

РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ  
ИНФОРМАЦИИ  
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ  
НАУКАМ



# Культурология

дайджест

**1** (72)  
**2015**

МОСКВА  
2015

УДК 008  
ББК 71.0  
К 90

Серия «*Теория и история культуры*»

*Центр гуманитарных научно-информационных исследований*

Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

*Л.В. Скворцов* – доктор философских наук, председатель,  
*И.Л. Галинская* – доктор филологических наук, зам. председателя,  
*Г.В. Хлебников* – кандидат философских наук,  
*С.Я. Левит* – кандидат философских наук,  
*Ю.Ю. Чёрный* – кандидат философских наук

Редакционная коллегия:

*И.Л. Галинская* – доктор филологических наук, главный редактор,  
*Э.Н. Жук* – зам. главного редактора, *С.Я. Левит* – кандидат  
философских наук, *Т.Н. Гончарова*, *И.И. Ремезова* – кандидат  
философских наук

Ответственный редактор-составитель выпуска –  
кандидат философских наук *С.Я. Левит*

Редакторы – кандидат филологических наук *О.В. Кулешова*,  
кандидат философских наук *И.И. Ремезова*

Ответственный за выпуск –  
*Т.Н. Гончарова*

К 90

**Культурология:** Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманит.  
науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: Галин-  
ская И.Л., гл. ред., и др. – М., 2015. – (Сер.: Теория и история  
культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). – 2015. – № 1  
(72) / Ред.-сост. вып. Левит С.Я. – 261 с.

В сборнике рассматривается комплекс следующих про-  
блем: теория культуры, философия культуры, диалог культур,  
культура повседневности, лексикон культурологии.

Different cultural problems are considered in this issue, such as:  
theoretical problems of culturology; philosophy of culture, dialogue  
of cultures, culture of the everyday life, history of ideas. Acquaint-  
ance with ideas of culturologists is the main precondition of further  
consideration of the great mystery – man and his culture. This issue  
addressed to specialist in the field of culturology, philosophy, history  
of culture, cultural and social anthropology.

ISSN 2073-5588

ББК 71.0  
© ИНИОН РАН, 2014

---

## СОДЕРЖАНИЕ

### КОСМОС КУЛЬТУРЫ

<i>Арам Асоян. Русский «очевидец незримого» и древнеегипетский канон</i> .....	4
<i>Николай Бердяев. Пикассо</i> .....	26

### МАГИЯ СЛОВА

<i>Ю. Айхенвальд. Литературные силуэты</i> .....	34
<i>Ал. Лаврецкий. Взыскующий благодати (Ф.И. Тютчев: Поэт и поэзия)</i> .....	60
<i>Вл. Соловьёв. Ф.И. Тютчев</i> .....	91
<i>Б. Никольский. А.А. Фет</i> .....	112
<i>Ю. Айхенвальд. Поэзия Блока</i> .....	152
<i>Ю. Иваск. Образы России в мире Марины Цветаевой</i> .....	175

### ПОЭТИКА СКАЗКИ

<i>И. Осиновская. Поэтика сказки: Пряжи и башмачники</i> .....	188
----------------------------------------------------------------	-----

### ЛЕКСИКОН КУЛЬТУРОЛОГИИ

<i>В. Глебкин. Ацедея</i> .....	216
<i>В. Глебкин. Интеллигенция</i> .....	221
<i>Кнабе Георгий Степанович</i> .....	248

---

# КОСМОС КУЛЬТУРЫ

*Арам Асоян*

## РУССКИЙ «ОЧЕВИДЕЦ НЕЗРИМОГО» И ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЙ КАНОН

Мы идем своей дорогой; если же нам хотят доказать связь нашу с кубофутуризмом, то мы скажем: «Если желаете искать связь нашей теории с бывшими до нас, ищите ее по всему миру и за все века искусства...»

*Павел Филонов*

Известный русский востоковед В.К. Шилейко, первый переводчик шумерских и аккадских текстов на русский язык, неординарный компаративист, занимавшийся сопоставлением начальных семи таблиц и сюжетов «Эпоса о Гильгамеше» с «Илиадой» Гомера, был убежден, что область совпадений едва ли не шире сферы заимствований и подражаний. Об этом же писал Т. Адорно: «Мышление обладает моментом универсальности: то, что было хорошо задумано, будет обязательно задумано вновь, в ином месте и кем-то иным; уверенность в этом помогает жить мысли самой одинокой и беспомощной»<sup>1</sup>. Оба суждения оправдываются при изучении творческого наследия П.Н. Филонова и поисках его «далеких контекстов» – термин М.М. Бахтина, который заявлял: «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом)»<sup>2</sup>. Бахтин полагал, что далекие контексты часто не зависят от пишущего, они словно предвосхищают окончательное понимание произведения, встраиваются в процесс его восприятия читателями, зрителями... Контакт настоящего с далеким прошлым рождается из диалога реципиента со своим автором – диалога, который всегда глубоко историчен и персонифицирован. Именно при такой методологии гуманитарного исследования воз-

никает соприкосновение филоновского текста с древнеегипетским, а конкретнее, живописи П. Филонова с изобразительным искусством Древнего Египта.

К этому тезису уместно замечание о так называемом «объективном» характере древнеегипетского искусства и творчестве русского художника. Литургия в понимании древних – а значит, и литургия средствами искусства, – шаг к низведению на землю божественного смысла, облеченного в конкретно-зримые формы<sup>3</sup>. Это действие носило ритуальный характер и исключало какую-либо личную интенцию<sup>4</sup>. Художественный текст древнего изображения – не что иное, как сложившаяся каноническая «система религиозных представлений о мире; это вера, являющаяся обязательной нормой»<sup>5</sup>. Канонический миф, исходящий из некоей первоосновы, призван передать концепцию мироздания, принимая за начало не временную точку отсчета, а некое «архе» – начало творения. Библейская концепция принимает за это начало откровение божества, древнекитайская – речения мудрецов, древнегреческая – героический эпос, являющийся самой выразительной формой антропоморфизма, а древнеегипетская – канонические священные тексты. Помимо чисто сакральных ритуальных текстов в древнеегипетских свитках фиксировались правила, обязательные для художественного творения, что в косвенной форме являлось выражением эстетических принципов канона. Согласно мемфисской мифопоэтической версии, бог творит «сердцем и языком»: первое метафорически равнозначно мысли, зарождающейся в сердце, второе – Слову. Для выражения мысли в Слове бытийственный, обиходный язык был недостаточным: «Чтобы передать сущность явления или раскрыть определенные черты образа того или иного бога, требовалась специфическая метаречь, а в изобразительном языке – эквивалентная форма иконографии. Подобно тому как “метаречь” (изначально данная объективация языка, абстрагирование от предметно-чувственного мира) выявляла не всю сущность бога, а всегда оставляла область сокровенного, недосказанного, так и изображение полностью не могло раскрыть многогранную сущность образа. Отсюда возникли различные формы иконографии одного и того же бога...»<sup>6</sup> Его образ можно было раскрыть лишь в серии изображений или в комбинации знаков. «Наибольш-

шее соответствие между этими компонентами достигалось в своеобразных идеограммах богов, рассматривавшихся как отражение умозрительного представления о них»<sup>7</sup>.

Для живописной системы Филонова, «очевидца незримого» (А. Кручёных), также характерна «объективная» мера творчества. Его «кристаллографическая» живопись, фиксирующая «наглядность мыслимого», не являлась самовыражением художника в привычном смысле этого слова, а была своего рода «мирописью» первоэлементов, онтологии бытия и природы<sup>8</sup>. О подобном онтологическом означивании Г. Гадамер писал: «Старое отношение искусства и природы, которое господствовало в творчестве в течение десятилетий в форме концепции мимесиса, наполняется новым смыслом. Конечно, теперь художник не всматривается в природу, чтобы воссоздать ее на полотне. Она потеряла значение образца и идеала, который следует воспроизводить, и все же своими собственными, своенравными путями искусство обрело природу. Замкнутое в себе, выросшее вокруг единого центра изображение несет в себе закономерность и неизбежность. На ум приходит природный кристалл. Строгой закономерностью своей геометрической структуры он тоже явление природное, но в толще аморфного и рассеянного бытия он выделяется своей необычностью, твердостью, блеском. И в этом смысле современная картина несет в себе нечто природное – она не стремится выразить чьи-то переживания. Она не требует вживания в душевное состояние художника, она подчиняется внутренней необходимости и словно бы существовала всегда, как кристалл: складки, оставленные бытием, грани, морщины и линии, в которых время обретает твердость (...) современный художник не столько творец, сколько открыватель невиданного – изобретатель еще никогда не существовавшего, которое через него проникает в действительность бытия...»<sup>9</sup> К этому наблюдению стоит прибавить замечание П. Мондриана, уместное в разговоре о живописной системе Филонова: «При непосредственном обнажении ритма и редукции естественных форм и цветов субъект утрачивает свое значение в изобразительном искусстве»<sup>10</sup>.

Но соотносительность живописи Филонова с дренеегипетским изобразительным искусством не ограничивается «объективированным» характером изображения. Не меньшее значение для такого соотношения имеет однотипность художественного пространства у Филонова и древних живописцев Египта. Современник ху-

дожника, искусствовед и профессор Ленинградского университета И.И. Иоффе отмечал: «Филонов не знает воздушного пространства дали; у него все заполнено аналитическими элементами, и каждый элемент несет на себе функцию определенного смысла. Отсюда огромная содержательность, интеллектуальная напряженность его картин. Аналитически взятые формы, цвет, вещи, лишенные их эмпирических покровов, обнаженные интеллектом от случайных поверхностных черт, от ограниченности эмпирического бытия, пересекают друг друга, дифференцируются и интегрируются, разлагаются и соединяются в необычные многословные темы, полисемантические формы. Картина в целом дает напряженный интегрированный образ многих элементов, как они складываются в интеллекте в результате долгих анализов и синтезов. Эмоционализм остается внутренней окраской, тонусом этого преображенного интеллектом мира. Самая скованность форм и разворотов пространства служит этой внутренней напряженности, передаче интенсивных зарядов энергий, психической и интеллектуальной, которой полны каждый элемент и картина в целом. Статика несет и как бы сдерживает в себе потенциальную динамику»<sup>11</sup>. По существу здесь дана характеристика художественного пространства, которое Н.М. Тарабукин, намечая классификацию пространства в живописи, назвал идеографическим<sup>12</sup>. Это пространство умопостигаемое, представленное как символ, «где сняты протяженность и длительность в их прямом первоначальном смысле вещного факта и превращены в знак»<sup>13</sup>. Тарабукин полагал, что идеографическая форма пространства отчетливей всего сказалась в архаическом искусстве, самым ярким примером которого, по его мнению, является египетская стенопись и плоский рельеф времени Древнего Царства.

«Египетский живописец, — писал ученый, — не изображает пространства, подобно европейцу. Сама картинная плоскость с ее размерами и формой является реальным фактом пространства (...) Египтянин пространство дает не иллюзорно, а условно (...) Отсюда принцип разворачивания изобразительной формы на плоскости»<sup>14</sup>. Убедительным примером верности этого наблюдения Тарабукина является «Сад Небамона», роспись из гробницы в Фивах (около 1400 г. до н.э., Британский музей), в которой вид пруда дан сверху, окружающие его деревья изображены фронтально, а пла-

вающие в пруду рыбы нарисованы в профиль. Такой метод, по справедливому замечанию Э.Г. Гомбриха, ближе к картографии, чем к живописи<sup>15</sup>. Древний художник стремился передать все значимые для него свойства объекта с предельно возможной ясностью и полнотой, а для этого, пренебрегая случайной точкой зрения, он, следуя канону, требовавшему четкости всех изобразительных элементов, каждый раз занимал ту точку зрения, которая сущностно характеризовала изображаемый предмет. Египтянин, как верно отмечал Тарабукин, сознает объем предмета, умеет увидеть его, но передает его чисто плоскостным путем. «Отсюда принцип развертывания изобразительной формы на плоскости»<sup>16</sup>.

Картографический метод угадывается во многих полотнах Филонова (см., например: «Механик», 1923–1926), но совершенно явно он наблюдается в «Пейзаже», 1925–1926 гг., «Без названия» («Что видит и чувствует ребенок»), 1922–1928 гг. Этот метод – частный случай многомерности условного пространства, которое Тарабукин называл гиперпространством. Мы встречаемся с этой умпостигаемой формой пространства в футуристической живописи, когда в композицию картины вводят четвертую координату измерения – время, акцентируя внимание именно на ней и тем самым нарушая последовательное развертывание протяженности и длительности: происходит своеобразное «смещение и того и другого момента»<sup>17</sup>. В результате возникает многомерность, которая в высшей степени характерна для Филонова и которая генетически связана, по-видимому, с многоплановостью русских икон, картин Босха, но всем им предшествует древнеегипетская живопись. Для Филонова картина или рисунок были выходом в открытое пространство, как для египтянина – выходом в космическое, в пространство бога Ра. В связи с этим Померанцева логично заметила: «... в переносном смысле египетский канон можно назвать “космическим”, в то время как в греческом искусстве канон антропоморфен»<sup>18</sup>. Гиперпространство русских авангардистов, как отмечает чешский семиотик Моймир Грыгар, иначе, но тоже было связано с космосом: оно свидетельствовало о попытке футуристов, вслед за русским символизмом, «расширить сферу активности человека до бесконечного пространства Вселенной»<sup>19</sup>.

П.Д. Бучкин, выпускник Высшего художественного училища при Академии художеств, лауреат премии 1912 г. за серию офортов, вспоминал, как Филонов пояснял множественность точек зре-

ния в аналитическом искусстве: «Все реалисты рисуют картину так, – при этом он мелом нарисовал на доске угол дома, – вот около этого дома надо изобразить лошадь с телегой [...] Представьте себе, что около угла дома есть дверь в магазин, – рисует дверь, – а из магазина выходит женщина с покупками, – рисует женщину. – Эта женщина видит лошадь спереди.

Филонов рисует лошадь, помещая ее голову на хвосте ранее нарисованной лошади.

– Над входом в магазин находится окно, – рисует окно, – а в окно смотрит человек, ему эта картина видится совершенно иначе, – Филонов рисует на том же месте лошадь, увиденную из окна. – А лошадь это место видит совершенно иначе, – и снова рисует.

Я сидел в первом ряду около лектора и задал ему вопрос:

– А если около лошади пролетел воробей?

Филонов невозмутимо ответил: – Воробей эту картину вот как видит, – и начертил на доске, испещренной разными линиями, еще какие-то черты. Потом добавил: – А муха, севшая на брюхо лошади, видит вот как, – и пояснил рисунком.

При этом он смотрел доверчиво, по-детски, с таким выражением лица, которое как бы говорило: Видите, как это просто и ясно»<sup>20</sup>.

М. Матюшин – ключевая фигура авангарда – считал, что «победа организующей воли человека и изменение понимания всей видимости должны будут привести к новой эре великого нового искусства – не личного, общего Я во всем мире»<sup>21</sup>. С 1911 г. Матюшин работает над «Этюдами в опыте четвертого измерения». Толчком к новому миропониманию Матюшина служили идеи Лобачевского, Римана, Минковского, Гаусса. Многочему научили, как он сам отмечал, труды американского математика Хинтона «Четвертое измерение» и «Новая эра мысли». «Мой опыт нового смотрения, – убеждал Матюшин, – приводит к новой видимости, к новому мироопределению (...) Надо разбить фиксирующую точку... и сделать сетчатку вместительнее хаоса, чтобы построить новое восприятие мира»<sup>22</sup>. Как будто о себе и Филонове он писал, что художник «увидел мир без границ и делений. Он видит текучесть всех форм и догадывается, что вся видимость простых тел и

форм есть только след высшего организма, который тут же связан со всей видимостью, как небо с землею»<sup>23</sup>.

Одним из источников вдохновения Матюшина была Елена Гуро. В своей совместной работе художники в качестве пути в четвертое измерение избрали природу как таковую. В тексте, написанном в 1912–1913 гг., они заявляли: «Деревья похожи на волосные сосуды. Ветви истончаясь и уходя в небо – похожи так же на бронхи – основы дыхания. Тайна схожества их – святая земля дышит ими, дышит небом земля, свершая круг обмена земных и небесных веществ. Они же и знаки другой жизни»<sup>24</sup>. Для постижения биодинамики и невидимых процессов формирования жизни Матюшин и Гуро изучали растительный материал: корни, сучья, наросты на деревьях... Такое исследование органики жизни должно было привести к «пантеистическому» зрению, к способности видеть то, что Матюшин называл «телом рядом лежащей вселенной» и живым организмом<sup>25</sup>.

В связи с подобными устремлениями к «расширенному зрению» Филонов определял живопись как «универсальный, всем понятный язык художника, включающийся в сознание созерцающего картину в едином, иногда непереводаемом на слова выводе»<sup>26</sup>. В древнеегипетском искусстве этот универсальный язык принадлежал не художнику, а канону. «Канон» и «закон» – это основные термины аналитического искусства. В статье «Канон и закон» (1912), в которой Филонов впервые излагал принципы аналитического искусства, он различал два пути создания картины: «Выявляя конструкцию формы или картины, – писал он, – я могу поступать сообразно моему представлению об этой конструкции формы, т.е. предвзято (канон, форма, навязанная изощрокой, “круглая форма”, она наличествует в сознании художника, а не вырабатывается в процессе созидания картины. – А.А.) или подметив и выявив закон органического ее развития; следовательно, и выявление конструкции формы будет предвзятое: канон, – или органическое: закон»<sup>27</sup>.

Здесь Филонов впервые употребляет, отмечает Е.Ф. Ковтун, определение «органическое», столь важное в его художественной концепции. «Кубизм в его понимании, – пишет Ковтун, – это волевое решение формы при помощи геометризации изображаемого объекта. Вспоминаются строчки Хлебникова из «Зангези», несущие тот же смысл:

*Если кто сетку из чисел  
Набросил на мир,  
Разве он ум наш возвысил?  
Нет, стал наш ум еще более сир.*

Закон, в отличие от канона, предполагает иной путь – построение формы «от частного к общему». В подтверждение своих слов Ковтун цитирует фрагмент письма Филонова к Вере Шолпо: «Позволь вещи развиваться из частных до последней степени развитых, тогда ты увидишь настоящее общее, какого не ожидал»<sup>28</sup>.

«Закон конструкции формы или картины есть выявление *органического* (курсив мой. – А.А.) закона развития формы или картины», – пояснял Филонов<sup>29</sup>. «По существу, – продолжал он, – чистая форма в искусстве есть любая вещь, писанная с выявленной связью ее с творящей в ней эволюцией, т.е. с ежесекундным претворением в новое, функциями и становлением этого процесса (...) нет двух моментов одного и того же состояния формы. В этой атмосфере ее сущность пребывает вечно...»<sup>30</sup>

Филонов соотносил канон с «глазом видящим», воспринимающим, по его мнению, только «два предиката»: цвет и форму предметов. «Закон» предполагал «глаз знающий», который открывает в явлениях действительности целый мир невидимых свойств и процессов<sup>31</sup>.

Отстаивая концепцию «глаза знающего», Филонов в манифесте «Мировой расцвет» (1914–1915) заявлял: «Я отрицаю абсолютно все верования от крайне правых до супрематизма (...) есть два метода подхода к объекту и разрешению: абсолютно аналитически интуитивный и “абсолютно научный и пребывающий аналитически интуитивным...” Напрасно реалистический фронт делится на течения, прикрывается беспредметностью, яблоками, пространством, кубофутуризмом, контррельефом, изобретением, пролетарием, башнею Татлина, логизирует этой философией беспредметности, анекдотом цвета. Анализ показывает, что везде одна и та же спекуляция двумя предикатами реализма да разница в орфографии реализма, но из-за них художник не видит целого мира явлений, жизни как таковой. Не знает ни их, ни себя, атрофировал анализ, интуицию, критическое мышление, личную инициативу (...) За-

консервировался в “предметности форм”, “беспредметности форм”, масляного цвета, “декорационной фактуры”, возвел все это в ритуал, проповедует по-разному одну и ту же “сущность двух предикатов”»<sup>32</sup>.

«Всем вероучениям» Филонов противопоставлял «аналитическое искусство». В «Кратком пояснении к выставленным работам» (1928–1929) – выставка МАИ в Московско-Нарвском доме культуры в Ленинграде – он писал: «Всякий глаз видит под известным углом зрения, с одной стороны и до известной степени, либо спину, либо лицо объекта, всегда часть того, на что смотрит – дальше этого не берет самый зоркий видящий глаз, но знающий глаз исследователя, изобретателя-мастера аналитического искусства стремится к исчерпывающему видению, поскольку это возможно для человека; он смотрит своим анализом и мозгом и им видит там, где вообще не берет глаз художника...»

Это и многие иные возможности понятия содержания, подключенные через упорное аналитическое мышление и возможности его реализации при громадных возможностях вывода и обобщения при упорной работе над картиной, куда неизбежно вводится изобретаемая, доселе невиданная в искусстве форма – иногда позволяют дать краткое, исчерпывающе верное название картины или рисунка, и мастера аналитического искусства в силу этого не всегда дают название своим работам, а ограничиваются чисто профессиональным определением “сделанная картина”, “сделанный рисунок”, “сделанный проект” при целевой установке на наивысшее мастерство [...] пусть картина говорит сама за себя и действует на интеллект зрителя, заставляя его, напрягаясь, понять написанное без всякого суфлера, шептуна со стороны...»<sup>33</sup>

Такая интенция художников МАИ возникла не без влияния метафизических веяний в современной истории живописи, ее усилий выйти за пределы иллюзионизма<sup>34</sup>. Французский феноменолог М. Мерло-Понти спустя два десятилетия после смерти Филонова отмечал: «Видение художника – это больше не взгляд вовне, не простая “физико-оптическая связь” с миром. Мир уже не находится перед ним, данный в представлении: скорее, это сам художник рождается в вещах, как бы посредством концентрации, и возвращается к себе из видимого. Картина же в конечном счете может быть соотнесена с чем бы то ни было среди эмпирических вещей, только будучи уже до этого “самоизображающей” (...) только бу-

дучи (демонстрирующей. – А.А.) как вещи делаются вещами, а мир – миром. Аполлинер говорил, что в поэме бывают фразы, которые, кажется, не были сочинены, а сформировались сами. А Анри Мишо – что цвета Клее иногда кажутся медленно рождающимися на полотне, истекающими из некоего первичного фона “расползающегося окрест”, подобно патине или плесени. Искусство живописи – это не конструкция, не технология, не индустриальное соотношение с внешним пространством и миром... (это) наличное бытие... Видение – это не один из модусов мышления или наличного бытия “для себя”: это данная мне способность быть вне самого себя, *изнутри участвовать в артикуляции Бытия* (курсив мой. – А.А.), и мое “я” завершается и замыкается на себе только посредством этого выхода вовне»<sup>35</sup>.

Такой взгляд на живопись XX в. более соотносится с аналитическим искусством Филонова, нежели не лишённое пронизательности замечание Е. Бобринской: «...Филонов, вероятно, как никакой другой русский художник начала века, сумел найти свой, современный изобразительный язык для образов коллективного бессознательного, спрятанных на дне человеческой психики...»<sup>36</sup> Комментируя высказывание Бобринской, Г.Ю. Ершов пишет: «Как видно из приведенной цитаты, речь идет, по сути, о принципиальных моментах природы творческого акта художника, своим “живым мифологизмом мышления” не воспроизводящим какую-либо уже заданную сюжетно-мифологическую структуру, но как будто воскресающим или же творящим с самого первоначала архаические глубинные мифопорождающие смыслы»<sup>37</sup>.

