с. 185–208.
41. Там же, с. 189–190.
42. C. Wodzinski. Wiedza i zbawienie. Studium myśli Lwa Szeztowa. Warszawa: IFiS PAN1991.
43. L. Szeztow. Apoteoza nieoczywistosci. Próba myślenia adogmatycznego. Przełożyli N. Karsov i Sz. Szechter. Londyn: Kontra 1983.
44. см.: D. Jewdokimow. Refleksja filozoficzna Lwa Szeztowa w Polsce. В кн.: Polskie badania..., cz. 2, с. 198.
45. A. Sawicki. Absurd — rozum — egzystencjalizm w filozofii Lwa Szeztowa. Kraków: Nomos 2000.
46. см.: Polskie badania..., cz. 2, с. 185–205.
47. 41 Wokół Leontjewa i Bierdiajewa. Almanach myśli rosyjskiej. В кн.: J. Dobieszewski. Warszawa: WFIS UW 2001, с. 145–111.
48. Niemarksistowska filozofia rosyjska. Antologia tekstów filozoficznych XIX i pierwszej połowy XX wieku. Ред. L. Kiejzik. Cz. 1. Łódź: Ibidem 2001, s. 151–168.
49. Wokół Leontjewa..., s. 111–191.
50. M. Bohun. Kontrrewolucja i pesymizm. Filozofia społeczna Konstantina Leontjewa. Krakow: Wyd. UJ 2000.
51. M. Broda. Historia a eschatologia. Studia nad myślą Konstantego Leontjewa i „zagadką Rosji”. Łódź: Wyd. UŁ 2001.

52. A. Walicki. Osobowosc a historia. Studia z dziejow literatury i mysli rosyjskiej. Warszawa: PIW 1959; переиздание: Idea wolnosci u myslicieli rosyjskich. Studia z lat 1955–1959. Krakow: UJ 2000.

53. A. Walicki. Wkręgu konserwatywnej utopii. Struktura iprzemiany rosyjskiego slowiano- filstwa. Warszawa: PWN1964 (переведенная на английский, итальянский и украинский языки, польское переиздание появились в 2002 году).

54. A. Walicki. Rosyjskafilozofia i mysl społeczna od Oswiecenia do marksizmu. Warszawa: Wiedza Powszechna 1973 (переведенная на английский язык и многократно переиздаваемая в Англии и в Америке; в Польше переиздана в 2005: Zarys mysli rosyjskiej: od Oswiecenia do renesansu religijno-filozoficznego; русское издание — 2013).

55. В 60–70-е годы Анджей Валицкий издал со своим предисловием и примечаниями тексты многих «левых» и либералов: Виссариона Белинского, Николая Добролюбова, Николая Чернышевского, народников, Юрия Плеханова, Александра Герцена и своего учителя — Сергея Гессена.

56. A. Walicki. Legal Philosophies Of Russian Liberalism. Oxford University Press 1987 (польское издание — Filozofiaprawa rosyjskiego liberalizmu. Warszawa: ISP PAN1995, русское — 2012).

57. A. Walicki. Marxism and the Leap to the Kingdom of Freedom. The Rise and Fall of the Communist Utopia, Stanford University Press 1995; Marksizm i skok do królestwa wolności. Dzieje komunistycznej utopii, PWN, Warszawa 1996.

58. A. Kaminski. Apostoł prawdy i miłości. Filozoficzna młodość Michaiła Bakunina. Wrocław: Akademia Ekonomiczna 2004; его же: Michaił Bakunin. Życie i myśl. T. 1: Odreligijnej miłości do filozofii czynu, Wrocław: Uniwersytet Ekonomiczny 2012; его же: Michaił Bakunin. Życie i myśl. T. 2: Podpalacz Europy (1848–1864), Wrocław: Uniwersytet Ekonomiczny.

59. W. Rydzewski. Powrót Bakunina: szkice o „rosyjskiej idei” i mitach lewicy. Kraków: Wyd. „BUS” 1993.

60. G. Przebinda. Mikołaj Czernyszewski — późny wnuk Oświecenia. Katowice: „Śląsk”. 1996.

61. G. Przebinda. Od Czaadajewa do Bierdiajewa. Spór o Boga i człowieka w myśli rosyjskiej. 1832–1922. Kraków: PAU1998.

62. См. мою рецензию: Jeśli chcemy zrozumieć Rosję. O polskiej rusycystyce, zimorodkach najnowszej książce Grzegorza Przebindy. „Rzeczpospolita / Plus-Minus” 1998, № 161, и рецензию Марека Стычинского: Między „jest Bóg” a „nie ma Boga?”. „Res Publica Nowa” 1998, № 9.

63. Г. Пшебинда. Между Краковом, Римом и Москвой. Русская идея в новой Польше. Москва: РГУ 2013.

64. Ж. Нива. О жестокости истории и духовном свете русской культуры — главами польского русиста, «Новая Польша» 2014, № 6 https://novpol.org/ru/Bjydm_Mvob/O-ZhESTOKOSTI-ISTORII-I-DUHOVNOM-SVETE-RUSSKOJ-KULTURY-GLAZAMI-POLSKOGO-RUSISTA.

65. Г. Пшебинда. Между Краковом, Римом и Москвой..., с. 172.

66. G. Przebinda. Większa Europa. Jan Paweł II wobec Rosji i Ukrainy. Kraków: Znak 2001.

67. Цит. по: Г. Пшебинда. Между Краковом, Римом и Москвой., с. 329.

68. Минкультуры изложило «Основы государственной культурной политики», «Известия» (16.04.2014) <<http://izvestia.ru/news/569016>> (23.02.2015). Цит. по: А. де Лазари: «Русская идея» по-путински. «Гептер», 25.05.2014 <<http://gefter.ru/archive/12304>> (23.02.2015).

69. См.: Западные обесценности <<http://www.levada.ru/28-10-2014/zapadnye-obestsennosti>> (23.02.2015).

70. A. Nowak. Polacy, Rosjanie i biesy. Studia i szkice historyczne zXIX iXX wieku. Krakow: Arcana 1999.

71. A. Nowak. Ab Imperio: nowe spojrzenia na historic Europy Wschodniej. Krakow: Arcana 2004.

72. A. Nowak. Polska i trzy Rosje. Studium polityki wschodniej Jozefa Pilsudskiego. Krakow: Arcana 2015.

73. См. м. проч.: Диалог Анджея Новака и Анджея де Лазари <<http://ursa-tm.ru/forum/index.php?/topic/2167-dialog-andzheia-novaka-i-andzheia-de-lazari/>> (23.02.2015).

74. См. Поляки и русские <<http://inosmi.ru/world/200806n/241937.html>> (23.02.2015).

75. А. де Лазари. «Русская идея» по-путински. «Гефтер», 25.05.2014 <<http://gefter.ru/archive/12304>> (23.02.2015).

76. P. Rojek. Przeklenstwo imperium. Zrodla rosyjskiego zachowania. Krakow: Wydawnictwo M 2014.

ОБ АВТОРАХ

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института филологических исследований СПбГУ. E-mail: olgabogdanova03@mail.ru

Моторин Александр Васильевич — доктор филологических наук, профессор Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. E-mail: amotorin@yandex.ru

Котельников Владимир Алексеевич — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук. E-mail: vladiko@VK9485.spb.edu

Данилова Надежда Юрьевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. E-mail: nadezhda_zavarzi@mail.ru

Козырев Федор Николаевич — доктор педагогических наук, профессор в Русской христианской гуманитарной академии. E-mail: fedor.kozyreff@yandex.ru

Никоненко Сергей Витальевич — доктор философских наук, профессор в Санкт-Петербургском государственном университете. E-mail: serg_nikonenko@rambler.ru

Кошемчук Татьяна Александровна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой в Санкт-Петербургском государственном аграрном университете. E-mail: koshemchukt@mail.ru

Жан-Луи Бакес (Jean-Louis Bascès, фр.) — почетный профессор Университета Париж-4 (Сорбонна), филолог-славист, переводчик. Автор ряда фундаментальных исследований по сравнительному литературоведению.

Гальцова Елена Дмитриевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, профессор МГУ им. М. В. Ломоносова, профессор РГГУ.