Сам Филонов не признавал мифологизирующей интенции в своем творчестве. Он называл свой метод методом «аналитической интуиции»<sup>38</sup>. По воспоминанию Х.Л. Лившица, художник любил говорить: «У меня глаза микроскопы»<sup>39</sup>. В связи с этим трудно не упомянуть о соображении автора монографии «The thinking Eye» П. Клее, который в зрелости осознал творчество как «созидание внутри картины»<sup>40</sup>: «Разве это не так, – говорил он, – что сравнительно небольшой шаг – взгляд через микроскоп – являет нашему взору такие картины, которые мы бы объявили фантастическими и заумными, если бы, не поняв, в чем тут соль, увидели их где-нибудь совершенно случайно?»<sup>41</sup> «Глаз знающий», по убеждению

Филонова, способен сделать зримыми процессы биологические, социальные, духовно-интеллектуальные...

Он считал, что художник «...не может действовать в чистом разрешении заранее известной старой формой (круглой формой. – А.А.)... мастер обязан изобретать ее ежесекундно (ибо форма **не** наличествует, а вырабатывается в процессе работы. – А.А.). Тогда изобретение форм будет неизбежно действующей силой. Тогда наука, а не схоластика, включится в живопись и возможно будет устанавливать интегральный критерий, а пока им остается принцип “абсолютной точности” и “биологически сделанной картины”<sup>42</sup>. Действенность аналитического искусства Филонов объяснял его научностью. Он заявлял: «Я художник мирового расцвета – следовательно пролетарий (чернорабочий искусства. – А.А.), я называю свой принцип натуралистическим за его чисто научный метод мыслить об объекте, адекватно исчерпывающе провидеть, интуировать до под- и сверхсознательных учетов все его предикаты, выявлять объект в разрешении адекватно восприятию»<sup>43</sup>. «Глаз знающий» был метафорой новой визуальности, но, как ни странно, поиски его первоначал уводят нас в далекую «восточную» древность, где нам снова предстоит встреча с искусством Древнего Египта.

В 1920 г. Российская Академия истории материальной культуры опубликовала статью Ф.Ф. Гесса «Композиция человеческой фигуры в рисунке и рельефе»<sup>44</sup> Древнего Египта, которая начиналась ссылкой на труды немецкого искусствоведа Г. Шефера<sup>45</sup>. Он, по мнению Гесса, полагал, что странные пропорции в рисунке (Др. Египта. – А.А.) вызваны не неумением видеть и передавать виденное, но более глубокой причиной; сам Гесс вспоминает при этом то место в «Государстве» Платона, где автор обрушивается на художников, передающих не действительные вещи, а только их кажущуюся форму<sup>46</sup>. В связи с этим автор статьи указывает на диалог Сократа и Главкона о мире умопостигаемом и мире видимом.

В разговоре Сократу удастся убедить своего собеседника, что бытие и все умопостигаемое можно яснее созерцать с помощью разума, соотносимого с миром первоначал, чем посредством ощущений, которые, по его мнению, соотносятся с миром видимым – миром не начал, а уподоблений<sup>47</sup>. Гесс указывает: Г. Шефер тоже считает, что и в свойственном нам перспективном образе мы склоняемся к передаче подобий, обманчивому зрительному впечатле-

нию, в то время как египетский художник старался передать вещи в их реальности без случайности ракурса, тени и т.д.<sup>48</sup> Иначе говоря, древнеегипетскому искусству было свойственно воплощать отвлеченные понятия в конкретной форме видовой модели, ибо «...египтяне объединяли фронтальное положение с самыми характерными и пластически выразительными аспектами бокового видения. В основе таких сложных сочетаний лежало прекрасное знание анатомического строения, стремление передать образ в его целостной сущности. Поэтому египетские художники сознательно избегали профильного построения фигуры, ибо этот прием приводил к фрагментарному изображению, что сужало сферу охвата образа и противоречило ритуальным представлениям»<sup>49</sup>. Этому несомненному выводу соответствует и соображение современника Филонова Ф.Ф. Гесса. Он пишет: «Египтянин рисовал не того человека, которого он видел, а того, которого он знал, знал как состоящего из известных частей тела, которые он и изображал в самой характерной и знакомой ему форме (...) Не может быть сомнения в том, чем руководствовался художник: действие и действительность, *вещь в себе, а не феномен* (курсив мой. – А.А.), и при том – в самой ясной форме»<sup>50</sup>.

Нетрудно представить, что заключение Гесса касается не только изобразительной практики египтян, но и распространяется на концепцию «глаза знающего» П. Филонова, когда художник-исследователь, «очевидец незримого» смотрит своим «анализом и мозгом» и им видит там, где вообще не берет глаз художника.

В большинстве картин Филонова, замечает Евгений Ковтун, «можно наблюдать соединение двух начал – фигуративного и беспредметного. В этом уникальность филоновских структур (...) Картина Филонова может “начаться” как фигуративная и “продолжаться” чистой абстракцией. В его живописи часто “звучит” длительная “беспредметная увертюра”, прежде чем возникает фигуративный образ. Таков большой холст “Цветы мирового расцвета” (1915). “Формула космоса” (1918–1919) была, видимо, первой чистой абстракцией, за которой появились беспредметные “Белая картина” (1919), “Победа над вечностью” 1920–1921), “Октябрь” (1921) и, наконец, блистательная “Формула весны” (1928–1929).

Это совершенно беспредметная, но наполненная жизнью природы живопись. Здесь нет ни цветущих деревьев, ни пейзажных планов, но чистым цветом, прорывами глубокой синевы, непрерывным движением микроструктур, прихотливым ритмом больших форм художник создает острое ощущение весеннего ликования природы, живой ее “органики”. Эта живопись не состояние, а процесс, подобный биологическому. Филоновская “Формула весны”, вершинное достижение его живописи, знаменует, как и ларионовский лучизм, третий путь в беспредметности<sup>51</sup>. Третий путь предполагал абстракцию через преодоление фигуративного реализма, которое должно произойти в *последовательном* отвлечении художника от двух традиционных предикатов – цвета и формы. «Чистый реализм (а не натурализм), – говорил Филонов, – наблюдается тогда, когда восприятие обуславливает разрешение. Оно заключается в отвлечении от объекта только двух его свойств – формы и цвета. Мастер и заключает в себе эту определенную систему разрешения указанных свойств. До сих пор пользовались только формами и цветом, не умея подойти к остальным. Но при пользовании всеми *можно получить чисто научное изображение предмета, которое в выводе есть абстракция*»<sup>52</sup> (курсив мой. – А.А.). В этом третьем пути не было ничего ни магического, ни мифологизирующего. И если этот метод разнился от метода кубизма своей биодинамикой и тем самым выходил далеко за пределы «схоластически формальной»<sup>53</sup> геометрической эпистемологии кубистов, то от древнеегипетского канона, обусловленного религиозными представлениями, он отличался метафизическим целеполаганием: превратить «вещь в себе» в «вещь для себя». «Глаз знающий» и древнеегипетский канон, представление о котором коренилось в религиозных верованиях Древнего Египта, дистанцировались друг от друга тысячелетиями.

Причины, способствовавшие сохранению древнеегипетского канонического типа, указывал Гесс, лежат вне области исследования истории искусства. Он действительно развивается в течение тысячелетий; «среди его представителей мы находим впоследствии вполне развитые художественные произведения, имеем и полный профиль и правильную передачу ракурса в три четверти, взятого спереди и со спины, одним словом, имеем дело уже с современным пониманием человеческой фигуры. Поэтому причину сохранения канонического рисунка приходится искать в другой об-

ласти, повлиявшей на всю египетскую жизнь, в области религиозных и магических представлений. Тип этот не был создан религией, но был ею закреплен на известной точке своего развития, <...> на всем протяжении развития египетского рисунка сохраняет в чистоте свою форму, был признан священным <...>. Отмечу еще одну характерную деталь в рисунке, а именно трактовку глаза, который на всем протяжении развития египетского рисунка сохраняет в чистоте форму en face. Обращая внимание на то, что как изображение глаза, так и каноническая человеческая фигура, входят в состав египетских иероглифов, мне хотелось бы указать на соответствующую связь между ними»<sup>54</sup>.

Вопрос о религиозных причинах сохранения древнеегипетского канона побуждает нас обратиться к давней статье русского археолога В.В. Баллода «Реализм и идеализация в египетском искусстве как результат представлений о потустороннем бытии».

Он обратил внимание на «меткое замечание» французского знатока Древнего Египта Г. Масперо, что художники, начиная со времени тинисских династий, т.е. с древнейших времен египетской цивилизации, и вплоть до владычества Птолемеев создавали наряду с «юношескими типами, исполненными прелести», «старческие типы», с лицом, изрытым морщинами. Так, по мнению Баллода, в египетском искусстве определено и ясно вырисовываются два направления<sup>55</sup>, которые немецкий египтолог В. Шпигельберг, характеризуя искусство саисской династии, назвал «идеалистическим» и «реалистическим»<sup>56</sup>. Египетский рельеф, замечает Баллод, рисует человека «совершенно аналогично: то видим много условностей (условную осанку, развернутые плечи при профильном изображении головы, туловища, ног, то эти и другие подобные условности вовсе отсутствуют, и на стенах мастаб живут и движутся люди и животные, характерные черты которых схвачены поразительно удачно и переданы с редким (натуралистическим. – А.А.) умением». Баллод, комментируя изображения в гробницах и ссылаясь на книгу немецкого египтолога А. Эрмана<sup>57</sup>, отмечает, что уже к концу Древнего царства покойные становятся «новыми Осирисами», подобно фараонам, которые минуют черту посюсторонней жизни. Это «...первые шаги демократизации заупокойных представителей»<sup>58</sup>. Но если на всякого египтянина распростра-

ются теперь те блага, которые ранее были уделом только фараона, то, следовательно, изображение любого усопшего должно выражать то же достоинство, дышать той же красотой, какой отличались тинисские изображения царей и богов<sup>59</sup>.

Вместе с тем сохранялась необходимость, чтобы «ка» узнавало изображение своей телесной оболочки, а значит, чтобы изображение последней трактовалось вполне натуралистично. «Такое требование, – пишет Баллод, – вполне определенно вытекает из представлений о загробном бытии и о способности “ка” вновь одушевить раз покинутое тело или же его статую, а вообще существовать, пока существует тело или заменяющая его статуя»<sup>60</sup>.

Ведь «ка», по верованиям египтян (Баллод ссылается на монографию Ф. Биссинга<sup>61</sup>), не существовало до рождения ребенка; оно создается и растет вместе с ребенком и вместе с ним видоизменяет свой наружный облик. И если «ка» продолжает жить, разъединенное с телом, после смерти последнего, – то, разумеется, сохраняет тот облик, который характерен для человека в последние дни жизни и который столь тщательно стремились сохранить египтяне, бальзамируя своих покойников. А если погибнет мумия и «ка» в статуе не узнает своего портрета, то... сочтены дни и самого «ка»<sup>62</sup>.

Именно эти обстоятельства, по мнению Баллода, благоприятствовали существованию в Египте двух стилей, заставляли египтян ставить в гробницы две разнохарактерные статуи.

«Слуги и животные, – отмечает автор статьи, – разумеется, должны были быть трактованы вполне натуралистически, ибо их изображениям суждено было не только украшать стены мастаб, но, – что важнее, – служить прихотям, благополучию и потребностям своего господина»<sup>63</sup>.

Статья В.Ф. Баллода убедительно доказывает связь изобразительной стратегии древних египтян с заупокойными культурами, ритуалами и вообще с религиозными представлениями. Таким образом, предположение Ф.Ф. Гесса о связи древнеегипетского канона с религиозными верованиями получает веское подтверждение. Оно косвенно тоже связано с ролью бога Осириса в заупокойном культе. В свое время М.Э. Матье отмечала, что облик этого божества остается «до сих пор не вскрытым и не проанализированным...»<sup>64</sup> Ключ к его пониманию, считает петербургский египтолог А.О. Большаков, дает имя божества, которое до сих пор еще

вызывает споры. Его идеографическое или пиктографическое написание встречается в Текстах пирамид. Буквальное прочтение этого имени предстает как состоящее из пиктограмм – Js.t.-jr.t, «Место глаза»<sup>65</sup>.

Еще в начале XX в., отмечает Большаков, Э.Х. Гардинер объяснил значение сочетаний, построенных по схеме Js.t + часть тела<sup>66</sup>. Сочетание «Js.t + часть тела» означает функцию этой части тела. *В данном случае оно означает: «место глаза».* Но место глаза есть зрение, а бог – Js.t.-jr.t – не что иное, как его персонификация – Зрение. Таким образом, Js.t.-jr.t есть специальное божество зрения<sup>67</sup>.

Большаков предполагает причины, по которым новое божество было вызвано к жизни. Он считает, что одна из них связана с обстоятельствами отправления заупокойных культов. Первоначально они совершались в светлых местах – перед мастабой, в огороженном дворике, в наружной часовне, и лишь появление внутренних часовен перевело ритуалы в темное помещение.

Экономика IV династии (период мемфисского искусства) еще могла обеспечить преемственность культа, и полагались тогда во время служб на искусственное освещение, которое казалось вечным. При V династии неизбежность прекращения культа в силу экономических причин стала очевидной, и центр тяжести был перенесен на изображения. Но для них было необходимо обеспечить вечную возможность видеть, что и должен был гарантировать новый бог зрения<sup>68</sup>.

Большаков пишет: «Для характеристики Js.t.-jr.t как персонифицированной абстракции важно то, что, заметно потеснив древнего бога мертвых Jnr (w), он не перенял всех его функций. В жертвенной формуле просьба доброго погребения в некрополе практически всегда обращена как к Jnr (w), который был ее адресатом первоначально, так и к Js.t.-jr.t, его здесь вытесняющему. Это очень понятно: похороны относились к деятельности Jnr (w) как бога бальзамировщика, и в это чисто практическое дело Js.t.-jr.t не вмешивался, но жертвоприношение, сводящееся в конечном счете к зачитанию жертвенной формулы (по верованиям египтян предполагалось, что жертвоприношение осуществляется гробничными изображениями: «приносится ему его хлеб не гниющий, его

пиво не киснущее»<sup>69</sup>. – А.А.), что связано с внутренним зрением, уже всецело относится к сфере Js.t.-jr.t»<sup>70</sup>.

Далее Большаков указывает на характерную особенность Древнего царства, в котором, в отличие от последующих эпох, солнце никогда не отождествлялось с несолярными божествами. «Единственное исключение было сделано для Js.t.-jr.t, косвенно приравненного к солнцу посредством именованя Старшим богом. Произойти это могло, разумеется, лишь потому, что Js.t.-jr.t как божество зрения был богом света и в этом своем аспекте он оказывался идентичным солнцу. Позднее отождествление Js.t.-jr.t с солнцем становится все более очевидным»<sup>71</sup>.

Так Js.t.-jr.t превратилось в солнце того света. Поэтому вполне естественно, что в гробницах Древнего царства солнце не изображается, хотя гробничные изображения, «стенные украшения допускали большое разнообразие»<sup>72</sup> – это было не нужно, так как имелось специфическое потустороннее солнце – Js.t.-jr.t.

«Неоднократно отмечалось, – пишет Большаков, – что оформление староегипетских гробниц сугубо реалистично, что оно копирует земную жизнь, что в нем нет ничего трансцендентного, в том числе и богов – а сейчас речь идет об огромной роли, которую играет Js.t.-jr.t. Однако здесь нет никакого противоречия. Во-первых, Js.t.-jr.t упоминается лишь в жертвенных формулах, и поэтому, хотя его существование упоминается (...), сам он в мир изображений не включен. Во-вторых, и это главное, в гробницах Старого (Древнего. – А.А.) царства Js.t.-jr.t еще не имеет того облика конкретного божества, которое появится у него позднее, – он существует лишь как обозначение абсолютизированной возможности видеть, как гарант зрения, и к этой абсолютности и сводится, по существу, вся его божественность»<sup>73</sup>.

Представление о зрении и свете играет огромную роль в египетском миропонимании – на них «в значительной степени основывается онтология, они пронизывают всю мифологию, с ними связаны важнейшие храмовые и гробничные ритуалы (...) Поскольку в имени первоначальная идея божества отражается наиболее явно, то Js.t.-jr.t есть специальное божество зрения, прочие же его функции вторичны»<sup>74</sup>.

Таким образом, если Филонов изображал незримое благодаря аналитической интуиции, то древнеегипетский художник полагался в этой ситуации на бога зрения как «гаранта зрения» и на его

священнодействие. Именно Js.t.-jr.t, наблюдая ненаблюдаемое, обеспечивал существование древнеегипетского канона, при котором художник изображал невидимое видимым, что предшествовало способности Филонова «смотреть мозгом». «The thinking Eye» русского и европейского авангарда, П. Клее и П. Филонова, спустя тысячелетия оказался преемником древнеегипетского божества, а Js.t.-jr.t – архетипом и метафорой «глаза знающего».

Чудесным образом это является подтверждением пророческих слов П. Клее: «...призванные – это художники, проникающие ныне до некоторой степени близости к скрытой основе, которая питает собой изначальный закон развития. Там, где центральный орган всеобщей временно-пространственной подвижности – пусть он называется мозгом или сердцем творения – побуждает к деятельности все функции, кто из художников не мечтал бы там обитать? В недрах природы, в первооснове творения, там, где хранится тайный ключ ко всему?»<sup>75</sup>

### Примечания

<sup>1</sup> Адорно Т. Заметки о теории критики. – Цит. по: *Наков А.* Русский авангард. – М.: Искусство, 1991. – С. 135.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук / *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 364.

<sup>3</sup> Померанцева Н.А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. – М.: Искусство, 1985. – С. 37.

<sup>4</sup> «Индивидуальность художника, – писал директор музея древностей в Каире, генеральный директор раскопок и древностей в Египте с 1881 по 1886 г., – проявляется лишь в почти незаметных оттенках разработки (...) Они (посетители музея. – А.А.) не понимают, сколько таланта и труда должны были потратить творцы этих великих храмов и прекрасных статуй, чтобы подняться выше уровня лишь искусных в своем ремесле рабочих». – *Масперо Г.* Всеобщая история искусств. Египет. – М.: Проблемы эстетики, 1915. – С. 380.

<sup>5</sup> Там же. – С. 36.

<sup>6</sup> Померанцева Н.А. Указ. соч. – С. 43.

<sup>7</sup> Там же. – С. 44.

<sup>8</sup> См. об этом: *Асоян А.А.* Кристаллография как метафора аналитического метода П.Н. Филонова // *Декабрьские диалоги.* – Омск: ООМНИИ им. М.А. Врубеля,

2012. – Вып. 15: Матер. Всероссийской (с междунар. участием) научной конференции памяти Ф.В. Мелехина. 20–21 декабря 2011 г. – С. 26–32; *Асоян А.А.* Гуманитарное знание и вызовы времени. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – С. 409–424.
- <sup>9</sup> *Гадамер Г.-Г.* Онемение картины // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 186.
- <sup>10</sup> *Гадамер Г.-Г.* Понятийная живопись // Указ. соч. – С. 172.
- <sup>11</sup> *Иоффе И.И.* Синтетическая история искусств. – Л., 1933. – С. 483.
- <sup>12</sup> Первым, кто применил эпитет «идеографическое» к творчеству Филонова, был Д. Бурлюк. В 1913 г. он прочел доклад «П.Н. Филонов – завершитель психологического интимизма». Сохранились тезисы этого доклада: I. 1. Роль литературности в живописи. 2. Гойя, Эдгар По, Гофман. 3. Средневековые традиции. Иероним Босх. 4. Русский лубок и миниатюра. 5. Монголия, Индия, Африка. 6. Идеографическое письмо... II. – См.: *Ковтун Е.Ф.* Из истории русского авангарда / Публикация Е.Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. – Л.: Наука, 1979. – С. 224.
- <sup>13</sup> *Тарабукин Н.М.* Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. – М., 1993. – № 4. – С. 190.
- <sup>14</sup> *Тарабукин Н.М.* Проблема пространства в живописи // Там же. – С. 194.
- <sup>15</sup> *Гомбрих Э.Г.* История искусства. – М.: Искусство – XXI век, 2013. – С. 61.
- <sup>16</sup> *Тарабукин Н.М.* Проблема пространства в живописи // Указ. соч. – С. 195.
- <sup>17</sup> *Тарабукин Н.М.* Там же. – С. 190.
- Ср. с наблюдением Боулта: У Филонова «нет не только видимой формальной структуры, но и четкой семантической композиции. Организация, или скорее, дезорганизация этих абстрактных образов создает гигантский акростих, нервные узлы которого скрывают его органическую суть». – *Боулт Джон Э.* Павел Филонов и русский модернизм // *Мисслер Н., Боулт Дж.Э.* Филонов. Аналитическое искусство. – М.: Советский художник, 1984. – С. 44.
- <sup>18</sup> *Померанцева Н.А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. – С. 118.
- <sup>19</sup> *Моймир Г.* Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. – СПб.: Академический проект, 2007. – С. 402.
- <sup>20</sup> Цит. по: *Боулт Дж.* Павел Филонов и русский модернизм // *Мисслер Н., Боулт Дж.Э.* Филонов. Аналитическое искусство. – М.: Советский художник, 1984. – С. 81–82.
- <sup>21</sup> Цит. по: *Повелихина А.* Мир как органическое целое // Великая утопия. Русский и советский авангард, 1915–1932. – Берн; М.: Бентелли: Галларт, 1993. – С. 62.
- <sup>22</sup> Там же. – С. 58.
- <sup>23</sup> Цит. по: *Повелихина А.* Указ. соч.. – С. 56.

- <sup>24</sup> Гуро Е., Матюшин М. Чувство четвертого измерения. – Цит. по: Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. – М.: НЛО, 2012. – С. 278.
- <sup>25</sup> См.: Тильберг М. Указ соч. – С. 279.
- <sup>26</sup> Филонов П.Н. Идеология аналитического искусства и принцип сделанности // Филонов, 1883–1941. Первая персональная выставка. Каталог. – Новосибирск: Академгородок, 1967. – С. 6.
- <sup>27</sup> Канон и закон. 1912 // Отдел рукописей ИРЛИ. Ф. 656. – Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания Гос. Русского музея. Каталог выставки. Автор статьи Е.Ф. Ковтун. – Л.: Аврора, 1988. – С. 28.
- <sup>28</sup> Письмо Вере Шолпо. 1928, июнь // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. – Л., 1979. – С. 231.
- <sup>29</sup> Филонов П.Н. Канон и закон // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. – М.: Агей Томеш, 2006. – Т. 2. – С. 81.
- <sup>30</sup> Филонов П.Н. Канон и закон. – С. 82.
- <sup>31</sup> Ковтун Е.Ф. Некоторые термины аналитического искусства // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. – М.: Агей Томеш, 2006. – Т. 2. – С. 69.
- <sup>32</sup> Филонов П.Н. Декларация «Мирового расцвета» // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. – М.: Агей Томеш, 2006. – Т. 2. – С. 88–89.
- <sup>33</sup> Филонов П.Н. Краткое пояснение к выставленным работам // Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания Гос. Русского музея. Каталог выставки. – Л.: Аврора, 1988. – С. 108.
- Об этом же, но иначе писал Матюшин: «Каждый кусок картины есть час жизни проходящей и мгновенно изменяющей содержание, потому и не выносит никакого ига названия». – Матюшин М.В. Творчество Павла Филонова. – Из истории русского авангарда (П.Н. Филонов) / Публикация Е.Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. – Л.: Наука, 1979. – С. 234.
- <sup>34</sup> См. отзыв одного из современных исследователей: «Филонов – ... художник явно метафизических устремлений» – Альфонсов В.Н. Слова и краски. – М.; Л.: Сов. писатель, 1964. – С. 183.
- <sup>35</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. – М.: Искусство, 1992. – С. 43, 44, 51.
- <sup>36</sup> Бобринская Е. Русский авангард: Истоки и метаморфозы. – М.: Пятая страна, 2003. – С. 127.
- <sup>37</sup> Еришов Г.Ю. Методологические проблемы изучения творчества Филонова // Павел Филонов: К 125-летию со дня рождения художника. – СПб.: Palace Editions-Graficart, 2008. – С. 15–16.

- <sup>38</sup> Письмо Вере Шолпо, 1928, июнь // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. – Л., 1979. – С. 228.
- <sup>39</sup> *Лившиц Х.М.* Отрывки из воспоминаний // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. – М.: Агей Томеш, 2006. – Т. 2. – С. 315.
- <sup>40</sup> См.: *Grohmann W.* Paul Klee. – Stuttgart, 1965. – С. 55. – Цит. по: *Парч С.* Пауль Клее. – М.: Арт-Родник, 2007. – С. 20.
- <sup>41</sup> *Клее П.* Изобразительные средства // Мастера искусства об искусстве. – М.: Искусство, 1969. – Т. 5, Кн. 2. – С. 145.
- <sup>42</sup> *Филонов П.Н.* «Декларация мирового расцвета» // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. – М.: Агей Томеш, 2006. – Т. 2. – С. 89.
- <sup>43</sup> *Филонов П.Н.* «Декларация мирового расцвета» // Там же. – С. 90.
- <sup>44</sup> *Гесс Ф.Ф.* Композиция человеческой фигуры в рисунке и рельефе // Известия Российской Академии истории материальной культуры. – Пб.: Рос. Академия истории мат. культуры, 1921. – Т. 1, № 10. – С. 73–94.
- <sup>45</sup> *Shäfer H.* Die Leistung der ägyptischen Kunst. – Leipzig: Hinrichs, 1913.
- <sup>46</sup> *Гесс Ф.Ф.* Указ. соч. – С. 89.
- <sup>47</sup> *Платон.* Государство. Книга VI. 511 d.
- <sup>48</sup> *Гесс Ф.Ф.* Указ. соч. – С. 90.
- <sup>49</sup> *Померанцева Н.А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. – М.: Искусство, 1985. – С. 119.
- <sup>50</sup> *Гесс Ф.Ф.* Указ. соч. – С. 90.
- <sup>51</sup> *Ковтун Е.* Третий путь в беспредметности // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. – Берн; М.: Бентелли: Галларт, 1993. – С. 68, 69.
- <sup>52</sup> *Филонов П.Н.* Речь на диспуте в Доме печати // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. – Т. 2. – С. 123.
- <sup>53</sup> *Филонов П.Н.* Декларация мирового расцвета // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. – М.: Агей Томеш, 2006. – Т. 2. – С. 88.
- <sup>54</sup> *Гесс Ф.Ф.* Указ. соч. – С. 90, 91.
- Это наблюдение Ф. Гесса согласуется с выводом исследователя египетских рельефов проф. В.К. Мальмберга. Он заявлял: «...нужно говорить не о неумении изображения египтянами человека на плоскости, а о стремлении выразить три измерения посредством двух наиболее характерных: профильное изображение комбинируется с развернутыми плечами и поставленным en face глазом». – *Мальмберг В.К.* Старый предрассудок. К вопросу об изображении человеческой фигуры в египетском рельефе. – М.: Музей изящных искусств им. Императора Александра III, 1915. – С. 16.
- <sup>55</sup> *Баллод В.В.* Реализм и идеализация в египетском искусстве как результат представлений о потустороннем бытии // Сборник в честь профессора В.К. Мальмберга. – М.: Моск. Археолог. ин-т, 1917. – С. 60.

- <sup>56</sup> См.: *Spiegelberg W.* v. Geschichte der ägyptischen Kunst. – Leipzig: Buchhandlung, 1903. – S. 8; *Баллод Ф.В.* Указ. соч. – С. 60.
- <sup>57</sup> *Erman A.* v. Die ägyptische Religion. – Berlin; Leipzig: Reimer, 1909. – S. 130. – *Баллод Ф.В.* Указ. соч. – С. 64.
- <sup>58</sup> *Тураев Б.А.* История Древнего Востока: Курс, читанный в СПб. университете в 1910–1911 гг. – СПб.: Безобразов и К<sup>о</sup>, 1911. – Ч. I–2. – С. 185–186.
- <sup>59</sup> *Баллод В.Ф.* Реализм и идеализация в египетском искусстве как результат представлений о потустороннем бытии // Сборник в честь профессора В.К. Мальмберга. – М.: Моск. Археолог. ин-т, 1917. – С. 65.
- <sup>60</sup> Там же. Подробно о «ка» см.: *Большаков А.О.* Представления о двойнике в Египте Старого царства // Вестник древней истории. – М., 1987. – № 2. – С. 3–36.
- <sup>61</sup> *Bissing Fr.W.* von. Kultur des alten Ägyptens. – Leipzig: Quelle & Meyer, 1913. – S. 4; *Баллод Ф.В.* Указ. соч. – С. 65.
- <sup>62</sup> Там же.
- <sup>63</sup> *Баллод В.Ф.* Указ соч. – С. 66.
- <sup>64</sup> *Матъе М.Э.* Древнеегипетские мифы. [Исследование и пер. текстов с комм.] – М.; Л.: АН СССР, 1956. – С. 52.
- <sup>65</sup> *Большаков А.О.* Указ соч. – С. 103.
- <sup>66</sup> *Gardiner A.H.* Rev. of R. Well, Les decrets royaux de l’Ancien Empire Egiptien // Proceedings of the Society Biblical Archaeology. 1912. – Vol. 34. – P. 257–265.
- <sup>67</sup> *Большаков А.О.* Указ соч. – С. 104.
- <sup>68</sup> Там же.
- <sup>69</sup> *Тураев Б.А.* История Древнего Востока: Курс, читанный в СПб. университете в 1910–1911 гг. – СПб.: Безобразов и Ко, 1911. – Ч. I–2. – С. 186.
- <sup>70</sup> Там же. – С. 105.
- <sup>71</sup> Там же. – С. 106.
- <sup>72</sup> *Масперо Г.* Египет. – М.: Проблемы эстетики, 1915. – С. 29.
- <sup>73</sup> *Большаков А.О.* Человек и его двойник. – С. 107.
- <sup>74</sup> Там же. – С. 108.
- <sup>75</sup> *Клее П.* Изобразительные средства // Мастера искусства об искусстве. – М.: Искусство, 1967. – С. 146.

---

*Николай Бердяев*

## ПИКАССО

Когдаходишь в комнату Пикассо галереи С.И. Щукина<sup>1</sup>, охватывает чувство жуткого ужаса; то, что ощущаешь, связано не только с живописью и судьбой искусства, но с самой космической жизнью и ее судьбой. В предшествующей комнате галереи был чарующий Гоген<sup>2</sup>. И кажется, что переживалась последняя радость этой природной жизни, красота все еще воплощенного, *кристаллизованного мира*, упоенность природной солнечностью. Гогену, сыну рафинированной и разлагающейся культуры, нужно было бежать на острова Таити, к экзотической природе и экзотическим людям, чтобы найти в себе силу творить красоту воплощенной, кристаллизованной, солнечной природной жизни. После этого золотого сна просыпаешься в комнате Пикассо. Холодно, сумрачно, жутко. Пропала радость воплощенной, солнечной жизни. Зимний космический ветер сорвал покров за покровом, опали все цветы, все листья, содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть, явленная в образах нетленной красоты, распалась. Кажется, что никогда уже не наступит космическая весна, не будет листьев, зелени, прекрасных покровов, воплощенных синтетических форм. А если и будет весна, то совсем уже иная, новая, небывалая, с листьями и цветами нездешними. Кажется, что после страшной зимы Пикассо мир не зацветет уже как прежде, что в эту зиму падают не только все покровы, но и весь предметный, телесный мир расшатывается в своих основах. Совершается как бы таинственное распластование космоса.

Пикассо – гениальный выразитель разложения, *распластования, распыления* физического, телесного, воплощенного мира. С точки

зрения истории живописи понятен *raison d'être*<sup>3</sup> возникновения кубизма во Франции. Французская живопись уже долгое время, со времени импрессионистов, шла по пути размягчения, утери твердых форм, по пути исключительной красочности. Кубизм<sup>4</sup> есть реакция против этого размягчения, *искание геометричности предметного мира, скелета вещей*. Это – искания *аналитические*, а не синтетические<sup>5</sup>. Все более и более невозможно становится синтетически-целостное художественное восприятие и творчество. Всё аналитически разлагается и расчленяется. Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами. Материальные покровы мира начали разлагаться и расплываться и стали искать твердых субстанций, скрытых за этим размягчением. В своем искании геометрических форм предметов, скелета вещей Пикассо пришел к каменному веку. Но это прозрачный каменный век. Тяжесть, скованность и твердость геометрических фигур Пикассо лишь кажущаяся. В действительности геометрические тела Пикассо, складные из кубиков скелеты телесного мира распадутся от малейшего прикосновения. Последний пласт материального мира, открывшийся Пикассо-художнику после срывания всех покровов, – прозрачный, а не реальный. Прозрениям художника не открывается субстанциональность материального мира, – этот мир оказывается не субстанциональным. Пикассо – беспощадный разоблачитель иллюзий воплощенной, материально-синтезированной красоты. За пленяющей и прельщающей женской красотой он видит ужас разложения, распыления. Он, как ясновидящий, смотрит через все покровы, одежды, напластования, и там, в глубине материального мира, видит свои складные чудовища. Это демонические гримасы скованных духов природы. Еще дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности, – там уже внутренний строй природы, иерархия духов. Кризис живописи с неизбежностью приведет к выходу из физической, материальной плоти в иной, высший план.

Живопись, как и все пластические искусства, была *воплощением, материализацией, кристаллизацией*. Высшие подъемы старой живописи давали кристаллизованную, оформленную плоть. Живопись была связана с крепостью воплощенного физического

мира, с устойчивостью оформленной материи. Ныне живопись переживает небывалый еще кризис. Если глубже вникнуть в этот кризис, то его нельзя назвать иначе, как *дематериализацией, развоплощением живописи*. В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств. Все уже как будто изжито в сфере воплощенной, материально-кристаллизованной живописи. Искусство окончательно отрывается от античности. Начинается процесс проникновения живописи за грани материального плана бытия. В старой живописи было много духа, но духа воплощенного, выразимого в кристаллах материального мира. Ныне идет обратный процесс: не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою твердость, крепость, оформленность. Живопись погружается вглубь материи и там, в самых последних пластах, не находит уже материальности. Если прибегнуть к теософической терминологии, то можно сказать, что живопись переходит от тел физических к телам эфирным и астральным<sup>6</sup>. Уже у Врубеля началось жуткое распыление материального тела. У Чурляниса<sup>7</sup> чувствуется этот переход в другой план. У Пикассо колеблется граница физических тел. Те симптомы есть и у футуристов, в их ускоренном темпе движения. Реклама и шарлатанство, искажающие искусство сегодняшнего дня, имеют глубокие причины в распылении всякой жизненной кристалльности. Уже у импрессионистов начался какой-то разлагающий процесс. И это не от погружения в духовность, а от погружения в материальность происходит. Ранняя итальянская живопись была полна глубокой духовности, но дух в ней воплощался. В современном искусстве дух как будто бы идет на убыль, *а плоть дематериализуется*. Это очень глубокое потрясение для пластических искусств, которое колеблет самое существо пластической формы. Дематериализация в живописи может производить впечатление окончательного краха искусства. Живопись также связана с кристаллами оформленной плоти, как поэзия с кристаллами оформленного слова. Разложение слова, его распыление должно производить впечатление гибели поэзии. А, ведь, поистине совершается такое же распыление кристаллов слова, как и кристаллов плоти. Не буду говорить о футуристической поэзии, которая до сих пор не дала ничего значительного. Но вот Андрей Белый, которого я считаю самым

оригинальным, значительным, близким к гениальности явлением русской литературы, может быть назван кубистом в литературе. В его романе «Петербург» можно открыть тот же процесс расплывания, расслоения космической жизни, что и в картине Пикассо<sup>8</sup>. В его изумительных и кошмарных словосочетаниях распыляются кристаллы слова. Он такой же жуткий, кошмарный художник, как и Пикассо. Это жуть от распыления, от гибели мира, точнее – не мира, а одного из воплощений мира, одного из планов мировой жизни\*.

И думается горькая и печальная дума о том, что не будет уже никогда прекрасных тел, чистых кристаллов, радостей воплощенной жизни, синтетически-целостных восприятий вещей, органической культуры. Все это пассатизм, и пассатисты обречены на шемящую печаль, на вздыхание о прошлом, на жуткий ужас от гибели воплощенной красоты мира. Архитектура уже погибла безвозвратно и гибель ее очень знаменательна и показательна. С гибелью надежды на возрождение великой архитектуры гибнет надежда на новое воплощение красоты в органической, природно-телесной народной культуре. В архитектуре давно уже одержал победу самый низменный футуризм. Кажется, что в мире материальной воплощенности, телесности все уже надломлено бесповоротно, все уже *detraqué*<sup>11</sup>. В этом плане бытия невозможна уже органическая, синтетически-целостная радость, упоенность красотой. Кажется, что в самой природе, в ее ритме и круговороте что-то бесповоротно надломилось и изменилось. Нет уже и быть не может такой прекрасной весны, такого солнечного лета, нет кристалличности, чистоты, ясности ни в весне, ни в лете. Времена года смешиваются. Не радуют уже так восходы и закаты солнца, как радовали прежде. Солнце уже не так светит. В самой природе, в явлениях метеорологических и геологических, совершается таинственный процесс аналитического расслоения и расплывания.

---

\* Возможен кубизм и в философии. Так, критическая генеалогия в последних своих результатах приходит к расплыванию и распылению бытия. В русской философии последнего времени настоящим кубистом является Б.В. Яковенко. Его философия есть плюралистическое расслоение бытия. См. его статьи в «Логосе»<sup>9</sup>. Характерно, что в Германии появилась уже работа, проводящая параллель между Пикассо и Кантом<sup>10</sup>.

Это чувствуют ныне многие чуткие люди, обладающие мистической чувствительностью к жизни космической. О жизни человеческой, о человеческом бытие, о человеческой общественности и говорить нечего. Тут все яснее видно, осязаемее. Наша жизнь есть сплошная *декристаллизация, дематериализация, развоплощение*. Успехи материальной техники только способствуют распылению исторических тел, устойчивой плоти-родовой жизни. Все устои колеблются и с ними колеблется не только бывшее зло и неправда жизни, но и бывшая красота и бывшая уют жизни. Материальный мир казался абсолютно устойчивым, твердо скристаллизованным. Но эта устойчивость оказалась относительной. Материальный мир не субстанционален – он лишь функционален. Изжиты уже те состояния духа, которые породили эту устойчивость и кристаллизованность воплощенного материального мира. Ныне дух человеческий вступает в иной возраст своего бытия и симптомы распластования и распыления материального мира можно видеть всюду: и в колебаниях родовой жизни и всего бытия нашего, к роду прикрепленного, и в науке, которая снимает традиционные границы опыта и принуждена признать *дематериализацию* и в философии, и в искусстве, и в оккультических течениях, и в религиозном кризисе. Разлагается старый синтез предметного, вещного мира, гибнут безвозвратно кристаллы старой красоты. Но достижений красоты, которая соответствовала бы другому возрасту человека и мира, еще нет. Пикассо – замечательный художник, глубоко волнующий, но в нем нет достижений красоты. Он весь переходный, весь – кризис.

Тяжело, печально, жутко жить в такое время человеку, который исключительно любит солнце, ясность, Италию, латинский гений, воплощенность и кристалличность. Такой человек может пережить безмерную печаль бесповоротной гибели всего ценного в мире. И лишь в глубинах духа можно найти противоядие от этого ужаса и обрести новую радость. Вот в германской культуре менее чувствуется этот кризис, так как германская культура всегда была слишком исключительно духовна и не знала такой воплощенной красоты, такой кристаллизации в материи. Мир меняет свои покровы. Материальные покровы мира были лишь временной оболочкой. От космического ветра должны остаться старые листья и цветы. Ветхие одежды бытия гниют и спадают. Это – болезнь возраста бытия. Но бытие неистребимо в своей сущности, нераспылимо в

30

своем ядре. В процессе космического распыления одежд и покровов бытия должен устоять человек и все подлинно сущее. Человек, как образ и подобие бытия абсолютного, не может распылиться. Но он подвергается опасности от космических вихрей. Он не должен отдаваться воле ветра. В искусстве Пикассо уже нет человека. То, что он обнаруживает и раскрывает, совсем уже не человеческое; он отдает человека воле распыляющего ветра. Но чистый кристалл человеческого духа неистребим. Только современное искусство уже бессильно творить кристаллы. Ныне мы подходим не к кризису в живописи, каких было много, а к кризису живописи вообще, искусства вообще. Это *кризис культуры*, осознание ее неудачи, невозможности перелить в культуру творческую энергию. Космическое расплавление и распыление порождает кризис всякого искусства, колебание границ искусства. Пикассо – очень яркий симптом этого болезненного процесса. Но таких симптомов много. Перед картинами Пикассо я думал, что с миром происходит что-то неладное, и чувствовал скорбь и печаль гибели старой красоты мира, но и радость рождения нового. Это великая похвала сил Пикассо. Те же думы бывают у меня, когда я читаю оккультические книги, общаюсь с людьми, живущими в этой сфере явлений. Но верю, верю глубоко, что возможна новая красота в самой жизни и что гибель старой красоты лишь кажущаяся нам по нашей ограниченности, потому, что всякая красота – вечна и присуща глубочайшему ядру бытия. И расслабляющая печаль должна быть преодолена. Если можно сказать, как истину предпоследнюю, что красота Боттичелли и Леонардо погибнет безвозвратно вместе с гибелью материального плана бытия, на котором она была воплощена, то, как последнюю истину, должно сказать, что красота Боттичелли и Леонардо вошла в вечную жизнь, ибо она всегда пребывала за неустойчивым покровом космической жизни, которую мы именуем материальностью. Но новое творчество будет уже иным, оно не будет уже пресекаться притяжением к тяжести этого мира. Пикассо – не новое творчество. Это – конец старого<sup>12</sup>.

## Примечания

Печатается по тексту: *Н.А. Бердяев. Пикассо* // София. – М., 1914. – № 3. – С. 57–62.

О журнале «София», который издавал К.Ф. Некрасов (племянник Н.А. Некрасова), а редактировал П.П. Муратов, см.: Из истории сотрудничества П.П. Муратова с издательством К.Ф. Некрасова / Вступ. статья, публикация и комментарии И.В. Вагановой // Лица. Биографический альманах. – М.; СПб.: Феникс: Atheneum, 1993. – С. 162–165.

<sup>1</sup> Шукин Сергей Иванович (1854–1937) – московский коллекционер западного искусства, один из четырех братьев Щукиных – собирателей художественных произведений (Петр, Дмитрий и Иван Ивановичи). Его галерея находилась в Большом Знаменском переулке, д. 8 (ныне ул. Грицевец). После Октябрьской революции С.И. Шукин эмигрировал, завещав городу свою коллекцию картин импрессионистов, Гогена, Матисса, Пикассо, Руссо и Дерена. В 1918 г. его коллекция была национализирована, и на ее основе (а также на основе коллекции И.М. Морозова) создан Музей нового западного искусства. В 1948 г. музей был ликвидирован, а его фонды распределены между Музеем изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (в Москве) и ленинградским Эрмитажем.

<sup>2</sup> Гоген Поль Эжен Анри (1848–1903) – французский художник, приехавший на Таити 8 июня 1891 г. О нем см.: *Волошин М.А. Устремления новой французской живописи (Сезанн, Ван-Гог, Гоген)* // *Волошин М.А. Лики творчества.* – Л.: Наука, 1989. – С. 245–249.

<sup>3</sup> Причина, смысл (фр.).

<sup>4</sup> Кубизм – модернистское течение в изобразительном искусстве первой четверти XX в., которое выдвинуло на первый план формальную задачу конструирования объемной формы на плоскости. Слово «кубисты» было впервые употреблено французским критиком Л. Воселем как насмешливое прозвище группы художников, изображавших предметный мир в виде комбинаций геометрических тел или фигур.

<sup>5</sup> Подробнее об аналитических и синтетических стремлениях современного искусства см.: *Бердяев Н.А. Кризис искусства* // *Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т.* – М.: Искусство, 1994. – Т. 2. – С. 400–406.

<sup>6</sup> См.: *Штейнер Р. Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека.* – Ереван: Ной, 1990. – 359 с.; *Линденберг К. Рудольф Штейнер. Биография.* – М.: Парсифаль, 1995. – 224 с.

<sup>7</sup> Чурлянис (Чюрленис) Микалоюс Константинас (Николай Константинович) (1875–1911) – литовский живописец и композитор, член объединения «Мир искусства». Наиболее глубокие философские интерпретации его творчества дали

В.И. Иванов (*Иванов В.И.* Чурлянис и проблема синтеза искусств // Борозды и межи. – М.: Мусагет, 1916. – С. 313–351) и Н.А. Бердяев (*Бердяев Н.А.* Кризис искусств // *Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т.* – М.: Искусство, 1994. – Т. 2. – С. 400–406).

Подробнее о Чюрленисе см.: *Розинер Ф.* Искусство Чюрлениса. – М.: Терра, 1993. – 408 с.

<sup>8</sup> См.: *Бердяев Н.А.* Астральный роман // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. – М.: Искусство, 1994. – С. 438–446.

<sup>9</sup> Яковенко Борис Валентинович (1884–1949) – русский философ-неокантианец, один из редакторов журнала «Логос», непримиримый оппонент Н.А. Бердяева. Подробнее см.: *Сапов В.В.* Рыцарь философии. Штрихи к портрету Б.В. Яковенко // *Вестник Российской АН.* – М., 1994. – Т. 64, № 8. – С. 753–760.

<sup>10</sup> См.: *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. – М.: Искусство, 1994. – Т. 2. – С. 422; *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 168.

<sup>11</sup> Поврежденный, свихнувшийся (фр.).

<sup>12</sup> Очень похожа на бердяевскую оценка творчества Пикассо, данная С.Н. Булгаковым в статье «Труп красоты». См.: *Булгаков С.Н.* Труп красоты // *Булгаков С.Н.* Тихие думы. – М.: Республика, 1996. – С. 26–38.

Иначе оценивали творчество Пикассо профессиональные художники. Вот что пишет М.А. Волошин в статье «Суриков (Материалы для биографии)»: «Однажды мы были вместе с Василием Ивановичем (Суриковым. – В.С.) в галерее Сергея Ивановича Щукина и смотрели Пикассо. Одновременно с нами была другая компания. Одна из дам возмущалась Пикассо. Василий Иванович выступил на его защиту: «Вовсе не так страшно. Настоящий художник именно так должен всякую композицию начинать: прямыми углами и общими массами. А Пикассо только на этом остановиться хочет, чтобы сильнее сила выражения была. Это для большой публики страшно. А художнику очень понятно» (*Волошин М.А.* Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 345).

*В.В. Сапов*

---

# МАГИЯ СЛОВА

*Ю. Айхенвальд*

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ СИЛУЭТЫ

**Баратынский**

Баратынский известен в русской литературе как поэт мысли. Не то чтобы у него была какая-нибудь одна господствующая идея, которая придавала бы его поэзии характер глубокой и оттого прекрасной односторонности. Правда, как мы увидим дальше, центральным идейным ядром, вокруг которого обволакиваются остальные его поэтические замечания, можно считать постоянную мысль о человеческом счастье и о коренной недоступности его для нас. Но и это не живет в его книге с преимущественной силой и только входит в тот общий кодекс художественной мудрости, какой представляет собою сборник его стихов. Баратынский вообще претворяет свои ощущения в разум, он вообще неустанно думает, и как алмазные искры там и здесь вспыхивают в его творчестве красивые мысли, неожиданные обобщения людского опыта.