Стефано Мариа Капилупи (Stefano Maria Capilupi. ит.) — кандидат философских наук, заведующий отделением итальянского языка и культуры РХГА. E-mail: s_capilupi@yahoo.it

Потапова Галина Евгеньевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук. E-mail: GPotar@yandex.ru

Кадзухико Хоккио — филолог, переводчик, заслуженный профессор Осацкого института иностранных языков. Главный редактор научно-популярного журнала общества «Муза» по изучению русской и советской литературы.

Йошико Фукуясу — кандидат наук по прикладной лингвистике (Калифорнийский университет, Лос-Анджелес), лингвист и переводчик. E-mail: yokko2266@nifty.com

Рицукю Кидэра — доктор филологических наук (Осацкий университет, Япония), преподаватель в Досися университет, Япония.

Владимир Меденица (Vladimir Medenica, серб.) — главный редактор сербского издательства «Логос» (Белград), философ, литературовед, издатель, руководитель издательского проекта «Русские богоискатели», автор многих статей по русской философии, литературе, культуре. E-mail: vladimirmedenica@yahoo.com

Суровцева Екатерина Васильевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник и профессор Российской академии естествознания E-mail: surovceva-ekaterina@yandex.ru

Анджей де Лазари (польск. Andrzej Dymitr de Lazari) — польский политолог, историк философии, филолог, советолог, эссеист, переводчик, профессор, преподаватель в Лодзинском университете (Польша) и в университете Коперника в Торуни. Автор многочисленных публикаций по истории России и её культуры и польско-русских отношений.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>О. В. Богданова</i> Современная русская классика: духовные традиции отечественной прозы второй половины XX века	3
<i>А. В. Моторин</i> Становление православного направления в современном русском литературоведении	15
<i>В. А. Котельников</i> Русская классическая литература в трактовке К. Леонтьева	25
<i>Н. Ю. Данилова</i> Праведничество как «внутреннее христианство» в произведениях Н. С. Лескова	59
<i>Ф. Н. Козырев</i> Религиозные искания «русского Лютера» (к психологическому портрету Льва Толстого)	72
<i>С. В. Никоненко</i> Аналитический метод как способ понимания языка русской классической литературы	88
<i>Т. А. Кошемчук</i> Максимилиан Волошин о русской литературе	96
<i>Жан-Луи Бакес</i> Предисловие [К «Русскому роману» Эжена Мелькиора де Вогюэ]	106
<i>Е. Д. Гальцова</i> Клодель — читатель Достоевского	112
<i>Стефано Мария Капилуни</i> Достоевский и итальянская философия	135
<i>Г. Е. Потапова</i> Райнхольд фон Вальтер — переводчик и пропагандист русской литературы в Германии	146

<i>Кадзухико Хоккио</i>	
Наследие Пушкина и японская литература (японские пушкинисты минувших годов)	155
<i>Йошико Фукуясу</i>	
Слово «судьба» и его синонимы в «Евгении Онегине» и их перевод на японский язык.....	164
<i>Рицую Кидэра</i>	
Ф. М. Достоевский и японский философ Китаро Нисида	181
<i>Владимир Меденица</i>	
Зло выйдет из берегов («Драма на охоте» Антона Чехова).....	191
<i>Е. В. Суровцева</i>	
Акутагава Рюноскэ и А. П. Чехов.....	208
<i>Анджей де Лазари</i>	
Польское прочтение русской мысли в посткоммунистический период (эскиз).....	215
ОБ АВТОРАХ	228

Научное издание

**РУССКАЯ КЛАССИКА
МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ:
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ СМЫСЛЫ**
Коллективная монография

Составители

Богатырёва Людмила Викторовна

Исупов Константин Глебович

Сайт проекта <http://classica.rhga.ru/>

Директор издательства *Р. В. Светлов*

Ответственный редактор *А. А. Галат*

Художник *О. Д. Курта*

Корректор *О. В. Смушко*

Верстка *В. А. Смолянинова*

Подписано в печать 28.04.18. Формат 60 × 84 ¹/₁₆.
Печать цифровая. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 14,5.
Тираж 300 экз. Заказ № 428

Издательство Русской христианской гуманитарной академии
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 15
Тел.: (812) 310-7929, +7 (981) 699-6595; факс: (812) 571-30-75
E-mail: books@rhga.ru
<http://rhga.ru>

Отпечатано в типографии «Поликона»
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 199

ISBN 978-5-88812-905-0



9 785888 129050 >