От каждого явления мировой жизни вдумчиво берет он его смысл, его умную сердцевину, и показывает ее красоту. Не только чувство в своей силе и страсти, в бесконечном разнообразии своих цветов и оттенков может служить предметом лиризма, но и человеческое размышление о мире тоже вдохновенно облачается в поэтические строфы. Мысль прекрасна, и Баратынский отдался ей, но через это не стал рассудочен. Возникла особая лирика мысли, и хотя вся роскошь непосредственных впечатлений, вся пленительная наивность жизни перегорела в этом гераклитовском огне ума, она возродилась к новому бытию – светлая, углубленная, спокойная. Она потеряла значительную долю «здешних чувственных

34

примет», но зато дала сознанию восторг неожиданных открытий, трепетную радость понимания и приобщила его к замыслу Вселенной. В этом отношении, в этом избытке умного, Баратынский похож на Гёте, и характерно, что именно он посвятил мудрейшему из поэтов мудрые и глубокие стихи<sup>1</sup>. Таково «необщее выражение», которое запечатлелось на интеллигентном лице его музы<sup>2</sup>.

Эта насыщенность мыслью, отличающая поэзию Баратынского, находится в органической связи с тем, что свою сосредоточенную думу он выражает необыкновенно сжато, гармонически воплощает ее в такое же сосредоточенное слово. Он сознает и ценит эту черту своих тщательно обдуманных речей, более похожих на изречения; он говорит именно о сжатой поэме; он хочет, чтобы, как учит Шиллер, просторно было его мысли в строгом кольце нещедрых слов. Только серьезный мыслитель может чувствовать себя привольно в этих словесных теснинах, только он довольствуется небольшою, но зато изысканной долей внешних знаков. И Баратынский часто одевает свою сконцентрированную идею в какое-нибудь одно соответствующее слово, в какой-нибудь один эпитет, который зато наполнен содержанием до самых краев, точно художественный, большей частью – старинного стиля сосуд. Его роскошные слова, будто спелые колосья, тяжелы от мысли, и если бы их было много, они могли бы заглушить нежный росток поэтичности. Но их мало, и этого не случилось. Однако поразительная экономия в трате полновесных слов, доведенная до самых пределов необходимости, вызвала то, что Баратынского не всегда легко понять: иной раз не сейчас увидишь, к чему относится его местоимение, где ключ к расстановке слов; не сейчас развяжешь узел его глаголов, которые он, тоже в интересах сжатости, часто употребляет в нежеланном для русского языка страдательном залоге. Надо пытливно извлекать ядро мысли, запрятанной в самую глубину не сразу пронизываемых строк; Баратынский, сам богатый мыслью, требует ее и от своего читателя; только напряженное внимание оценит его стихотворения, – иначе они останутся, и действительно остались, «как дева юная, темны для невнимательного света».

Так как слово у него боится пустоты и содержательно все, во всех своих изгибах и складках, то оно и приобретает особую выразительность и силу. Под руками Баратынского, под его присталь-

ным взглядом слово оживает в своей внутренней красочности, обнаруживает всю незамеченную прежде глубину своего смысла и звучит во всю полноту своего звука. Поэтому оно поражает нас, точно мы услышали его впервые или после долгого психологического либо исторического промежутка. Мы как будто и не думали раньше, что оно так многозначительно и красиво. Воскрешенное или новое, старомодное или современное, оно во всяком случае раздается как-то свежо, торжественно и серьезно, даже если само по себе оно вполне обыденно. Впрочем, обыденности у Баратынского нет. Читая эти благородные страницы, полные своеобразной, аристократической красоты, вы не чувствуете, вы забываете, что почти все человеческие слова потускнели от бесчисленных прикосновений, что они покрылись каким-то налетом, – подобно тому лаку, который от тысячи вожделеющих взглядов образовался на обнаженных плечах Элен из «Войны и мира»<sup>3</sup>. Всякое слово Баратынским передумано сызнова, и потому в нем нет и тени пошлости; оно имеет свою оригинальную и живую физиономию, оно всегда ново. При этом, свободный в своем широком выборе, Баратынский любовно принял русский словарь во всем его прекрасном изобилии, во всей возможности его сочетаний и энергичных аллитераций<sup>4</sup> («между мужами возмужал», «не споры сборы»), – но ни разу не угодил он звуку во вред мысли, и слово у него честно. Оно сроднилось с мыслью и выступает только ради нее и вместе с нею, – что, разумеется, вовсе не препятствует музыкальности, присущей многим из его отчеканенных стихов.

Быть может, Баратынский и сам не рад этой суровой власти, какую приобрела над ним всемогущая мысль. Он сетует, что роковая дума легла на него гробовой насыпью и удушает его легкий дар; он знает, что из-за нее не будет ему хмеля на празднике мирском, и с горечью восклицает он:

*Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!  
О жреца ее! Тебе забвенья нет<sup>5</sup>.*

Но Пушкин недаром назвал его Гамлетом<sup>6</sup>. И как Гамлет, с черепом в руках, «мыслящий наследник разрушенья», поэт обречен на то, чтобы думать и быть Агасфером своей думы. Нельзя остановиться, надо вечно идти все дальше и дальше, все глубже и глубже, проникая в непроницаемую сущность явлений. Их окра-

шенная оболочка доступна уже резцу, органу, кисти; и за чувственную грань ее видимости и звучности могут, по Баратынскому, и не переступить ваятель, музыкант, художник, – но поэт, вещатель слова, невольно и необходимо должен быть мыслителем и от живых волнений жизни уноситься по ту сторону явного мира. Поэзия обязывает. Поэт глубже, но зато и чувственно-беднее своих собратьев по искусствам; другие музы не так задумчивы, не так бесплотны, – они делают своих жрецов соучастниками земного пира и развертывают перед ними все земное «очей очарованье». А поэт лишь в редкие минуты весенней радости, когда его душа с ручьем – ручей и с птичкой – птичка, «забвенье мысли пьет» и освобождается от своей строгой властительницы.

Таким образом, Баратынский как бы считает мысль не личной особенностью своего поэтического гения, а родной стихией всех поэтов вообще. Мы знаем, что он только отчасти прав: хотя разум и находит в слове, жилище мысли, своего прирожденного истолкователя, хотя искусство слова, поэзия, разумна по преимуществу, – она, конечно, изображает и славит цветную и осязательную сторону жизни и не тяготеет к одному сверхчувственному. Только по отношению к Баратынскому верно то, что страстное чувство и чувственность остались за пределами его творчества. От эмоционального, поскольку оно бурно и пылко, сохранилось почти одно лишь воспоминание. Надо иметь в виду, что его поэзия, – это уже не первая, а вторая глава из его душевной книги. Сборник его стихов – это продолжение, и он начался тогда, когда яркая полоса непосредственной жизни уже кончилась: не последовательное и многообразное раскрытие духа совершается перед нами в произведениях Баратынского, а дано только спокойствие зрелости, тихая пора завершений.

Его «томная душа созрела для благочинных размышлений», и страсть больше не взволнует ее. Он возвышается над явлениями, он живет во внутреннем мире, и может быть, одна только Италия с башнями Ливурны зовет его к себе, и хочется ему увидеть поэтические развалины Древнего Рима, чтобы этот «пышный саркофаг погибших поколений»<sup>7</sup> возбудил его гамлетовскую мысль и, опять с черепом в руках, он мог обратиться к Риму, к миру, к истории со своими вещими вопросами. Не только пиры и «пафосские пилиг-

римки<sup>8</sup> не смеют вернуться к поэту, но и вообще уж он не верит уверениям, уж он не верует в любовь, и разочарованному чужды все обольщения прежних дней. Ему к лицу сумрачный пейзаж его излюбленной Финляндии, где «дол очей не веселит, – гранитной лавой он облит»<sup>9</sup>. Не требуйте от него притворной пылкости, – он сердца своего не скроет хлад печальный. Женщина потеряла над ним свое бывшее обаяние; он стал поэтом уже после разлуки. Страстную любовь он только вспоминает. Ему страшна теперь краса черноокая, – он любит красавицу с очами лазурными. Если женщина, подобно луне, не влечет его от дольней жизни, если при ней душа не исполняется «священной тишиной», то он даже питает к ней легкое пренебрежение или насмешку, тем более что она не принадлежит к числу тех избранных, которым понятен язык поэтов и богов. Если бы женщина вдохновила его, он все равно не удостоил бы ее, не стал бы читать ей своих стихов, ею же вдохновенных, – «подобный в этом пчеле, которая со цветом не делит меду своего». Но не женщина вдохновляет его; он разорвал обычный союз любви и вдохновения. Это поэзия – без женщины. Впрочем, это – поэзия с женою, с сестрою. С ними хотел бы он жить, «случится ль ведро иль ненастье на перепутье бытия»<sup>10</sup>, им посвящает он беспримерно-нежные и душевные строки, например такие:

*Я твой, родимая дуброва!  
Но от насильственных судьбин  
Молить хранительного крова  
К тебе пришел я не один.  
Привел под сень твою святую  
Я соучастницу в мольбах:  
Мою супругу молодую  
С младенцем тихим на руках.  
Пускай, пускай в глуши смиренной,  
С ней, милой, быт мой утая,  
Других урочищей Вселенной  
Не буду помнить бытия<sup>11</sup>.*

В этой мирной пристани, где руки пожатые заменило Баратынскому поцелуй прекрасных уст, где его окружают друзья и Дельвиг, его добрый, милый Дельвиг, где из эмоций выбраны только спокойные, – счастлив ли наш поэт и мыслитель? Он часто вос-

38

хваляет отдых, спасительный холод бездейственной души, отрадное бесстрашие; он стоит вдали от большой дороги жизни и «скромно кланяется прохожим». Сам он никуда не идет. Он устал, и оттого покой, которому он теперь предается, не есть ли его счастье? С присущей ему откровенностью и умной трезвостью он не раз говорит о своем примирении, о своей тишине, о том, что он выбрал безнадежность и покой. И эта холодная усталость, не разрешающаяся катастрофой, не влекущая к самоубийству, производила бы отрицательное впечатление, если бы ей не сопутствовала энергия ищущей мысли. И кроме того, отдых, похожий на счастье, сладкое усыпление, хладной мудрости высокая возможность – все это на самом деле представляет собою затаенное мучительное несчастье, и нередко Баратынский просыпается от своего душевного сна, и тогда слышны те горестные звуки отчаяния, которые создали ему славу пессимиста. Баратынский слишком умен для того чтобы поверить, будто человек может утихнуть в мертвой зыби покоя. Он знает, что закон мира – волнение, и он говорит об этом художественными словами:

*Нам, изволением Зевеса брошенным в мир коловратный,  
Жизнь для волнения дана: жизнь и волнение – одно*<sup>12</sup>.

.....  
*Мира невежда, младенец, как будто закон его чуя,  
Первым стенаньем качать нудит свою колыбель*<sup>13</sup>!

Затем проходят волнующиеся годы, и наступает омертвление. Страстная, одержимая душа вдруг останавливается, и умолкает призывный гул ее водопада.

*На что вы, дни! Юдольный мир явленья  
Свои не изменит!  
Все ведомы, и только повторенья  
Грядущее сулит.  
Недаром ты металась и кипела,  
Развитием спеша,  
Свой подвиг ты свершила прежде тела,  
Безумная душа!*

*И, тесный круг подлунных впечатлений  
Сомкнувшая давно,  
Под веяньем возвратных сновидений  
Ты дремлешь, а оно  
Бессмысленно глядит, как утро встанет,  
Без нужды ночь сменя,  
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,  
Венец пустого дня!<sup>14</sup>*

Это – отзвук из ненаписанной книги Баратынского, это – первая, не дошедшая до нас глава его поэзии. Неодновременность, непараллельность в развитии души и тела, досрочность переживаний, то, что отравило жизнь и поэзию Лермонтову, – это, очевидно, в доисторический, так сказать, период Баратынского ложилось гнетом и на него. Его прошлое было стремительное движение, которое теперь уже застыло, оцепенело, – говоря его собственными словами:

*Так ярый ток, оледенев,  
Над бездною висит,  
Утратив прежний грозный рев,  
Храня движенья вид.*

Он спешил, он жадно пил жизненные впечатления несозрелыми устами, – и вот теперь «не постигает он души употребленья», и она безвременно иссякла, опустошилась, и тело ненужной и сиротливой тенью влачится без нее.

При таких условиях, при этом нравственном автоматизме разве достижимо счастье? Его и нет под слоем того унылого спокойствия, которым дышат иные страницы Баратынского. Несмотря на свою резигнацию, он несчастен и он не может отрешиться от своей печали.

Но Баратынский глубоко показал всю внутреннюю недоступность счастья не только для себя лично, но и для всех людей вообще, и в то же время засвидетельствовал неодолимость тоски по счастью, – «желанье счастья в меня вложили боги». При этом знаменательно, что, в отличие от многих певцов земной скорби, он разрушительным началом «блаженства прямого» считал не эмоциональные человеческие страдания, не сердечные боли, не

смерть. Ему, конечно, было «жаль земного поселенца»<sup>15</sup> с его повседневной заботой и печалью; но, более исполненный мысли, чем задушевности, он источник нашего несчастья философски видел в самой духовной конституции человека, в его положении среди необъятного мира. Именно эта фатальная неприспособленность к счастью наряду с немолчным желанием его составляет, как мы уже сказали, центральную мысль в поэзии Баратынского. Он не понимает мира без человека и первый рассматривает в связи с последним. Вселенная как поприще для людей составляет предмет его исключительной думы, и поэтому для него так важна проблема счастья. И вот, человек для него по самому происхождению и по существу своему является обреченным на муку вечного противоречия. Дети Прометея, «чада святотатства», мы осуждены «питаться болезненной жизнью, любить и лелеять недуг бытия и смерти отрадной страшиться»<sup>16</sup>, мы осуждены быть несчастными, – и в то же время Прометеева искра не может погаснуть в нас и, все разгораясь, она говорит нам о небесной родине, о небесном счастье. И вечные Танталы, мы алчем и не насыщаемся. Быть может, еще тяжелее другая антиномия, другая исконная трагедия, которая называется: прикованный Прометей. Свобода, пригвожденная к скале; крылья связанные; дух плененный: таково зрелище, которое для забавы приутожили себе жестокие и насмешливые боги. Они не могут простить нам похищенного огня, и не кончается наша тяжба с ними. Есть гнетущее противоречие между прикрепленностью и оседлостью человека и высоким парением его духа. Конечный и утомляемый, смертный и слабый, человек находится в крепостной зависимости от своей скалы (она есть у каждого), от своего места, от своей предназначенной доли, и это мешает его идеальной подвижности, и это создает в нем безнадежную борьбу между природой и свободой, между судьбой и сердцем, – и опять таким образом восстает перед нами грандиозная в своем несчастье и в своем величии фигура скованного Прометея, чья страдальческая тень поднимается за лучшими и наиболее характерными стихотворениями Баратынского. Тягостна для нас «жизнь, в сердце бьющая могучею волною и в грани узкие втесненная судьбою». Что же, поклониться этим граням, усмирить волну? Да, Баратын-

ский как будто советует это, но совесть его дышит горькой неуверенностью:

*К чему невольнику мечтания свободы?  
Взгляни: безропотно текут речные воды  
В указанных берегах, по склону их русла;  
Ель величавая стоит, где возросла,  
Невластная сойти. Небесные светила  
Назначенным путем неведомая сила  
Влечет. Бродячий ветер не волен, и закон  
Его летучему дыханью положен.  
Уделу своему и мы покорны будем,  
Мятежные мечты смириль позабудем<sup>17</sup>.*

Но человек не только физически прикован к своей человеческой слабости. Какие бы гордые и светлые горизонты ни раскрывались его духу, все же он сир и мал для мира, в который брошена искорка его души. Мир и по своей внешней и по своей внутренней величине, и по своим размерам и по своей тайне, неизмеримо больше его, и человек воплощает собою то новое противоречие, что его подавляет его собственное жилище, Вселенная. Он оказывается в мироздании каким-то «недоноском»<sup>18</sup>. «Крылатый вздох»<sup>19</sup>, он носится меж землей и небом, одинаково страшными для него, и Вселенная его ужасает.

*В тягость роскошь мне твоя,  
В тягость твой простор, о вечность!<sup>20</sup>*

«Роковая скоротечность», он «отбывает без бытия» из этого мира, где так пугливо вздрагивал и от космических бурь, и от драматизма человеческого:

*Смутно слышу я порой  
Клич враждующих народов,  
Поселян беспечных вой  
Под грозой их переходов,  
Гром войны и крик страстей,  
Плач недужного младенца...<sup>21</sup>*

Так, божественное пламя, лучшее достояние человека, в то же время тяготит его, и, на минуту низринутый в вечность, сам причастный к ней в своей душе, он мучится ею, но и жаждет ее, борется из-за нее с богами, – и терзает его это роковое противоречие. Для мира великого и вечного он еще не созрел.

А пока человеческий недоносок робко живет на земле, он неминуемо подпадает фатальной силе несчастья. И в поразительно красивых, непередаваемых строфах своей «Осени» Баратынский описал, что приносит этот «вечер года» человеку, «оратаю жизненного поля», какую жатву собирает он «в зернах дум».

*Ты так же ли, как земледел, богат?  
И ты, как он, с надеждой сеял;  
И ты, как он, о дальнем дне наград  
Сны позлащенные лелеял...  
Любуйся же, гордись восставшим им!  
Считай твои приобретения!..  
Увы! к мечтам, страстям, трудам мирским  
Тобой скопленные презренья,  
Язвительный, неотразимый стыд  
Души твоей обманов и обид!*

*Твой день взошел, и для тебя ясна  
Вся дерзость юных легковерий;  
Испытана тобою глубина  
Людских безумств и лицемерий.  
Ты, некогда всех увлечений друг,  
Сочувствий пламенный искатель,  
Блистательных туманов царь – и вдруг  
Бесплодных дебрей созерцатель,  
Один с тоской, которой смертный стон  
Едва твоей гордыней задушен.*

*Но если бы негодованья крик,  
Но если б вопль тоски великой  
Из глубины сердечныя возник,  
Вполне торжественный и дикой, –*

*Костями бы среди своих забав  
Содроглась ветренная младость,  
Играющий младенец, зарыдав,  
Игрушку б выронил, и радость  
Покинула б чело его навек,  
И заживо б в нем умер человек!*

*Зови ж теперь на праздник честный мир!  
Спеши, хозяин тороватый!  
Проси, сажай гостей своих за пир  
Затейливый, замысловатый!  
Что лакомству пророчит он утех!  
Каким разнообразьем брашен  
Блестает он!.. Но вкус один во всех  
И, как могила, людям страшен;  
Садись один и тризну соверши  
По радостям земным твоей души!<sup>22</sup>*

«Садись один»... Оратаи жизненного поля не сойдутся вместе на общую панихиду по своим идеалам; каждый останется в тишине своего внутреннего мира и сохранит про себя «лучший жизни клад – дар опыта, мертвящий душу хлад»<sup>23</sup>.

Быть может, нам стыдно и горько передавать друг другу плоды своего жизненного урожая? И гордость мешает нам сознаться в своей бедности? Но если бы даже мы решились на это, кто нас послушает и пожалеет, кто поверит нам? Опыт непередаваем. Каждый начинает сызнова и каждый остается один. Баратынский живо чувствует эту обиду конечного одиночества, в особенности поражающую тех, чей голос «земное перешел». Человеческая толпа встрепнется от «пошлого гласа, вещателя общих дум», – но то, что в мире есть великого и редкого, проходит незамеченно для погруженных в «потустороннюю суету»: немногие услышат падение звезды, немногие заметят рождение новой.

*Пускай, приняв неправильный полет  
И вспять стези не обретая,  
Звезда небес в бездонность утечет;  
Пусть заменит ее другая;  
Не явствует земле ущерб одной,*

*Не поражает ухо мира  
Падения ее далекий вой,  
Равно как в высотах эфира  
Ее сестры новорожденный свет  
И небесам восторженный привет!<sup>24</sup>*

Но все равно, горела ли человеческая душа небесной звездой, была ли она тусклым огоньком земли, – она все равно погаснет, и за осенью, вечером года, наступит его белая снежная ночь. Придет зима. Под снегом старости однообразно скроется все; и вот, наконец, опустится ночь на утомленные человеческие вежды, темная, беззвездная, последняя ночь, и за нею уже не наступит утро, – по крайней мере, утро земное. Но будет ли где-нибудь рассвет и для нее, узнает ли и свою зарю глубокая ночь смерти?

Как известно, Баратынский воспел этой смерти гимн, оправдал ее. Это не значит, чтобы она его не волновала. Правда, он говорит, что «не страшится новоселья» и просто заявляет:

*Бежит неверное здоровье,  
И каждый час готовлюсь я  
Свершить последнее условие,  
Закон последний бытия...<sup>25</sup>*

Но «вскоре мнимая решимость позабыта и томной слабости душа его открыта», и он хотел бы найти «услужливый предлог жить и бедствовать». И когда под липою сидят любовники и любуются зеленой красою лета, они смущены в своих сердцах налетевшей мыслью о неизбежной смерти. Ужасно думать, что сегодня возлюбленный с пламенным чувством сжимает руку возлюбленной, понимает ее нежный взор, узнает ее сладкий голос, – а завтра или сей же час он будет незрячим, немым и холодным, и луч дневной напрасно ударит его в мертвые, не отвечающие глаза. Баратынский понимает, как это страшно и нелепо, когда человеческие глаза, предназначенные для того, чтобы видеть солнце, остаются к солнцу равнодушны и не принимают его играющих лучей. Зачем же и восходит оно, когда его извечная соперница, смерть, тушит людские взоры? И Баратынскому грезится потрясающая картина

«одряхлевшей Вселенной», когда последняя смерть сметет с лица земли остатки человеческих семей, наступит глубокая тишина, «державная природа облачится в дикую порфиру древних лет»<sup>26</sup> и природа будет пуста, и мир будет ненаселен. И опять взойдет солнце над этой безгласной бездной, над этой неживленной пустыней, но его никто не увидит и никто ему не скажет привета. Зачем же и восходить солнцу, когда его не могут видеть родные ему человеческие глаза?

И все-таки Баратынский покидает свою обычную антропоцентрическую точку зрения и славит смерть, как разрешение всех загадок, как разрешение всех цепей. Она для него благодатное укрощенье, желанная тишина. Она своим «прохладным дуновеньем смиряет буйство бытия»<sup>27</sup> и сохраняет мир в равновесии. Жизни должен быть положен известный предел, – иначе Вселенная погибла бы от избытка ее. Смерть, которая ставит границы урагану, растению, океану, вносит меру и в мир человеческий, утишает гнев и любострастие и в «недружной судьбе» людей осуществляет конечное равенство небытия. Смерть устроит жизнь<sup>28</sup>.

Так берет он у смерти то, что есть в ней справедливого, и ничего не говорит о той разладице, которую она несет с собою в мир человеческий. Смерть должна останавливать безмерное нарастание жизни, она с биологической необходимостью очищает место для новых поколений, – но ведь с нею погибают и все видимые проявления жизни душевной, с ней убывает и меркнет психическое, для которого места не надо. И все же Баратынский берет ее под свою защиту. Объясняется это тем, что при всем глубоком сознании мировых противоречий, которые разрывают недоумевающее сердце человека, Баратынский желал бы найти добрый смысл в общем строе жизни, и он часто говорит об оправдании Творца. Теодицея<sup>29</sup> занимает его. Но именно в этом вопросе, поскольку он находит себе поэтическое отражение, сказывается неопределенность и слабость нашего мыслителя. Истины, как это видно и из его знаменитого стихотворения, он не хочет; он боится ее светильника, погребального для радостей земных, или, по крайней мере, в характерном человеческом трепете, он отсрочивает ее безрадостный приход до самой поры своего заката, поры невольного отречения, когда придется забыть все, что мило. По отношению к Истине Баратынский остается все тем же робким недоноском, и он не смеет вместить ее. Он не отказывает Божеству в сво-

ем доверии, но и молитва его бледна. У него недостает гения и пафоса ни для проклятия, ни для благословения. Он не знает. И не видно, чтобы это незнание, это сомнение терзало его. В стихотворении «На смерть Гёте»<sup>30</sup> он спокойно говорит о двух возможностях: или Творец ограничил жизнью земною летучий наш век, или загробная жизнь нам дана. Он вдохновенные строки посвящает великому гимну, в котором примиряются мятежные звуки бытия; ему дорог «превыспренный строй космических арф»<sup>31</sup>, который надо понять, в который надо верить, для того чтобы с признательным смиреньем пасть ниц перед Промыслом оправданным; человек весь подвластен страданию, но, как новый Ахилл, он пятой своею невредим, «если ею на живую веру стал», – и тем не менее, для того чтобы верить, Баратынскому нужно уверять себя. Она в «Отрывке»<sup>32</sup> успокаивает себя и этим выдает свое беспокойство.

*Есть бытие и за могилой,  
Нам обещал его Творец.  
Спокойны будем: нет сомненья,  
.....  
Ах, как любить без этой веры!*<sup>33</sup>

Он поддерживает, ободряет ее, как дети в темноте поощряют друг друга. Он не допускает в божественной силе лукавства, он защищает правдивость Бога, декартовскую *veracitas Dei*<sup>34</sup>.

*Так, Всемогущий без нее (веры. – Прим. В. С.)  
Нас искушал бы выше меры;  
Так, есть другое бытие!  
Ужели некогда погубит  
Во мне Он то, что мыслит, любит,  
Чем Он создание довершил,  
В чем, с горделивым наслажденьем,  
Мир повторил он отраженьем  
И Сам Себя изобразил?  
Ужели творческая сила  
Лукавым светом бытия  
Мне ужас гроба озарила,*

*И только?.. Нет, не верю я.*

.....  
*Как! не терпящая смешенья  
В слепых стихиях вещества,  
На хаос нравственный воззренья  
Не бросит мудрость Божества?*

*Нет! мы в юдоли испытанья,  
И есть обитель воздаянья:  
Там, за могильным рубежом,  
Сияет день незаходимый,  
И оправдается Незримый  
Пред нашим сердцем и умом<sup>35</sup>.*

Она в «Отрывке», по своей природе консервативная и боязливая, встревожена этой защитой Божества; она считает слова своего возлюбленного «мятежными» и спрашивает, «ужели нужны для убежденных убежденья»? Она не хочет рассуждать:

*Премудрость высшего Творца  
Не нам исследовать и мерить;  
В смиренье сердца надо верить<sup>36</sup>  
И терпеливо ждать конца.*

Убежденному действительно не нужны убежденья, и терпеливому не трудно ждать. Но в том и дело, что Баратынский по существу не убежден и не терпелив. Он знает, что «нет на земле ничтожного мгновенья»<sup>37</sup>, но все-таки медленный ход мгновений не тешит его: он стремится «возмутить природы чин»<sup>38</sup>, с «безумным ожиданьем» вслушивается в мятежный рев водопада и не хочет «в покое раболопном» ждать своей кончины от «медленной отравы бытия»<sup>39</sup>.

*Не подчинишь одним законам ты  
И света шум и тишину кладбища!*

Он оплакивает присущий всему человеческому «закон уничтожения»<sup>40</sup>, но вместе с тем разрушительности времен противопоставляет то, что он вечен для себя, что мгновенье ему принад-

лежит, как он принадлежит мгновенью. Так он колеблется между смиреньем и протестом, но это колебание, в соответствие общему характеру его творчества, не горит само и не жжет вас. У Баратынского нет мученичества веры, нет и мученичества безверия. Именно это и не сделало его великим. Духовный центр его жизни коренится не в религии, хотя Баратынский и понимает всю жгучесть ее проблем. Баратынский живет эстетикой. Правда, иногда ради неприхотливой лени, ради любезного ему союза с бездействием, он остывает и к гармонии стиха. Но кто раз услышал в себе прекрасные созвучия, кто тешился «златою игрой» стихов, тот никогда уже не перестанет слышать и слагать их в глубине своей души. В песнях муз Баратынский нашел себе отраду, смысл мира. От тех волнений его внутренней жизни, которые остались за порогом его поэтического дома, он сохранил в душе «идеал прекрасных соразмерностей», который и спасал его «в дни безграничных увлечений, в дни необузданных страстей». Поэзия является его этикой, поэзия спасает его и учит его бескорыстию, потому что в искусстве находит он «возмездие искусства»<sup>41</sup>.

*Болящий дух врачует песнопенье.  
Гармонии таинственная власть  
Тяжелое искупит заблужденье  
И укротит бунтующую страсть.  
Душа певца, согласно излитая,  
Разрешена от всех своих скорбей;  
И чистоту поэзия святая,  
И мир отдаст причастнице своей<sup>42</sup>.*

Но этого мало. Поэзия, красота, не только радует его лирными струнами, не только умиротворяет его дух, – она ручается ему за смысл и строй мира, за то, что мир есть именно космос, гармония и порядок. Глубоко проникая в сущность поэзии, Баратынский захотел «жизни даровать согласие лиры». Идеал прекрасных соразмерностей, золотая мера вещей из сферы внутренних впечатлений переносится на всю Вселенную. И на первый взгляд хаотическая, Вселенная отзвуков лиры, – той самой, какую некогда держал Орфей, – начинает сама слагаться в прекрасную соразмерность. Разве

могут борьба, противоречие, разлад лежать в необходимой основе такого мироздания, где живет поэзия? Баратынский понимает, что в самой рифме есть нечто мистическое и утешительное: может ли не быть сокровенной гармонии в таком мире, где возможна рифма? Согласная, радостная встреча звуков, мелодичный звон сдружившихся слов, которые за минуту были далеки одно от другого и внезапно сблизилась вдохновенной силой, открывшей в них затаенную от века симпатию, – разве это не говорит, что мир есть мера? Покуда в мире звучит рифма, можно довериться ему, ибо рифма – внешний знак глубокой музыкальности бытия. И кто владеет ею, кому она отзывается на зов встревоженной души, тот чувствует, что он прав, что он сказал нечто важное и нужное. Рифма – звучащее проявление и доказательство истины. Греческому поэту или римскому оратору толпа оказывала поддержку своим сочувствием, своим рукоплесканьем, – но поэта современности кто одобрит, кто восхвалит?

*Но нашей мысли торжищ нет,  
Но нашей мысли нет форума!..  
Меж нас не ведает поэт,  
Высок полет его иль нет,  
Велика ль творческая дума?  
Сам судия и подсудимый,  
Скажи: твой беспокойный жар –  
Смешной недуг иль высший дар?  
Реши вопрос неразрешимый!  
Среди безжизненного сна,  
Средь гробового хлада света,  
Своею ласкою поэта  
Ты, рифма, радуешь одна!  
Подобно голубю ковчега,  
Одна ему, с родного берега,  
Живую ветвь приносишь ты;  
Одна с божественным порывом  
Миришь его твоим отзывом  
И признаешь его мечты!<sup>43</sup>*

Так понимает Баратынский поэзию и ее легкокрылую вестни-  
цу-рифму. Только они дают смысл и красоту его жизни. Оттого и  
50

было ему жутко видеть, что жизнь окружающая беднеет поэзией, что «ребяческие сны» последней исчезают при свете просвещения, спугнутые «общей мечтой», которая «час от часу насущным и полезным отчетливей, бесстыдной занята»<sup>44</sup>. Природа, обиженная тем, что человек в суе своих изысканий стал пытаться ее «горнилом, весами и мерой», закрыла свои вещие уста и молчит, и больше не кажет своих примет. Мир стал прозаичен. И трагична в нем судьба последнего поэта, который среди рассудочных поет о страсти, о чувстве, о вере: над ним смеются, он от смеющихся хочет уйти в безлюдный край, но проза расселила людей повсюду, и «свет уж праздного вертепа не являет, и на земле уединенья нет». Непраздная, промышленная земля не может быть убежищем поэта, и он уходит к морю. Оно имеет то разительное отличие от земли, что не изменило своего лица с первого дня творения и, не покрывшееся человеку, им не опошленное, сохранило свою первозаданную космическую картину. Ровесники земли, если бы воскресли, не узнали бы ее, изменившейся от человеческих перестроек, а море – все то же.

*Человеку непокорно  
Море синее одно:  
И свободно, и просторно,  
И приветливо оно;  
И лица не изменило  
С дня, в который Аполлон  
Поднял вечное светило  
В первый раз на небосклон*<sup>45</sup>.

Поэт пришел к морю, в котором некогда Сафо<sup>46</sup> погребла несчастный жар своей отверженной любви, и в этом же море погребает и питомец Аполлона свой отверженный «бесполезный дар». И, быть может, потому, если звуки земли привычны для человеческого слуха, то голос моря приводит человека в смущение.

*И от шумных вод отходит  
Он с тоскующей душой.*

Сам Баратынский, страстно любивший море («с детства влекла меня сердца тревога в область свободную влажного бога») <sup>47</sup>, – Баратынский участь последнего поэта разделил в том смысле, что и он ушел с людского торжища в уединенье и его мало знают. Он на знакомство и не напрашивается, и кто хочет его понять, должен прийти к нему сам. Уединенность его исключительна; она больше уединенности других поэтов именно потому, что мысль вообще уединяет. Но от жизни пестрой и блещущей, от ее беспокойного и резкого полудня хочется иногда уйти к этому печальнику и мудрецу, в прохладу и сумрак его поэтического леса, чтобы, в тишине навеваемой думы, слушать там величавое эхо – прекрасную рифму его стихов. Ибо то, что он сказал, и в особенности то, как он сказал, входит в историю русской литературы страницей небольшой, но никем не повторенной и едва ли повторяемой. От присутствия Баратынского в нашей словесности стало как-то умнее, чище и торжественнее, и без него русская поэзия была бы скуднее мыслью и много потеряла бы в благородной звучности.

### Примечания

Печатается по изданию: *Айхенвальд Ю.И.* Литературные силуэты. Баратынский // Научное слово. – М., 1905. – № 7. – С. 123–139.

Впоследствии статья вошла в первый выпуск «Силуэтов русских писателей». (*Айхенвальд Ю.И.* Литературные силуэты русских писателей. – М.: Москва, 1906. – 251 с.

Юлий Исаевич Айхенвальд (1872–1928) – литературный критик и переводчик, окончил историко-филологический факультет Новороссийского университета (Одесса), после чего в 1895 г. переехал в Москву. Преподавал в гимназии, университете Шанявского, на Высших историко-филологических женских курсах В.А. Полторацкой; член Пушкинского комитета Общества любителей российской словесности, секретарь журнала «Вопросы философии и психологии». (Вопросы философии и психологии. – М., 1889–1918.) Автор книг: «Наша революция. Ее вожди и ведомые» (*Айхенвальд Ю.И.* Наша революция. Ее вожди и ведомые. – М.: Революция и культура: Мысль, 1918. – 110 с.), «Похвала праздности» (*Айхенвальд Ю.И.* Похвала праздности. – М.: Костры, 1922. – 160 с.), «Поэты и поэтессы» (*Айхенвальд Ю.И.* Поэты и поэтессы. – М.: Северные дни, 1922. – 95 с.). В 1922 г. выслан из Советской России, поселился в Берлине (где и умер), сотрудничая в журнале «Новая русская книга» и газете «День». Главное литературное произведение Ю.И. Айхенвальда – книга «Силуэты русских писателей» (*Айхен-*

вальд Ю.И. Силуэты русских писателей. – Берлин: Слово, 1923. – Т. 1–3; переиздана: М.: Республика, 1994).

Подробнее о нем см. статью А.Д. Дранова и А.И. Рейтблата в справочнике: Писатели русского зарубежья, (1918–1940) / РАН. ИНИОН. – М., 1993. – Ч. 1. – С. 23–27.

<sup>1</sup> Имеется в виду стихотворение «На смерть Гёте» (1832) (*Баратынский Е.А.* Полное собр. стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 174–175). В статье «Два русских стихотворения на смерть Гёте» В.И. Иванов писал: «О Баратынском (это правописание его фамилии предпочтительнее общепринятому, ибо подтверждается генеалогическими книгами), своем современнике, младшем его на год, Пушкин писал: “Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален – ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко”. Пушкин хвалит гармонию его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения; в роде элегии, полагает он, Баратынский первенствует среди русских поэтов. Пушкин подчеркивает метафизический элемент его лиризма, сравнивает его с размышляющим о тайне смерти Гамлетом. Сам Баратынский с благородной скромностью, свойственной замкнутым в себе душам, в которых она скрывает затаенную гордость, не приписывал своей меланхолической музе пышную красоту, но признавал, что она может привлекать “лица необщим выраженьем”. Элегический тон преобладал в поэзии в те годы; но в сумрачных размышлениях Баратынского нет ничего сентиментального. Свое чувство отрешенности он укрыл доспехами стоического равнодушия. Свой открытый агностицизм он облекает в мужественно-суровое, горестно-величавое спокойствие. Ярче всего выявляется его подлинный стиль в стихах монументальных и лапидарных. Стремление уязвленного сердца созерцать все преходящее *sub speciae eternitatis* <с точки зрения вечности> дает самым сокровенным признаниям глубокие отзвуки, таинственную, чуть ли не пророческую значительность. Смотря на грядущую эпоху, все более и более алчно занятую лишь “насушным и полезным”, он вызывает образ “последнего поэта”, последнего доверенного природы, сердце которой “закрылось” человеку с тех пор как он решился “горнилом, весами и мерой” пытаться ее естество. Кажется, что дух нашего “*Pensieroso*” <мыслителя> обнимает взором, с высот сверхличной памяти, изъятый из потока времени, все порывы человеческой жизни как единую мрачную драму.

Стихотворение веско открывается однословным предложением (“предстала” <“Предстала, и старец великий смежил / Орлиные очи в покое; / Почил безмятежно, зане совершил / В пределе земном все земное! / Над дивной могилой не

плачь, не жалей / Что гения череп – наследье червей”>)... В основе всего стихотворения – идея человеческого духа, способного силой своего творчески сочувственного познания перейти грани личного сознания и вновь обрести свое я в средоточии вселенной. Пафос этого умозрения приводит к своеобразной теодицее: даже если бы Творец лишил человеческую душу личного бессмертия, приговор его был бы оправдан тем, что душа, как видно на примере Гёте, способна вложить вечное содержание в свое преходящее отъединенное существование. Но если ей дана жизнь посмертная, она тем легче очистится от изъянов земной жизни, чем сумеет творчески всецело и плодотворно ответить дарами своей любви дарам мира преходящего. Нет нужды подчеркивать взаимоотношения между мыслями, выраженными в стихотворении, и соответственными мотивами в стихах и размышлениях Гёте. О черепе Гения Баратынский говорит явно, вспоминая терцины “Созерцай череп Шиллера”. А слова поэта, внемлющего росту растений <“И говор древесных листов понимал, / И чувствовал трав прозябанье”> – почти дословная цитата из Пушкинского “Пророка”» (*Иванов Вяч. Собр. соч. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1987. – Т. 4. – С. 163–164.*)

Цитата из Пушкина, которую приводит в начале своего рассуждения В.И. Иванов, взята из статьи «Баратынский» (*Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Правда, 1981. – Т. 6. – С. 152.*)

Второе «русское стихотворение», которое разбирает (и переводит на немецкий язык) в своей статье В.И. Иванов, – стихотворение Ф.И. Тютчева «На древе человечества высоко...» (1832).

<sup>2</sup> Цитата из стихотворения «Муза» (1829):

*Не ослеплен я Музою моею:*

*Красавицей ее не назовут...*

.....

*Но поражен бывает мельком свет*

*Ее лица необщим выраженьем*

(*Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 151.*)

<sup>3</sup> «... На Элен был уже как будто лак от всех тысяч взглядов, скользивших по ее телу» (*Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. – М.: Худ. лит.-ра, 1980. – Т. 5. – С. 212: «Война и мир», т. 2, ч. 3, гл. XVI.*)

<sup>4</sup> Аллитерация – повторение однородных согласных звуков в стихе, фразе, строфе, усиливающее звуковую и интонационную выразительность стиха.

<sup>5</sup> Начальные строки стихотворения, написанного в 1840 г. (*Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 195.*)

<sup>6</sup> В «Послании Дельвигу» (1827):

*Прими ж сей череп,*

*Дельвиг: он  
Принадлежит тебе по праву.  
Обделай ты его, барон,  
В благопристойную оправу.*

.....  
*Или, как Гамлет-Баратынский,  
Над ним задумчиво мечтай...*

(Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Правда, 1981. – Т. 2. – С. 109).

Комментарий к этому высказыванию Пушкина о Баратынском см.: *Лебедев Е.* Тризна. Книга о Е.А. Баратынском. – М.: Современник, 1985. – С. 100–101. Подробнее об отношениях обоих поэтов см. в кн.: *Друзья Пушкина. Переписка. Воспоминания. Дневники.* – М.: Правда, 1986. – Т. 2. – С. 32–62; *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. – Л.: Наука, 1989. – С. 26–27.

<sup>7</sup> Цитата из стихотворения «Рим» (1821):

*Тебе ли изменил победы мощный гений?  
Ты ль на распутии времен  
Стоишь в позорище племен,  
Как пышный саркофаг погибших поколений?*

(Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 89).

<sup>8</sup> Цитата из стихотворения «Оправдание» (1824):

*Приветливых, послушных без ужимок,  
Улыбчивых без шалости молодой,  
Из-за угла пафосских пилигримок  
Я сторожил вечернею порой...*

(там же. – С. 117).

<sup>9</sup> Цитата из поэмы «Эда» (там же. – С. 117).

<sup>10</sup> Цитата из стихотворения «Коншину» (1821) (там же. – С. 132).

<sup>11</sup> Цитата из стихотворения «Стансы» (1828) (Баратынский Е.А. Стихотворения. – М.: Гослитиздат, 1945. – С. 74–75).

<sup>12</sup> Цитата из стихотворения «Мудрецу» (1840). Другая редакция:

*Нам, из ничтожества вызванным творчества словом  
тревожным,  
Жизнь для волненья дана: жизнь и волненье – одно.*

(Там же. – С. 229)

<sup>13</sup> Заключительные строки стихотворения «Мудрецу» (Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 195).

<sup>14</sup> Стихотворение, написанное в 1840 г. (Приведено полностью) (там же. – С. 194).

<sup>15</sup> Из стихотворения «Недоносок» (1835) (там же. – С. 182).

<sup>16</sup> Цитата из стихотворения «Дельвигу» (1821):

*Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти*

*В сей жизни блаженство прямое:*

*Небесные боги не делятся им*

*С земными детьми Прометея.*

*Похищенной искрой создание свое*

*Дерзнул оживить безрассудный;*

*Бессмертных он презрел – и страшная казнь*

*Постигнула чад святотатства.*

*Наш тягостный жребий: положенный срок*

*Питаться болезненной жизнью,*

*Любить и лелеять недуг бытия*

*И смерти отрадной страшиться.*

(Там же. – С. 77)

<sup>17</sup> Цитата из стихотворения, написанного в 1832 г. (там же. – С. 164).

<sup>18</sup> Имеется в виду стихотворение «Недоносок» (1835). Слово «недоносок» употребляется здесь в значении мертворожденного, не воплотившегося; имеется в виду верование в то, что душа ребенка, умершего до крещения, мечется между небом и землей, не находя успокоения.

<sup>19</sup> Из стихотворения «Недоносок»:

*И ношусь, крылатый вздох,*

*Меж землей и небесами.*

(Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 161).

<sup>20</sup> Заключительные строки стихотворения «Недоносок» (там же. – С. 182).

<sup>21</sup> Цитата из стихотворения «Недоносок» (там же. – С. 182).

В другой редакции:

*В тягость роскошь мне твоя,*

*О бессмысленная вечность!*

(Баратынский Е.А. Стихотворения и поэмы. – М.: Худ. лит-ра, 1971. – С. 255.)

<sup>22</sup> «Осень», 7–10 (1836–1837) (там же. – С. 186–187).

<sup>23</sup> «Осень», 11 (там же. – С. 188).

<sup>24</sup> «Осень», 15 (там же. – С. 189).

<sup>25</sup> Начальные строки стихотворения «Элизийские поля» (1824)  
(там же. – С. 92).

<sup>26</sup> Парафраз цитаты из стихотворения «Последняя смерть» (1827):

*И тишина глубокая вослед  
Торжественно повсюду воцарилась,  
И в дикую порфиру древних лет  
Державная природа облачилась.*

(Там же. – С. 139)

<sup>27</sup> Парафраз цитаты из стихотворения «Смерть» (1828):

*И ты летаешь над твореньем,  
Согласье прям его лия,  
И в нем прохладным дуновеньем  
Смирная буйство бытия.*

(Там же. – С. 141)

<sup>28</sup> У Баратынского (стихотворение «Смерть»):

*Ты укрощаешь восстающий  
В безумной силе ураган,  
Ты, на берега свои бегущий,  
Вспять возвращаешь океан.*

*Даешь пределы ты растенью,  
Чтоб не покрыл гигантский лес  
Земли губительною тенью,  
Злак не восстал бы до небес.*

*А человек! Святая дева!  
Перед тобой с его ланит  
Мгновенно сходят пятна гнева,  
Жар любострастия бежит.*

*Дружится праведной тобою  
Людей недружная судьба:  
Ласкаешь тою же рукою  
Ты властелина и раба.*

*Недоуменье, принужденье –  
Условье смутных наших дней,*

*Ты всех загадок разрешенье,*

*Ты разрешенье всех цепей.*

(Там же)

<sup>29</sup> Теодицея – религиозно-философское учение, оправдывающее Бога за зло на земле; термин и сочинение Лейбница.

<sup>30</sup> См. выше, прим. 1.

<sup>31</sup> Парафраз цитаты из стихотворения «Осень»:

*Иль, отряхнув видения земли*

*Порывом скорби животворной,*

*Ее предел завидя издали,*

*Цветущий берег за мглою черной,*

*Возмездий край, благовестящим снам*

*Доверясь чувством обновленным,*

*И бытия мятежным голосам,*

*В великом гимне примиренным,*

*Внимающий, как арфам, коих строй*

*Превыспренный не понят был тобой...*

(Там же. – С. 188)

<sup>32</sup> Стихотворение, которое при первой публикации («Северные цветы на 1832 год», СПб.) имело заглавие «Отрывок из поэмы “Вера и неверие”», а впоследствии перепечатывалось просто как «Отрывок». Подробнее см.: *Лебедев Е. Тризна. Книга о Е.А. Баратынском.* – М.: Современник, 1985. – С. 109–113.

<sup>33</sup> *Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений.* – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 155.

<sup>34</sup> Правдивость Бога (лат.).

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же. – С. 156.

<sup>37</sup> Цитата из стихотворения «На посев леса» (1842) (там же. – С. 218).

<sup>38</sup> Парафраз цитаты из стихотворения «Буря» (1824):

Кто, возмудив природы чин,

Горами влажными на землю гонит море?

(Там же. – С. 122)

<sup>39</sup> Цитата из того же стихотворения (там же).

<sup>40</sup> Цитата из стихотворения «Финляндия» (1820) (там же. – С. 73).

<sup>41</sup> Из стихотворения «Богдановичу» (1824) (там же. – С. 119).

<sup>42</sup> Стихотворение, написанное в 1832 г. (там же. – С. 167).

<sup>43</sup> Цитата из стихотворения «Рифма» (1841) (*Баратынский Е.А. Стихотворения.* – М.: Гослитиздат, 1945. – С. 249–250).

*А ныне кто у наших лир  
Их дружеской тайны просит?  
Кого за нами в горный мир  
Опальный голос их уносит?  
Меж нас не ведает поэт,  
Его полет высок иль нет!*

(Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 196).

<sup>44</sup> Цитаты из стихотворения «Последний поэт» (1835):

*Век шествует путем своим железным;  
В сердцах корысть, и общая мечта  
Час от часу насущным и полезным  
Отчетливей, бесстыдней занята.  
Исчезнули при свете просвещения  
Поэзии ребяческие сны,  
И не о ней хлопочут поколенья,  
Промышленным заботам преданы.*

(Там же. – С. 179)

<sup>45</sup> Цитата из того же стихотворения; далее цитируются его заключительные строки (там же. – С. 179–180).

<sup>46</sup> Сафо – греческая поэтесса (VII–VI вв. до н.э.), которая, по преданию, бросилась со скалы в море, отвергнутая Фаоном.

<sup>47</sup> Цитата из стихотворения «Пироскаф» (1844) (там же. – С. 202). Анализ этого предпоследнего стихотворения Баратынского (он умер 29 июня 1844 г.) см.: Лебедев Е. Тризна. Книга о Е.А. Баратынском. – М.: Современник, 1985. – С. 274–277.

*В.В. Санов*

---

*Ал. Лаврецкий*

## **ВЗЫСКУЮЩИЙ БЛАГОДАТИ (Ф.И. ТЮТЧЕВ: ПОЭТ И ПОЭЗИЯ)**

За исключением вдохновенной статьи Вл. Соловьёва<sup>1</sup>, в которой блестяще было конструировано мировоззрение Тютчева, и необыкновенно тонкой, но мало кому известной эстетической оценки Фета<sup>2</sup>, у нас нет положительных данных о поэте и его поэзии. Наши критики – Горнфельд, Мережковский, правда, касались проблемы тютчевской личности – психологии его творчества, но как неполно разработал вопрос первый, так неверно поставил его и другой, для которого Тютчев был не целью, а лишь предлогом к проповеди синтеза индивидуализма и общественности. В заранее приготовленные формулы пытался Д.С. Мережковский<sup>3</sup> втиснуть живое, трепетное содержание поэзии своенравной, меньше всего поддающейся гнету формул, многообразной и сложно запутанной. И муза поэта ускользнула с уготованного ей Мережковским прокрустова ложа. От нее остался лишь призрак неверный...

Об этом нельзя не сожалеть. Верные пути к раскрытию «психологии» этой поэзии привели бы нас и к более глубокому постижению ее «философии». Много в мирозерцании гениального поэта стало бы нам ясным. Психология дала бы ключ к его шифру. Отсутствие психологического базиса составляет чрезвычайно большой пробел и в превосходном этюде Соловьёва, пробел, еще не восполненный.

Мы не претендуем на разрешение этой загадки. Кто хотя немного проникал в этот, покуда еще девственный, лес тютчевского творчества, тот знает, как причудливо сплетены самые разнородные элементы его поэзии. Она – узел. И не рубить его надо, а рас-

путать: все дело ведь именно в этом, дело кропотливое и трудное. Мы попытаемся лишь отчасти восстановить истину.

## I

Мережковский рубит этот узел. Вся данная им постановка вопроса свидетельствует о подобном бесплодном способе решения задачи. По неизбежной для этого писателя схеме противоположений с Некрасовым сопоставляется Тютчев, как поэт индивидуалистический, даже эгоистический. Его поэзия – поэзия индивидуализма. Выше всего, полагает критик, Тютчев ставит свое «я», и ему приносит все в жертву.

Мы думаем, что вопрос об индивидуализме Тютчева много сложнее. Конечно, «я» занимало в поэзии Тютчева одно из важнейших мест. Но из этого еще не следует, что он был индивидуалистом. К «я» можно относиться как к греховному началу, как к болезни. И так относился к человеческой индивидуальности Тютчев.

Поэт несомненно религиозный, он в поэзии своей выражал то же мирозерцание, то же воззрение на личность, которое он проводил в своих философско-публицистических статьях. Тютчев не был рассудочным мыслителем, холодно развивающим известные идеи. Его глубокий и сильный в логических построениях ум выражал в них свой внутренний опыт. «Художник» и «мыслитель» сходились в нем. Произведения последнего представляют прозаическое дополнение и, хотя несколько односторонний, но во многом верный комментарий творений первого. Параллель между ними весьма поучительна.

## II

Нельзя отделяться от политической идеологии Тютчева словами: она – нечто внешнее, ничего общего не имеющее с глубинами его личности. Так может говорить лишь пристрастие, стремление провести во что бы то ни стало предвзятую мысль. Славянофильство Тютчева составляло его глубокое и постоянное убеждение. И не пренебрежительно отворачиваться от этого следует, а вдуматься. Раз такие убеждения были, надо их объяснить.

Результатом изучения последних является следующий вывод: политические и исторические взгляды Тютчева – это те же его философско-метафизические воззрения, переведенные, а часто и не переведенные, на язык политических терминов. Здесь та же основная точка зрения, которая так художественно выражена им в стихах. Это – применение в области политики и истории метафизических идей тютчевской поэзии.

В России видит Тютчев-публицист гарантию осуществления того, к чему он стремится как поэт-философ: устранение хаоса из человеческих отношений; отрицание личного начала, против которого он так восстает в своей лирике. Антитеза России и Европы – это антитеза личного, хаотичного и космического, благообразного, божеского и дьявольского.

Корни славянофильства Тютчева – в его поэзии. Именно такой поэт мог быть славянофилом в том смысле, в каком им был Тютчев.

Россия, по Тютчеву, – носительница начала «воссоединения», в противоположность западному разделению. Когда она появляется на арене западноевропейской истории, то восстанавливает нарушенное там единство (с. 441, 442)<sup>4</sup>.

Почему же запад страдает «разделением»? На этот вопрос Тютчев нам ответит: да потому, что там преобладает личное начало. Апогей европейской истории – это революция, т.е. разделение, торжество «я», отделенного от «животворящего» человеческого и божеского океана. Тютчев был таким противником революции оттого, что она возвела самовластие человеческого «я» в политическое и общественное право («Россия и революция», с. 457).

Основы политического консерватизма Тютчева надо искать в его метафизическом и психологическом антииндивидуализме. С личным началом боролся он всю жизнь в себе, в нем видел причину зла жизни, потому он и не мог не высказываться против его торжества в исторической жизни человечества. К чему привела эта определенная личным началом история, поэт-мыслитель показывает нам в следующих ярких строках.

«Запад исчезает, все рушится, все гибнет в этом общем воспламенении. Европа Карла Великого и Европа трактатов 1815 г., Римское папство и всезападные королевства, католицизм и протестантизм, вера, уже давно утраченная, и разум, доведенный до бессмыслия, порядок, отныне немислимый, свобода, отныне не-

возможная, и над всеми этими развалинами, ею же созданными, цивилизация, убивающая себя собственными руками» (с. 474).

Эта философия истории дополняет поэзию Тютчева в области общественных отношений, подтверждает антииндивидуалистическую идею тютчевской лирики историческими примерами. В своей публицистике поэт остался верен ее духу. Это сказалось и в его отношении к христианству. В его понимании, оно давало аргументы против зазнавшегося «я», оно воплощало тот идеал, к которому истомленный своим «я» Тютчев не мог не стремиться. Для него христианство – наиболее сильное в человеческой истории отрицание личного начала. Революция «лична», следовательно, противна христианству. И в своей публицистике, и в своей поэзии отрицает он «первейшее революционное чувство: «высокомерие ума» (с. 461).

«Чувство смирения и самоотвержения, составляющее основу христианства (т.е. надличного мировоззрения. – А.Л.), она (революция) намерена заменить духом гордости и самоутверждения (т.е. началом индивидуалистического воззрения. – А.Л.)».

Революция – это проявление сатанинского начала – начала бунта в человеческих делах. А «сатана» – не воплощение ли того хаоса, которому Тютчев-лирик уделил такое внимание? И в лирике, и в публицистике изобличаются и порицаются *заносчивость* «я», самообольщение, хаос, отпадение от целого и утверждается объединяющее, космическое начало, воплощенное в России, тот идеал, к которому стремился этот гениальный критик личности в мировой поэзии.

В славянофильских убеждениях Тютчева отразились глубины его личности, мировая трагедия была для поэта лишь обобщением его личной трагедии – трагедии борьбы со своим «я». Россия – это чаемый им выход в большом масштабе. Для Тютчева – это воплощенная нирвана «эготизма»<sup>5</sup>.

И, конечно, если политические идеи Тютчева не могут быть отделены от того оригинального целого, которое представляет собой тютчевское творчество, то тем паче не следует выделять политические стихотворения Тютчева за какую-то одну скобку чуждого, не настоящего. Пора оставить этот предрассудок. В тютчевских

стихотворениях на политические темы мы находим чрезвычайно характерные мотивы его личной душевной драмы.

### III

Перейдем к ней теперь. Политическая философия Тютчева благодаря своим резким формулировкам дала нам уже отчетливые контуры его умонастроения, вполне подходящие к содержанию последнего. Попытаемся их несколько заполнить.

Первый вопрос, возникающий при попытке заглянуть в творческую душу, – это как чувствует поэт мир? Такой вопрос применим к каждому истинному поэту; по отношению же к поэту космо-са и хаоса он возникает сам собой.

Мы знаем, что Тютчев – пантеист. Индивидуализм и пантеизм – два полюса мировоззрения. Кто становится пантеистом, тот уже не индивидуалист. Это недостаточно учла наша критика. Верно отметив пантеизм Тютчева, и Мережковский, и другие исследователи, однако, не заполнили этого контура.

К какому типу пантеистов можно отнести нашего поэта? Мы укажем здесь на две формы этого мироотношения. Есть пантеизм органический и прирожденный – от здоровья: личность сознает себя лишь «звеном в цепи непрерывной творенья» и мыслит себя нераздельно слитой с природой; таков пантеизм Пушкина, Фета в ряде его произведений. Но есть и другой – от болезни: он – прибежище личности истомленной бременем своего собственного «я». Лишь кто испытал, как невыносимо тяжело быть собой, пишет:

*Час тоски невыразимой!..  
Всё во мне, и я во всем!..<sup>6</sup>*

Так почему же тоска? Да потому, что, несмотря на всю эту близость миру, что-то еще стоит между ними: их еще разделяет, хоть и прозрачная, но все же непроницаемая пленка тела. Помимо этой близости к природе уставшего от жизни человека, которую он почувствовал лишь, когда

*Жизнь, движенье разрешилась  
В сумрак зыбкий, в дальний гул, –*

в нем все еще томление его тяжелого трудового дня индивидуальности, обреченной на обособленную жизнь и обособленную

борьбу, остро чувствующей свои запросы и, не покладая рук, стремящейся к их удовлетворению. Он так устал от этого: и пусть сумрак, опрозрачивший его существо, пусть же он довершит свое влияние тем, чтобы оно стало проницаемым, чтобы оно слилось с природой. И вот он молит:

*Сумрак тихий, сумрак сонный,  
Лейся в глубь моей души,  
Тихий, томный, благовонный,  
Все залей и утиши.  
Чувства мглой самозабвенья  
Переполни через край!..  
Дай вкусить уничтоженья,  
С миром дремлющим смешай!*

Блаженно уничтоженья, которое желаешь вкусить! Ибо оно, собственно, уничтожение бремени отдельного «я», но не смерть. Это «смещение» с миром, полным вечной жизни, – и потому жизнь в мире. Жизнь без тяготы, жизнь легкая. «Я» остается, но лишь как ощущение легкого, ни с чем в отдельности не связанного, потому что со всем смешанного существования. Ничто – и все! Вот это «уничтожение» Тютчева. Оно – рай всех согбенных под своей тяжестью. Это и понятно: представление о рае создается нашим адом, нашим страданием.

Пантеизм такого типа часто становится гневным, протестующим против личности как причины своего страдания, против этого «призрака тревожно-пустого»<sup>7</sup>. И в отличие от здорового пантеизма, утверждающего реальность и бессмертие каждого элемента в природе, больной пантеизм особенно напирает на призрачность индивидуальности, пытаясь хотя бы так освободиться от нее. Но и это не спасает: «ропщет мыслящий тростник»<sup>8</sup>!

Особенно силен «ропот» днем, когда человеку приходится действовать, утверждать и защищать свою индивидуальность, добиваться удовлетворения ее мучительных запросов. И потому так ненавистны Тютчеву «шум, движенье, говор, клики младого, пламенного дня». Его «багровые лучи» жгут ему глаза. И оттого так любит он сумерки, «тихий сумрак»<sup>9</sup>, молчаливость ночи, «когда

живая колесница мироздания открыто катится в святилище небес»<sup>10</sup>. Тогда тягота личного существования чувствуется не столь остро, самоощущение также смягчается, и слияние с миром более возможно.

#### IV

Из тех же душевных глубин почерпнута и тютчевская поэзия. Хаос, по Тютчеву, – бесформенная и безличная, темная, слепая, неорганизованная и зыбкая, как библейские воды, кипящая, бурная основа мира. Из этой грубой ткани создается «риза богов», красочный, многообразный мир форм. Они образованы именно этой, по существу бесформенной материей, застывшей в известной форме лишь на время и могущей разрушить форму и вернуться к прежнему безобразному состоянию. Личное как хрупкое, как совершенно нереальное, по сравнению с вечной материей – нечто противоположное ей, непреходящей и всемогущей. Личность, как и все другое в «мираже дня», это лишь форма хаоса, приданная ему на время. Лишь игра его. Сама по себе личность никаким содержанием, никакой субстанцией не обладает. Это временная форма чего-то вечного и мощного. Оно принимает иное положение, и вот личности уже нет – есть другое, до следующей перемены положения. Самостоятельное существование исключается: нет же его у формы, приданной воде сосудом.

Личность и хаос – это нуль и величина. Личности нет без хаоса, но ничто более не противоположно, чем они. Хаос слеп и бесформен, личность – образ и сознательна.

Но в чем выражается ее жизнь, ее «злая жизнь»?<sup>11</sup> В желаниях, в стремлениях, но освещенных разумом, в противоречиях, но осознанных и потому гнетущих. Что такое личная жизнь? Вечное недовольство, вечный бунт, томление. Она опутана «злыми чарами» страстей. Она в беспокойном движении, в борьбе с другими и собой. А что такое этот раздор и разлад – основные признаки личного существования – как не основные атрибуты хаоса? А этот бунт, это недовольство? Они лишь осознанные и очувствованные проявления этого бурного и темного начала, ненасытного в своем хотении. Хаос в вечном, бурнопламенном кипении, он безудержно и грубо нарушает все законные преграды, отрицает все нормы, ограничивающие его стихийное движение.

Личность подобна этому хаосу. Вот почему она ощущает такое родство с ним, оттого он – «родимый»<sup>12</sup>, он – ее «наследье родовое»<sup>13</sup>, то, с чем она хочет слиться.

Итак, хаос безличен. И хаос – сама личность. Но ее нет, она призрак? Не хаос ли все это, прикрытый обманчивым покровом? Такой вопрос напрашивается. Но вот и ответ: да, ее нет с точки зрения гносеологии. Но личность есть с точки зрения психологии живой, ощущаемой нами всеми жизни. Личность есть постольку, поскольку хаос стал страданием; без нее не было бы этой несомненной для Тютчева реальности. А был ли бы этот ощущаемый нами разлад, этот хаос без «я» – подобный вопрос также ставит Тютчев. И по-своему решает его.

## V

Все эти вопросы и все эти решения зависели от одного весьма важного обстоятельства: личное начало было так сильно в Тютчеве, ему было так тяжело нести его бремя, что он всячески пытался умалить его философски, провозглашая призрачным. Когда же эта «гносеология» не помогала и психологическая реальность страдающей личности давала о себе знать всей реальностью страдания, личность становилась в возмущенном воображении поэта причиной всего мирового разлада – не призраком, не изменчивой формой хаоса, а самим хаосом в мире, помрачившим его благодать.

*Откуда, как разлад возник?  
И отчего же в общем хоре  
Душа не то поет, что море,  
И ропщет мыслящий тростник?*<sup>14</sup>

Отсюда эта двойственность тютчевской поэзии хаоса. Двойственность, возникшая от перенесения своей душевной драмы вовне, уже отмеченного нами в философии истории поэта-мыслителя. Теперь это переносится в мироздание. Двойственность концепции хаоса порождена одной и той же причиной: болезненным ощущением личного начала, вызвавшим и неудачную попытку справиться-

ся с ним, и обвинение «я» во всем зле после этой неудачной попытки победить его философией.

В результате получилось следующее: 1) хаос – все, личность – ничто, лишь форма мгновенная и несущественная; 2) личность – фокус хаоса, его центр, его выражение в мироздании. Употребляя гегелевскую формулу, не хаос ли это, пришедший к самосознанию? Наше «я», признак коего сознание не есть уже призрак, а наиболее реальное выражение хаоса, реального тогда вдвойне – и объективно, и субъективно. Прежний «призрак» стал причиной величайшей реальности – хаоса в мире.

Так сложна и противоречива концепция хаоса у Тютчева<sup>15</sup>. Это и темная сила рока, «настигшего осиротелый мир»<sup>16</sup>, неразгаданная, непонятная и всемогущая, грозная объективная сила, перед которой мы – призраки, вся неразгаданная тайна мира, неразгаданное существо и основа его. И пред этим роком и тайной, пред этой бездной стоим мы, смущенные ее величием и своей малостью. «И бездна нам обнажена с своими страхами и мглами, и нет преград меж ней и нами»<sup>17</sup>. И ночь страшна поэту именно потому, что она уничтожает все преграды между нами и такой противоположной нам – призракам дня – бездной. Но этот страх – в сущности страх перед тем хаотическим, что живет в нашей собственной душе, чего мы – бунтующие и страстные мятежники мироздания – являемся высшим выражением. Ночь будит хаос в нас. И наш ночной страх – страх перед крушением тех норм, перед уничтожением тех граней, за которые мы так цепко держимся и вне коих не мыслим себя правыми перед Богом и своей совестью, всего того, что гарантирует нам мир. Мы боимся нарушить его.

*И человек, как сирота бездомный,  
Стоит теперь, и немощен и гол,  
Лицом к лицу пред пропастью темной...  
И чудится давно минувшим сном  
Ему теперь все светлое, живое...  
И в чуждом, неразгаданном, ночном  
Он узнает наследье родовое<sup>18</sup>.*

Но страшное так часто манит. Есть упоение полета в бездну. Страх превращается в соблазн.

Ночной ветер твердит об этой манящей, соблазняющей близости хаоса к самым глубинам личного существования. «Как жадно мир души ночной внимает повести любимой! Из смертной рвется он груди и с беспредельным жаждет слиться...»<sup>19</sup> Страх стал соблазном, соблазн же страшен поэту: он силен. Ярко выраженное в Тютчеве личное начало тяготеет к хаосу именно как таковое. Ведь «есть сильней очарованье... Сквозь опущенных ресниц угрюмый, тусклый огонь желанья...»<sup>20</sup> Люблю сие, незримо во всем разлитое, таинственное зло...<sup>21</sup> Хаос манил Тютчева своей дионисийской красотой. Поэт живо ощущал красоту и Аполлона, и Диониса. Дионис соблазнял его безграничным буйством индивидуальных сил, страшной, но увлекающей всякую страстную натуру свободой их проявления, бесконечностью «бездны». Дионис, а не Аполлон, – бог личности, бог мятущейся субъективности<sup>22</sup>. Даже разобщенность с миром, раздробленность и противоречивость идут к этому «страдающему» богу, упивающемуся своим страданием, ищущему исцеления от него в размах своей страсти и снова страдающему и распадающемуся от этого размаха. Аполлон объективен, бесстрастен, созерцателен. Это не бог субъекта. Бог хаоса – бог личности, ибо личность и есть, по Тютчеву, наиболее высшее выражение хаоса. И часто Дионис соблазнял поэта. Это был тот Антихрист, который смущал его своей бесовской красотой и с которым он всю жизнь боролся во имя Христа – во имя благого успокоения духа. Соблазнялся, падал и каялся. Раскаяние Тютчева столь же глубоко искренне, как и его увлечение. Мы подходим к вопросу о религиозности Тютчева, к проблеме отношения личности, чуткой к «злым чарам» Диониса, к убежденности глубоко религиозного человека. Но мы прежде остановимся на том, что определило эти убеждения: на тютчевском отчаянии, ибо религия Тютчева – религия отчаяния, как и в его отчаянии – большая доля дисгармонии «злой» индивидуальной жизни с религиозными заветами.

## VI

Мотив тютчевского отчаяния уже выяснился, насколько это возможно в небольшом этюде. Личность, по Тютчеву, – время,

непосильное для нее самой. Причины этой тягости многообразны и запутанны. Попытаемся указать некоторые.

Прежде всего, великий наш поэт – один из неудавшихся мечтателей, всю жизнь тоскующих по мечте. Правда, он видел и чувствовал в природе и душу, и любовь, и свободу, и язык, но «высокомерие» все разлагающего, недоверчивого ума мешало ему забыть в этих поэтических интуициях. Он был слишком большой критик, чтобы природа не казалась ему по временам мертвыми часами. Ведь и он ее счел однажды «сфинксом без загадки»<sup>23</sup>. В конце концов, он был уверен в непостижимости темной основы мира, он не переставал верить в ее реальность, но для мечтателя мало этого безобразного «темного корня» мирового бытия. Он хочет населить природу образами. Недаром Тютчев жаловался, что «нет веры к вымыслам чудесным, рассудок все опустошил и покорил законам тесным и воздух, и моря, и сушу, как пленников их обнажил; ту жизнь до дна он иссушил, что в дерево вливала душу, давала тело бестелесным». И спрашивал: «...где вы, древние народы? Ваш мир был храмом всех богов»<sup>24</sup>.

Ко всему, что столь соблазняет мечтателя, к индивидуальным формам Тютчев часто относился как к покрывалу Майи<sup>25</sup>, даже к тому, что мы считаем реальностью, ко всем краскам и формам дня. И неудавшийся мечтатель тот, кто плохо верит в свою мечту.

Поднимемся на ступень выше. И в области религии он тот же неудачник. Он мистик, искренний мистик, он человек твердых религиозных убеждений, основанных на внутреннем опыте, но он же и Фома неверующий, желающий лично убедиться в чуде: «воткнуть персты в раны гвоздины»<sup>26</sup>. И ему же приходится молить: «Помоги моему неверью»<sup>27</sup>. Ибо горд его разум, и трудно ему признать и обуздать его. Своим «усилием минутным» прерывает он «волшебный сон» веры: и «отягченною главою» поэт упадает «не к покою, но в утомительные сны»<sup>28</sup>. Нет цельности, довершенности и слаженности. И потому так тяжело нести себя. Неправда ли, во всем виновата личность, которую Тютчев так блестяще опровергал, сводил на нет и которая, несмотря на свою призрачность, все время составляла психологическую реальность первой величины. «Игра и жертва жизни частной, – убеждал он ее, – приди, отвергни чувств обман, и ринься бодрый, самовластный в сей животворный океан»<sup>29</sup>, но она все не отрекалась от себя. И как ни казнит ее Тютчев всякого рода гносеологическими казнями, он все же

любил и жалел ее. Ненавидел, как бремя неразлучное, но и любил эту мятежницу мироздания, может быть, за самый этот мятеж, за красоту ее хаоса, ее смятенья. И я слышу глубокую скорбь уже при предании ее на отрицанье, скорбь в этом удивительном сравнении ее с тающей льдиной. Как скорбит он о ее преходящести, как ее «жалоб и пеней» для него по временам «неправый праведен упрек»<sup>30</sup>. Тут уже не казнь, а плач. Ее, хрупкую, нежную и истерзанную жизнью, он бы хотел сохранить вдали от жизни, разрушающей и извращающей ее необходимостью приспособления: он хочет, чтобы душа его была звездой «днем, когда сокрытые как домом палящих солнечных лучей» звезды недоступны, как божества. И в «Silentium'e»<sup>31</sup> он предостерегает от расточающей ее ценности лжи слова. И особенно смущает поэта ее преходящность, хрупкость ценностей ее интимной жизни.

*Былое – было ли когда?  
Что ныне – будет ли всегда?..  
Оно пройдет –  
Пройдет оно, как все прошло.  
И канет в темное жерло  
За годом год*<sup>32</sup>.

Это скорбела та личность, которая подвергалась такому хулению ею же, о своей горькой участи, об ограниченности своих сил, о роковом бессилии ее бунта. «Я царь земли, прирос к земле!»<sup>33</sup> Она должна, но она не может сознать себя «злаком земным»<sup>34</sup>. И в этом ее трагедия. Она видит конец свой, но не хочет признать его достойным себя. Кто читал Тютчева, тот помнит великолепное стихотворение «Бессонница»<sup>35</sup>, где это отчаяние в судьбах личности выразилось так ярко и художественно.

Он слышит с тоскою «глухие времени стенанья, пророчески прощальный глас»:

*Нам мнится: мир осиротелый  
Неотразимый Рок настиг –  
И мы, в борьбе, природой целой,  
Покинуты на нас самих.*

*И наша жизнь стоит пред нами,  
Как призрак, на краю земли,  
И с нашим веком и друзьями  
Бледнеет в сумрачной дали...  
А нас, друзья, и наше время  
Давно забвеньем занесло!*<sup>36</sup>

Глубоко чувствовал Тютчев неизбежность забвения и страдал от сознания неминуемой физической и духовной смерти. И, когда страдание становилось невыносимым, обрушивался он на его причину – на свою личность, которая в «призрачной свободе»<sup>37</sup> утверждала свой разлад с природой и не хотела слиться с нею. Но и личность защищалась не менее сильно, чем ее обвиняли. Она была так богата интимными ценностями! Защищалась не та, обессиленная «роковыми» и злыми страстями, но тихо скорбящая о «злой» жизни, о хрупкости своего интимного достояния. Она отвечала: «Да, разлад!.. Ведь в этой, счастливой покорностью своим законам, природе нет интимной жизни, на которую ее законы посягают. И потому я пред ней права. Ты говоришь мне, что я ничтожна и недостойна вечности, но “заносящее” меня забвение, гасящее огни моих интимных ценностей, не слепая ли и роковая это сила стихии, не хаос ли это, беспощадный и бессмысленный? А пред ним я права... Ибо “во имя чего” я тону в этом забвении?»

«Твой, природа, мир о днях былых молчит»<sup>38</sup>. «Природа знать не хочет о былом»<sup>39</sup>, ее жизнь вся в настоящем разлита, моя же жизнь в измерении былого и грядущего, она имеет глубину и высоту, и в этом право на мой разлад с более сильной, но не более справедливой природой.

*Душа моя – Элизиум теней,  
Что общего меж жизнью и тобою!*<sup>40</sup>

Такой отпор давало воинственному антииндивидуализму Тютчева, страдавшего от избытка своего «я», это страдальческое «я». Две «бездны» – пылающая «бездна» страстей и холодная «бездна» времени – ужасали Тютчева, приводили его в отчаяние<sup>41</sup>. Нас забывают, но и мы забываем. До того властно время. Но личность имеет право на свои воспоминания. Это пламя, от которого и поблекшая жизнь оживает, как иссохший цветок, и в темную осень

души «веет как бы весною». Но злая жизнь и здесь настигает наше «я» с его интимными ценностями, в этом последнем убежище. У Тютчева есть замечательная пьеса на эту тему:

*Вдруг все замрет. Слезам и умиленью  
Нет доступа, все пусто и темно,  
Минувшее не веет легкой тенью,  
А под землей, как труп, лежит оно.*

*Ах, и над ним в действительности ясной,  
Но без любви, без солнечных лучей,  
Такой же мир бездушный и бесстрастный,  
Не знающий, не помнящий о ней.*

*И я один, с моей тупой тоскою,  
Хочу сознать себя и не могу –  
Разбитый челн, заброшенный волною,  
На безыменном диком берегу.*

*О, Господи, дай жгучего страданья  
И мертвенность души моей рассей –  
Ты взял ее, но муку вспоминанья,  
Живую муку мне оставь по ней...<sup>42</sup>*

И еще: «как ни тяжел последний час, та непонятная для нас истома смертного страданья, – но для души еще страшней следить, как вымирают в ней все лучшие воспоминанья»<sup>43</sup>. Это и понятно: дар воспоминаний – залог нашей реальности, реальности личности. Исчез он – и нет этой реальности, душа опустошена.

Наша интимная жизнь подобна радуге – «радужному виденью».

*Смотри – оно уж побледнело,  
Еще минута, две – и что ж?  
Ушло, как то уйдет всецело,  
Чем ты и дышишь и живешь<sup>44</sup>.*

Тютчева волновало это непрерывное изменение, обуславливающее *призрачность* нашей душевной жизни. И напрасно он давал слово «не изменяться до конца»<sup>45</sup>.

Мы не касаемся здесь обстоятельств личной жизни поэта. нас интересует теперь то постоянное, что было бы при всякой смене обстоятельств. И в эротической сфере, вне зависимости от них, поэт был обречен на отчаяние. Он, нежный, чуткий, совестливый, больно чувствовал жестокую природу любви, ее несправедливую диалектику. Его отчаяние питало это чувство роковой и жестокой гибели всего дорогого сердцу. Оно обречено. Тютчев напишет о разлуке – этой малой смерти, что в ней «есть высокое значенье».

*Как ни люби, хоть день один, хоть век,  
Любовь есть сон, а сон – одно мгновенье,  
И рано ль, поздно ль пробужденье,  
А должен, наконец, проснуться человек...<sup>46</sup>*

Он предчувствует гибель. В жаркий летний день он, наверное, заметит и отметит первый «желтый лист»<sup>47</sup>.

Тютчев скажет: «Как увядающее мило, какая прелесть в нем для нас»<sup>48</sup>, не потому ли, что все милое он видит увядающим, и, чем милее, тем острее это чувство отцветает.

Самая сильная его любовь – последняя; самый яркий ее свет – «прощальный свет», самая яркая ее заря – «заря вечерняя». Ее солнце – «закатное солнце». И она – «блаженство и безнадежность»<sup>49</sup>.

Эта больная личность относилась к жизни с глубоким недоверием прирожденного пессимиста. Как под старость «младая улыбка женских уст и женских глаз, не восхищая, не прельщая, лишь тревожит нас», так «тревожным глазом» глядел он «на этот блеск, на этот свет. Не издеваются ль над нами? Откуда нам такой привет?»<sup>50</sup>

Ведь мы так беспомощны пред жизнью, так ограничены в знании: «Увы, что нашего незнания и беспомощней и грустней?»<sup>51</sup>

Одной из мук отчаявшейся тютчевской личности было чувство глубокой обиды за свое положение в космосе. «Бесследно все, и так легко не быть! При мне или без меня – что нужды в том? Все будет то же – и вьюга так же вить, и тот же мрак, и та же

степь кругом»<sup>52</sup>. Конечно, это чувство космической обиды ничуть не мешало отрицанию «я», определявшемуся своими причинами.

## VII

Тютчевская личность представляла собой хаос, ощущавшийся как страдание. Она всячески стремилась преодолеть его. Отдаваясь соблазнам, столь мучившим ее, она не избавлялась от этого страдания, а лишь усугубляла его. И в минуты полного отчаяния, ища выхода, она устремлялась к религии. Религия Тютчева – религия отчаяния. Но от того она не теряет своей искренности.

Несомненная религиозность отразилась в одном раннем, но очень характерном стихотворении Тютчева «Проблеск».

*Душой к бессмертному летим!  
Минувшее, как призрак друга,  
Прижать к груди своей хотим.*

*Как верим верою живою,  
Как сердцу радостно, светло!  
Как бы эфирною струею  
По жилам небо протекло!*<sup>53</sup>

Здесь уже намечается характерное для Тютчева стремление к бессмертию, к преодолению времени, преходящести и смутно связывается с верою в Бога, дарующего эту победу над преходящестью и брэнностью существования.

Но и здесь уже высказаны сетования на человеческое слабодушие, на неспособность человека к длительному экстазу веры, к длительному полету «с земного круга»<sup>54</sup> в небо. Но эта прискорбная слабость не исключает религиозности: слабость эта именно потому так горестно ощущается, что человеком изведено и блаженство религиозного подъема.

*Тютчев продолжает:  
Но, ах! не нам его судили;  
Мы в небе скоро устаем, –*

*И не дано ничтожной пыли  
Дышать божественным огнем.*

Пусть религиозность Тютчева – «сон», но он не менее реален, чем утомительные сны его «безнебесного» существования. И любовь Тютчев называет «сном» («в разлуке есть высокое значение») <sup>55</sup>, но кто сомневается в ее действительности? Но для религиозности Тютчева почему-то делается исключение. Она была несомненно в этой тоске по потерянному раю веры и во многом другом. Он принимал религию «как единое на потребу». Пусть не откроют ему ее райских врат, но ведь он стучится в них. Раз есть религиозная потребность и определенная оценка религии как элемент мировоззрения – их необходимо полностью учесть в характеристике душевной драмы поэта. Иначе итоги будут неверны, и поэзия его – соотношение ее элементов – не будет удовлетворительной освещена.

В нашей критической литературе о Тютчеве (правда, небольшой) укоренилась тенденция к полному игнорированию его религиозных стремлений. Пользуясь такими выражениями, как «я верю, Боже, помоги моему неверью», или «он жаждет веры (поэт говорит о своем веке), но о ней не просит» <sup>56</sup> говорят о нерелигиозности Тютчева. Если даже он и был до такой степени неверующим, как это утверждает критика, то и тогда она не должна была обходить стремление его к вере и гнев на безверие. Это психологические моменты первостепенной важности, и от игнорирования их страдает все критическое построение. Фатальная односторонность русской критики в данном отношении особенно заметна у Мережковского и роковым образом отразилась на всей его концепции.

Тютчев – неверующий Фома русской поэзии. Неверие апостола Фомы не исключало же его религиозности; не исключало оно и религиозности Тютчева.

Его, воспитанного в религиозных традициях, религия всегда манила тем уютом умиротворенного существования, который дает ее смирение. Она освобождала от бремени эгоизма и расплавляла ненасытное, требовательное «я» в отречении, в покорности высшей воле. И он тяготел к религии тем более, что был мистической натурой. Глубоко изучал он понятный сердцу язык, твердивший о непонятной муке, так чувствовал мисти-

ческую сущность хаоса. И столь же глубоко мог он приобщаться к мистерии религии. Правда, это редкие моменты творчества Тютчева, но характерные. Ибо религиозное просветление являлось после высших моментов отчаяния исстрадавшегося «я», конечно, редких.

Разбитый усталостью от «злых чар», «злой жизни», Тютчев молит:

*Пошли, Господь, свою отраду  
Тому, кто в летний жар и зной  
Как бедный нищий мимо саду  
Бредет по жаркой мостовой...*<sup>57</sup>

Но если редки были эти часы молитвы измученного и обнищавшего путника, если редки были минуты слезного размягчения коленопреклоненного страдальца от себя, то убеждение в вечной ценности религиозного – христианского мировоззрения – не оставляло его никогда. И страдание, и отчаяние его увеличивалось от того, что он не мог жить по этому убеждению, что поступал вопреки ему, смущенный столь властным над его художнической душой обаянием хаоса. Художник-Тютчев иногда расходилсЯ с убежденным мыслителем-Тютчевым, увлекаясь красотой и соблазнами Диониса, но убежденный мыслитель брал верх в этой борьбе поэзии хаоса с религиозным убеждением. Он звал свой век к смирению, к отречению от причины всех зол – гордой, бунтующей личности. Вот яркое выражение этого религиозного понимания трагедии личности, трагедии ее гордыни:

*Не плоть, а дух растлился в наши дни,  
И человек отчаянно тоскует...  
Он к свету рвется из ночной тени  
И, свет обретши, ропщет и бунтует.*

*Безверием палим и иссушен,  
Невыносимое он днесь выносит...  
И сознает свою погибель он,  
И жаждет веры – но о ней не просит*<sup>58</sup>.

И напрасно наш тонкий критик Горнфельд приписал последним словам значение формулировки отношения самого Тютчева к религии. Он умел и смиряться, и просить. Поистине, Фома неверующий нашей поэзии, он и «с молитвой и слезой», «скорбя пред замкнутою дверью», произносил евангельские слова:

*«Впусти меня! – Я верю, Боже мой!  
Приди на помощь моему неверью!..»*

И дверь открывалась.

Поскольку Тютчев выражал содержание своей религии, он указывал нам смирение как высшую ее максимум. Его Бог – это, конечно, чисто русский Бог самоотречения. Как у Достоевского и Толстого, народ у Тютчева противопоставляется низводимой личности. В стране, где индивидуальность – неудобноносимое бремя, где индивидуализм быстро доходит до самоотрицания, и могла зародиться подобная концепция коллектива или родины, как воплощенного отрицания ставшего ненавистным личного начала. Народничество подобных людей объясняется той же тенденцией преодоления тяжести своей большой и болезненно-сложной личности, вечно недовольной, вечно требовательной и беспокойной. Это эгоморфизм своего рода, только наизнанку. Народ – это живая стихия самоотречения и, приобщаясь к нему, Тютчев думает почерпнуть силы для самоотрицания. Он умиленно взирает на «бедные селенья», «скудную природу», на родной «край долготерпенья», «край русского народа» и создает классический образ русского Бога, Бога этого долготерпеливого народа:

*Удрученный ношей крестной,  
Всю тебя, земля родная,  
В рабском виде Царь небесный  
Исходил, благословляя<sup>59</sup>.*

«Знак раба» – вот идеал неугомонного «я», познавшего всю призрачность самоудовлетворения и господства, всю тщетность неудовлетворимых желаний. Рабство – не полное ли это освобождение от ставшей нестерпимой тяготы? И Тютчев хочет коснуться

исцеляющей «чистой ризы» этого Бога. Лишь «риза чистая Христа»<sup>60</sup> прикроет и излечит все язвы личности, все...

*...Старые, гнилые раны,  
Рубцы насилий и обид,  
Растленье души и пустота,  
Что гложет ум и в сердце ноет...*<sup>61</sup>

Не на «пороге двойного бытия»<sup>62</sup> был этот яркий «эгоист» в жизни и коленопреклоненный грешник. Он переживал двойное бытие острых запросов властных страстей и религиозного сознания то поочередно, то одновременно. В этой душе «волны неслися, гремя и сверкая», и тихие, чуткие звезды глядели с высоты. Опутанный роковыми страстями, он припадал к ногам Христа. Его снова уносили от него бурные и сверкающие волны, но как о высшей радости мечтал он об их одолении и «как Мария» готов был «к ногам Христа навек прильнуть»<sup>63</sup>.

Ибо всегда чувствовал Тютчев «скудость всех земных сил, свирепость жизни зла». В часы, когда, «как на краю могилы, вдруг станет страшно тяжело», он обращался к святой для него книге – Евангелию. «Со всей душой, – писал он другу, – как к изголовью, к ней припади и отдохни»<sup>64</sup>.

Смиренная, по этой книге, жизнь – залог смиренной и потому счастливой смерти. Смерть! С ней труднее всего совладать натуре ярко-индивидуальной. И Тютчев восхищен, когда «смиренно и послушно, все страхи смерти победив», идут к ней «благодарно, как на отеческий призыв». Это восторг от всей полноты отчаянных сомнений, от страшного раздвоенья, на которое обречен был наш великий лирик.

## VIII

Роковые страсти, хаос в нем, нарушавший его религиозные традиции и убеждения; неполнота веры: растлевающий скептицизм; беспомощность и ограниченность «я»; беспощадная власть времени и в итоге самое это «я» как причина всего томления и «грустного тления» – вот мотивы отчаяния Тютчева. Судорожно цеплялся он за религию – за то, в чем сомневался. И соломинка

часто спасала. Ничто так не растворяло этого вечно больного «я» в блаженном покое, как религия. Лучше всякой поэтической «гносеологии» лечила она истерзанную душу.

Она снимала бремя ненавистного «я». Но она же сулила выход «я» любимому. Она сулила ему столь желанное бессмертие, бессмертие всего дорогого, интимного. В религиозном порыве он писал:

*Чему бы жизнь нас ни учила,  
Но сердце верит в чудеса:  
Есть нескудеющая сила,  
Есть и нетленная краса.*

*И увядание земное  
Цветов не тронет неземных,  
И от полуденного зноя  
Роса не высохнет на них.*

*И эта вера не обманет  
Того, кто ею лишь живет,  
Не все, что здесь цвело, увянет,  
Не все, что было здесь, пройдет!<sup>65</sup>*

И как «радушный сон», нисходила религия в эту томившуюся душу. Был еще один мотив в поэзии Тютчева, мотив, не развившийся вследствие специфических условий жизни русской души. Выходом из отчаяния ведь могло быть не только смирение и разиньяция, но и трагедия, но и борьба. Как художник он не мог не видеть красоты безнадежной борьбы, в которой отчаяние исчезает в героическом напряжении. В стихотворении, посвященном любимой женщине, он говорит о ней, как о «любившей наперекор и жизни, и судьбе»<sup>66</sup>. Сознывая всю прелесть этой борьбы с хаосом-роком, он писал:

*Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,  
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!  
Над вами светила молчат в вышине,  
Под вами могилы – молчат и оне.*

*Пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги:*

*Бессмертье их чуждо труда и тревоги;  
Тревога и труд лишь для смертных сердец...  
Для них нет победы, для них есть конец.*

*Мужайтесь, боритесь, о храбрые друзья,  
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!  
Над нами безмолвные звездные круги,  
Под вами немые, глухие гроба.*

*Пускай олимпийцы завистливым оком  
Глядят на борьбу непреклонных сердец.  
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,  
Тот вырвал из рук их победный венец<sup>67</sup>.*

Но Тютчев не был бойцом. Он был лишь кающимся грешником, в зыскующ им благодати.

## Примечания

Печатается по тексту: *Лаврецкий Ал.* Взыскующий Благодати (Ф.И. Тютчев: Поэт и поэзия // Слово о культуре. Сборник критических и философских статей. – М.: Гордон- Константинов, 1918. – С. 61–79.

Ал. Лаврецкий – псевдоним Иосифа Моисеевича Френкеля.

<sup>1</sup> Имеется в виду статья В.С. Соловьёва «Поэзия Ф.И. Тютчева» (1895). См.: *Соловьёв В.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. – СПб., Б. г. – Т. 4. – С. 463–480.

<sup>2</sup> Имеется в виду статья А.А. Фета «О стихотворениях Ф. Тютчева», впервые опубликованная в журнале «Русское богатство» (Русское богатство. – СПб., 1859. – № 2). См. также: *Фет А.А.* Соч.: В 2 т. – М.: Худ. лит-ра, 1982. – Т. 2.

<sup>3</sup> См.: *Мережковский Д.С.* В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 416–483 (статья «Две тайны русской поэзии»).

<sup>4</sup> *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. соч. С критико-биографическим очерком В.Я. Брюсова. – СПб.: Изд-во А.Ф. Маркса, 1912.

<sup>5</sup> Нирвана (санскр.: успокоение, угасание) – в древнеиндийских религиозных и философских учениях – состояние отрешенности от жизни, при котором более не действует закон кармы. В буддизме нирвана означает высшее состояние духа

человека, освободившегося от земных привязанностей, страстей и желаний и после смерти уже не возрождающегося в новой телесной оболочке.

Эгоизм (англ.) – крайняя степень эгоизма. Слово, ставшее популярным после Стендаля, написавшего «Воспоминания эгоиста».

<sup>6</sup> Эта и следующие две цитаты – из стихотворения «Тени сизые смесились» (1835) (*Тютчев Ф.И.* Соч.: В 2 т. – М.: Правда, 1980. – Т. 1. – С. 81).

<sup>7</sup> Цитата из стихотворения «Дума за думой, волна за волной» (14 июля 1851) (там же. – С. 129).

<sup>8</sup> Цитата из стихотворения «Певучесть есть в морских волнах» (17 мая 1865) (там же. – С. 174).

Образ «мыслящего тростника» заимствован Тютчевым у Паскаля. См.: *Стрельцова Г.Я.* Паскаль и европейская культура. – М.: Республика, 1994. – С. 135–136.

<sup>9</sup> Цитаты из стихотворения «Как птичка, раннею зарей» (1835):

*О, как пронзительны и дики,*

*Как ненавистны для меня*

*Сей шум, движенье, говор, крики*

*Младого, пламенного дня!..*

*О, как лучи его багровы,*

*Как жгут они мои глаза!..*

*О ночь, ночь, где твои покровы,*

*Твой тихий сумрак и роса!..*

(*Тютчев Ф.И.* Соч.: В 2 т. – М.: Наука, 1965. – Т. 1. – С. 65).

<sup>10</sup> Цитата из стихотворения «Видение» (1829):

*Есть некий час, в ночи, всемирного*

*молчанья,*

*И в оный час явлений и чудес*

*Живая колесница мирозданья*

*Открыто катится в святилище небес.*

(Там же. – С. 17)

<sup>11</sup> Выражение из стихотворения «Итальянская villa»

(Декабрь 1837):

*«Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,*

*Та жизнь, увя! что в нас тогда текла,*

*Та злая жизнь, с ее мятежным жаром,*

*Через порог заветный перешла?»*

(Там же. – С. 93)

О «злой жизни» у Ф.И. Тютчева В.С. Соловьёв писал: «Злая жизнь», превращая саму любовь в роковую борьбу, должна кончиться смертью. Но в чем же

тогда смысл существования? Смысл природы был в создании разумного существа – человека. Но разум в природном человеке оказывается лишь формальным преимуществом; он не в силах овладеть самой жизнью, сделать ее разумною и бессмертною; на зло разуму и на погибель человека поднимается и в нем демоническое и хаотическое безумие. Как в мировом процессе природы темное начало хаоса преодолевалось внешним образом, чтобы произвести светлое мироздание, увенчанное явлением человеческого разума, – так теперь та же самая темная основа, открывшаяся на новой, высшей ступени в жизни и сознании человека, должна быть побеждена внутренним образом, в самом человечестве и при его собственном содействии. Достойная и вечная жизнь, которая требуется, но не дается разумом, должна быть добыта духовным подвигом. Носитель мирового смысла не может иметь свой смысл *вне* себя. Если я, как человек, могу понимать откровение абсолютного совершенства и сознательно стремиться к нему, то зачем же мне переставать быть человеком, чтобы достигнуть этого совершенства? Если мое сознание, как форма, может вместить бесконечное, то зачем же мне искать другой формы? Очевидно, я должен быть не сверхчеловеком, а только совершенным человеком, т.е. соответствующим в действительности идеалу человечности.

Смысл человека есть он сам, но только не как раб и орудие злой жизни, а как ее победитель и владыка. Если загадка мирового сфинкса разрешена явлением природного человека, то загадка нового сфинкса – души и любви человеческой – разрешается явлением духовного человека, действительного и вечного царя мироздания, покорителя греха и смерти. И как первое явление разумного сознания произошло в природе и *из* природы, но *не от* природы, а от того разума, который изначально устроил саму природу для этого явления и целесообразно направлял естественный ход всемирного процесса, – подобным образом и первое явление совершенной духовной жизни произошло в человечестве и *из* человечества, но *не от* человечества, а от Того, Кто изначально вложил в свой образ и подобие зародыш высшего совершенства, и как Грядущий приготавливал чрез всю историю необходимые условия своего действительного воплощения.

Примкнуть к “Вождю на пути совершенства”, заменить роковое и убийственное наследие древнего хаоса духовным и животворным наследием нового человека, или Сына человеческого, – первенца из мертвых, – вот единственный исход из “злой жизни” с ее коренным раздвоением и противоречием...» (*Словь-ѣв* В.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – СПб., б/г. – Т. 6. – С. 475–476).

<sup>12</sup> В стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?» (начало 1830-х годов) Тютчев писал:

*О! страшных песен сих не пой*

*Про древний хаос, про родимый!  
Как жадно мир души ночной  
Внимает повести любимой!  
Из смертной рвется он груди,  
Он с беспредельным жаждет слиться!..  
О! бурь заснувших не буди –  
Под ними хаос шевелится!..*

(Тютчев Ф.И. Соч.: В 2 т. – М.: Правда, 1980. – Т. 1. – С. 73).

<sup>13</sup> Выражение из стихотворения «Святая ночь на небосклон взошла» (между 1848 и мартом 1650) (там же. – С. 114).

<sup>14</sup> См., выше: прим. 8.

<sup>15</sup> «Хаос, – писал В.С. Соловьёв в своей статье “Поэзия Ф.И. Тютчева”, – т.е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного – вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания. Космический процесс вводит эту хаотическую стихию в пределы всеобщего строя, подчиняет ее разумным законам, постепенно воплощая в ней идеальное содержание бытия, давая этой дикой жизни смысл и красоту. Но и введенный в пределы всемирного строя, хаос дает о себе знать мятежными движениями и порывами. Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты. Жизнь и красота в природе – это борьба и торжество света над тьмою, но этим необходимо предполагается, что тьма есть действительная сила. И для красоты вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена в торжестве мировой гармонии: достаточно, чтобы светлое начало овладело ею, подчинило ее себе, до известной степени воплотилось в ней, ограничивая, но не упраздняя ее свободу и сопротивление. Так безбрежное море в своем бурном волнении *прекрасно*, как проявление и образ мятежной жизни, гигантского порыва стихийных сил, введенных, однако, в незыблемые пределы, не могущих расторгнуть общей связи мироздания и нарушить его строя, а только наполняющих его движением, блеском и громом <...>.

Хаос, т.е. само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическое значение таких явлений, как бурное море, или ночная гроза, зависит именно от того, что “под ними хаос шевелится”. В изображении всех этих явлений природы, где яснее чувствуется ее темная основа, Тютчев не имеет себе равных» (Соловьёв В.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – СПб., б/г. – Т. 6. – С. 472–473).

<sup>16</sup> Парафраз цитаты из стихотворения «Бессонница» (1829):

*Нам мнится: мир осиротелый  
Неотразимый Рок настиг –*

*И мы, в борьбе, природой целой,*

*Покинуты на нас самих...*

(Тютчев Ф.И. Соч.: В 2 т. – М.: Правда, 1980. – Т. 1. – С. 54–55).

<sup>17</sup> Цитата из стихотворения «День и ночь» (начало 1839) (там же. – С. 97).

<sup>18</sup> См. выше: прим. 13.

<sup>19</sup> См. выше: прим. 12.

<sup>20</sup> Цитата из стихотворения «Люблю глаза твои, мой друг» (Апрель 1836):

*Но есть сильней очарованья:*

*Глаза, потупленные ниц*

*В минуты страстного лобзанья,*

*И сквозь опущенных ресниц*

*Угрюмый, тусклый огонь желанья.*

(Там же. – С. 90)

<sup>21</sup> Цитата из стихотворения «Male Àgia» (Зараженный воздух, 1837) (там же. – С. 69).

<sup>22</sup> Об «аполлоническом» и «дионисическом» началах (как о началах, соответственно, индивидуации и коллективизма) писал Ф. Ницше в «Рождении трагедии». См.: Ницше Ф. Соч.: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 59–157). В России в начале XX в. об «аполлонизме» и «дионисизме» много писали В.И. Иванов и другие символисты.

<sup>23</sup> Имеется в виду стихотворение:

*Природа – сфинкс. И тем она верней*

*Своим искусом губит человека,*

*Что, может статься, никакой от века*

*Загадки нет и не было у ней.*

(Август 1869) (Тютчев Ф.И. Соч.: В 2 т. – М.: Правда, 1980. – Т. 1. – С. 203).

<sup>24</sup> Цитата из стихотворения «А.Н. М<уравьеву>» (13 декабря 1821) (там же. – С. 41–42).

<sup>25</sup> Майя – в ведийской мифологии означает способность к перевоплощению, свойственную божествам; иллюзия, обман. «Аполлонический человек», по Шопенгауэру, объят «покрывалом Майи» («Мир как воля и представление», I, 416).

<sup>26</sup> Имеется в виду эпизод, рассказанный в Евангелии от Иоанна: «Фома же, один из двенадцати, называемый Блинец, не был тут с ними, когда приходил Иисус. Другие ученики сказали ему: мы видели Господа. Но он сказал им: если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю» (20, 24–25).

<sup>27</sup> Цитата из стихотворения «Наш век» (10 июня 1851) (*Тютчев Ф.И.* Соч.: В 2 т. – М.: Правда, 1980. – Т. 1. – С. 129). Цитата представляет собой поэтическое переложение евангельского изречения: «Верую, Господи! помоги моему неверию» (Мк. 9, 24).

<sup>28</sup> Цитата из стихотворения «Проблеск» (Осень 1825):

*Едва усилием минутным  
Прервем на час волшебный сон,  
И взором трепетным и смутным,  
Привстав, окинем небосклон, –*

*И отягченную главою,  
Одним лучом ослеплены,  
Вновь упадаем не к покою,  
Но в утомительные сны.*

(*Тютчев Ф.И.* Соч.: В 2 т. – М.: Правда, 1980. – Т. 1. – С. 47).

<sup>29</sup> Цитата из стихотворения «Весна» (1839) (там же. – С. 96).

<sup>30</sup> Цитата из стихотворения «Как птичка, раннею зарей» (1835)

*Обломки старых поколений,  
Вы, пережившие свой век!  
Как ваших жалоб, ваших пеней  
Неправый праведен упрек!..  
Как грустно полусонной тенью,  
С изнеможением в кости,  
Навстречу солнцу и движенью  
За новым племенем брести!..*

(Там же. – С. 79)

<sup>31</sup> Молчание (лат.) – стихотворение, написанное в 1830 г.:

*Молчи, скрывайся и таи  
И чувства и мечты свои...*

(Там же. – С. 63)

<sup>32</sup> Цитата из стихотворения «Сижу задумчив и один» (1835) (там же. – С. 82).

<sup>33</sup> Заключительная строка стихотворения «С поляны коршун поднялся» (1835) (там же. – С. 83).

<sup>34</sup> Выражение из стихотворения «Сижу задумчив и один»:

*За годом год, за веком век...  
Что ж негодует человек,  
Сей злак земной!..  
Он быстро, быстро вянет – так,  
Но с новым летом – новый злак*

*И лист иной.*

(Там же. – С. 82)

<sup>35</sup> Имеется в виду стихотворение, написанное в 1829 г. (а не в 1873 с тем же названием):

*Часов однообразный бой,  
Томительная ночи повесть!..*

(Там же. – С. 54)

<sup>36</sup> Цитата из того же стихотворения (см. предыдущее примечание).

<sup>37</sup> *Невозмутимый строй во всем,*

*Созвучье полное в природе, –  
Лишь в нашей призрачной свободе  
Разлад мы с нею сознаем.*

(Там же. – С. 174.) См. выше: прим. 8 и 14.

<sup>38</sup> Цитата из стихотворения «Через ливонские я проезжал поля» (1830) (там же. – С. 66).

<sup>39</sup> Неточная цитата из стихотворения «От жизни той, что бушевала здесь» (17 августа 1871). У Тютчева: «Природа знать не знает о былом» (там же. – С. 218).

<sup>40</sup> Цитата из стихотворения «Душа моя – Элизиум теней» (начало 1830-х годов) (там же. – С. 74).

Элизиум – в античной мифологии местопребывание праведных душ в царстве теней.

<sup>41</sup> Бездна – постоянный символ поэзии Тютчева: «В ночи греха, на дне ужасной бездны...», «И мы плывем, пылающею бездной со всех сторон окружены», «Все – безразличны, как стихия, – сольются с бездной роковой!..», «Кто смеет молвить: до свиданья чрез бездну двух или трех дней?» (там же. – С. 48, 57, 122, 138).

<sup>42</sup> Цитата из стихотворения «Есть и в моем страдальческом застое» (1865) (там же. – С. 171).

<sup>43</sup> Стихотворение, написанное 14 октября 1867 г. (там же. – С. 192).

<sup>44</sup> Заключительные строки стихотворения «Как неожиданно и ярко» (5 августа 1860) (там же. – С. 177).

<sup>45</sup> Цитата из стихотворения «Графине А.Д. Блудовой» (1 марта 1866):

*Дадим же мы друг другу слово:  
Не изменяться до конца.*

(Там же. – С. 179)

<sup>46</sup> Цитата из стихотворения «В разлуке есть высокое значенье» (6 августа 1851) (там же. – С. 130).

<sup>47</sup> Из стихотворения «Как весел грохот летних бурь» (1851):

*И сквозь внезапную тревогу  
Немолчно слышен птичий свист,  
И кой-где первый желтый лист,  
Крутясь, слетает на дорогу...*

(Там же. – С. 131)

<sup>48</sup> Цитата из стихотворения «Обвеян вещею дремотой» (15 сентября 1850):

*Как увядающее мило!  
Какая прелесть в нем для нас,  
Когда, что так цвело и жило,  
Теперь, так неощущено и хило,  
В последний улыбнется раз!..*

(Там же. – С. 120)

<sup>49</sup> Цитаты из стихотворения «Последняя любовь» (1851–1854):

*О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней...  
Сияй, сияй, прощальный свет  
Любви последней, зари вечерней!*

.....  
*Пускай скудеет в жилах кровь,  
Но в сердце не скудеет нежность...  
О ты, последняя любовь!  
Ты и блаженство, и безнадежность.*

(Там же. – С. 136)

<sup>50</sup> Цитаты из стихотворения «Лето 1854»:

*Гляжу тревожными глазами  
На этот блеск, на этот свет...  
Не издеваются ль над нами?  
Откуда нам такой привет?..*

*Увы, не так ли молодая  
Улыбка женских уст и глаз,  
Не восхищая, не прельщая,  
Под старость лишь смущает нас...*

(Там же. – С. 138)

<sup>51</sup> Цитата из стихотворения, написанного 11 сентября 1854 г. (там же. – С. 138).

<sup>52</sup> Цитата из стихотворения «Брат, столько лет сопутствовавший мне» (11 декабря 1870) (там же. – С. 215).

<sup>53</sup> Написано осенью 1825 г. (там же. – С. 47).

<sup>54</sup> Выражение и следующая цитата – из стихотворения «Проблеск» (там же).

<sup>55</sup> См. выше, прим. 46.

<sup>56</sup> См. выше, прим. 27.

<sup>57</sup> Заключительная строфа стихотворения «Пошли, Господь, свою отраду» (июль 1850) (там же. – С. 117).

<sup>58</sup> См. выше: прим. 27 и 56 (то же относится и к следующей цитате).

<sup>59</sup> Заключительная строфа стихотворения «Эти бедные селенья» (13 августа 1855) (там же. – С. 142).

<sup>60</sup> Цитата из стихотворения «Над этой темною толпой» (15 августа, 1857):

*Растленье души и пустота,  
Что гложет ум и в сердце ноет, –  
Кто их излечит, кто прикроет?..  
Ты, риза чистая Христа...*

(Там же. – С. 146)

<sup>61</sup> Цитата из этого же стихотворения.

<sup>62</sup> Цитата из стихотворения «О вещая душа моя» (1855):

*О вещая душа моя!  
О сердце, полное тревоги, –  
О, как ты бьешься на пороге  
Как бы двойного бытия!..*

(Там же. – С. 143).

<sup>63</sup> Заключительные строки этого же стихотворения:

*Пускай страдальческую грудь  
Волнуют страсти роковые –  
Душа готова, как Мария,  
К ногам Христа навек прильнуть.*

(Там же. – С. 144).

<sup>64</sup> Цитаты из стихотворения «При посылке Нового Завета» (1861):

*Но скудны все земные силы:  
Рассвирепеет жизни зло –  
И нам, как на краю могилы,  
Вдруг станет страшно-тяжело.*

*Вот в эти-то часы с любовью*

*О книге сей ты вспомяни –  
И всей душой, как к изголовью,  
К ней приади и отдохни.*

(Там же. – С. 160)

Стихотворение обращено не к «другу», а к старшей дочери поэта Анне.

<sup>65</sup> Цитата из стихотворения «А.В. Пл<етне>вой» (начало ноября 1870) (там же. – С. 213).

<sup>66</sup> Цитата из стихотворения «Есть и в моем страдальческом застое» (конец марта 1865):

*По ней, по ней, свой подвиг совершившей  
Весь до конца в отчаянной борьбе,  
Так пламенно, так горячо любившей  
Наперекор и людям и судьбе...*

(Там же. – С. 171)

Стихотворение посвящено памяти Е.А. Денисьевой, скончавшейся 4 августа 1864 г. на руках Ф.И. Тютчева. Подробнее о ней см.: *Кожин В. Тютчев. – М.: Соратник, 1994. – С. 356–377, 400–404.*

<sup>67</sup> Стихотворение «Два голоса» (1850) (*Тютчев Ф.И. Соч.: В 2 т. – М.: Правда, 1980. – Т. 1. – С. 121.*)

*В.В. Сапов*

---

*Вл. Соловьёв*

## Ф.И. ТЮТЧЕВ

Прежде всего бросается в глаза при знакомстве с поэзией Тютчева созвучие его вдохновения с жизнью природы – совершенное воспроизведение им физических явлений как состояний действий живой души. Конечно, все действительные поэты и художники чувствуют жизнь природы и представляют ее в одушевленных образах; но преимущество Тютчева перед многими из них состоит в том, что он вполне и сознательно *верил* в то, что чувствовал, – ощущаемую им живую красоту принимал и понимал не как свою фантазию, а как *истину*. Эта вера и это понимание стали редки в новое время, – мы не находим их даже, например, у такого сильного поэта и тонкого мыслителя, как Шиллер. В своем знаменитом стихотворении «Боги Греции» он предполагает, что природа только *была* жива и прекрасна в *воображении* древних, а на самом деле она лишь мертвая машина. Смерть эллинской мифологии была для Шиллера смертью самой природы; вместе с прекрасными богами Греции исчезла и душа мира, оставив только свою тень в художественных памятниках классической древности.

Тютчев не верил в эту смерть природы, и ее красота не была для него пустым звуком. Ему не приходилось *искать* душу мира и безответно приветствовать отсутствующую: она сама сходилась с ним и в блеске молодой весны, и в «светлости осенних вечеров»; в сверканье пламенных зарниц и в шуме ночного моря она сама намекала ему на свои роковые тайны. И без греческой мифологии мир был полон для него и величья, и красы, и красок. В этом нет еще ничего особенного. Живое отношение к природе есть существенный признак поэзии вообще, отличающий ее от двойной прозы: житейско практической и отвлеченно научной. В минуты

настоящего поэтического вдохновения и Шиллер забывал, конечно, о «законе тяготения» – и отдавался непосредственным впечатлениям природной красоты. Но у Тютчева, как я уже заметил, важно и дорого то, что он не только *чувствовал*, а и *мыслил как поэт*, – что он был убежден в *объективной истине* поэтического воззрения на природу. Как бы прямым ответом на Шиллеровский похоронный гимн мнимоумершей природе служит стихотворение Тютчева:

*Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик –  
В ней есть душа, в ней есть свобода.  
В ней есть любовь, в ней есть язык...<sup>1</sup>*

Вовсе не высшее *знание*, а только собственная слепота и глухота заставляют людей отрицать внутреннюю жизнь природы:

*Они не видят и не слышат,  
Живут в сем мире, как впотьмах,  
Для них и солнцы, зная, не дышат,  
И жизни нет в морских волнах.*

*Лучи к ним в душу не сходили,  
Весна в груди их не цвела,  
При них леса не говорили,  
И ночь в звездах нема была!*

*И языками неземными,  
Волнуя реки и леса,  
В ночи не совещалась с ними  
В беседе дружеской гроза!...<sup>2</sup>*

## II

Кто же прав из двух поэтов? Есть жизнь и душа в природе, или нет? Или может быть, существуют две истины: одна для поэзии, а другая – для науки? Но наука тут ни при чем; она не отвечает за те ложные выводы, которые делаются из ее достоверных данных в силу одностороннего направления мысли, возобладавшего в

92

известную эпоху. Наука никогда не доказывала – да по существу дела и не может доказывать, что мир есть *только* механизм, что природа есть *только* мертвое вещество. Различные науки исследуют природу *по частям* и находят между этими частями механическую связь; но такой естественной науки, которая исследовала бы вселенную в ее единстве и целостности, вовсе не существует, а логика, обязательная и для наук, не позволяет от анализа частей и их внешней частичной связи делать окончательное заключение о всеобщем характере или смысле целого. Ведь и в теле живого человека все его части и частицы связаны между собою механически, – это не мешает ему, однако, быть одушевленным существом. Никто не решится утверждать, что механическое устройство и действие скелета, сосудистой, мускульной и нервной систем, изучаемое точными науками – анатомией и физиологией, – исчерпывает собою весь истинный смысл человеческого существа и существования; напротив, каждый согласится, что весь этот механизм координированных частей имеет смысл только как орудие или средство выражения и осуществления внутренней жизни или души человека. Точно так же и механизм всей природы есть только слаженная совокупность для проявления и развития всемирной жизни. Точное изучение этого механизма в высшей степени важно: оно дает человеку возможность в известной мере управлять естественными явлениями, пользоваться ими для своих целей. Но ни теоретический интерес, ни практическая польза такого изучения не составляют еще достаточного основания, чтобы видеть здесь всю истину о природе: это в сущности было бы так же странно, как если бы кто-нибудь стал утверждать, что для полного и окончательного познания человека нужно только вскрыть и препарировать его труп.

Против нашего заключения от одушевленности человеческого тела к одушевленности тела всемирного нельзя приводить то соображение, что живого человека мы действительно видим как замкнутое целое в некотором осязательном единстве, – природу же воспринимаем всегда лишь по частям. Ясно, что это различие зависит не от существа дела, а от причины совершенно условной – от относительных размеров того и другого предмета. Для

микроскопических глаз мухи вовсе не существует целого гармонического очертания человека или человеческого лица с его выражением, да и для нашего собственного глаза самое прекрасное и одушевленное лицо превратилось бы при микроскопическом исследовании в бесформенную массу грубых тканей и клеток, механически нагроможденных без всякой законченности и единства. Однако, когда я смотрю на это лицо, как на живое, узнаю в его очертаниях и изменениях следы внутреннего опыта и выражение мыслей, чувств и желаний, вижу через него душу и судьбу этого человека, то я, конечно, вижу несравненно *больше*, чем видит в нем самая наблюдательная муха, и узнаю о нем более полную истину, чем ту, которую мог бы узнать при помощи микроскопа. Никак не те волокна и клетки, а именно это большее, содержательное и единое, что я вижу живым взглядом, – оно-то и есть *истина*, или подлинный *смысл* этого человеческого существа, а то все – только материал; в котором воплощается, посредством которого выражается эта истина или этот смысл.

Как телесная видимость человека, сверх анатомических и физиологических фактов, говорит нам еще своими знаками о его внутренней жизни или душе, так точно и явления всей природы, каков бы ни был их *механический состав*, говорят нам в своей живой действительности о жизни и душе великого мира. Ни логика, ни сама естественная наука не позволяют нам рассуждать иначе и противопоставлять человека миру, как живое мертвому. Для взгляда исключительно аналитического – и в самом человеке нет живого и целого существа, а только механическая совокупность материальных частиц; для взгляда же, направленного на полную истину, а не на одну только ее сторону, есть жизнь и во внешней природе. Последовательная мысль должна выбирать между двумя положениями: или ни в чем, даже в человеке, даже в нас самих, нет одушевленной жизни, или – она есть во всей природе, различаясь только по степеням и формам. Ибо нет никакой возможности, оставаясь на научной почве, *отделить* человека в этом отношении от остального мира. Своею телесною организацией, которою обусловлено развитие его внутренней жизни, человек принадлежит к животному царству, а животных никак нельзя выделить из прочей природы и признать их исключительными носителями жизни. На самом деле животное

94

царство неразрывно связано с растительным, имея с ним первоначально одну общую основу органического бытия, до сих пор еще представляемую такими организмами, которых нельзя отнести ни к животным, ни к растениям. А целый органический мир, при всем своем формальном *отличии*, нераздельно связан однако и по составу, и по происхождению, с миром неорганическим. Утверждать безусловную грань между этими двумя мирами так же в сущности неосновательно и противно духу науки, как если бы мы признали безусловную разнородность между твердым скелетом и мягкими тканями человеческого тела.

Нет во всей вселенной такой пограничной черты, которая делила бы ее на совершенно особенные, не связанные между собою области бытия; повсюду существуют переходные, промежуточные формы, или остатки таких форм, и весь видимый мир не есть собрание деланных вещей, а продолжающееся развитие или рост единого живого существа.

### III

Глубокое и сознательное убеждение в действительной, а не воображаемой только, одушевленности природы избавляло нашего поэта от того раздвоения между мыслию и чувством, которым с прошлого века и до последнего времени страдает большинство художников и поэтов. Простодушно принимая механическое мировоззрение за всенаучное и единственно научное, а потому несомненное, веря ему на слово, эти служители красоты *не верят в свое дело*. Как художники, они передают нам жизнь и душу природы, но при этом в уме своем убеждены, что она безжизненна и бездушна, что их чувство и вдохновение их обманывают, — что красота есть субъективная иллюзия. А на самом деле иллюзия только в том, что отражение ходячих мнений на поверхности их сознания принимается ими за нечто более достоверное, чем та истина, которая открывается в глубине их собственного поэтического чувства.

Понятно, что при таком неверии самих поэтов в свое дело простые смертные приучаются смотреть на поэзию (и на художественную красоту вообще) как на праздный *вымысел*, и про

всякую идею, возвышающуюся над житейскою плоскостью, говорить: «это только поэзия»! – разумея: «это вздор и пустяки»! И кто же в самом деле станет придавать серьезное значение тому божеству, в котором сами его жрецы видят только приятный вымысел?

Поэты, не верящие в поэзию, у которых ум противоречит вдохновению, и которые думают, что истина есть только одна механика, – такие поэты или должны быть неискренни, или же, отдаваясь поэтическому чувству, должны воздерживаться от всякой мысли, что не всегда возможно и не всегда полезно; когда же они начинают рассуждать, у них выходит отвлеченная и мертвая дидактика, вовсе не нуждающаяся в «языке богов». Тютчев был избавлен от такого печального положения. Его ум был вполне согласен с вдохновением: поэзия его была полна сознанный мысли, а его мысли находили себе только поэтическое, т.е. одушевленное и законченное выражение.

Дело поэзии, как и искусства вообще, – не в том, чтобы «украшать действительность приятными вымыслами живого воображения», как говорилось в старинных эстетиках, а в том, чтобы воплощать в *ощутительных* образах тот самый высший *смысл* жизни, которому философ дает определение в разумных понятиях, который проповедуется моралистом и осуществляется историческим деятелем, как идея добра. Художественному чувству непосредственно открывается в форме осязательной красоты то же совершенное содержание бытия, которое философией добывается как истина мышления, а в нравственной деятельности дает о себе знать как безусловное требование совести и долга. Это только различные стороны или сферы проявления одного и того же: между ними нельзя провести разделения, и еще менее могут они противоречить друг другу. Если вселенная имеет смысл, то двух противоречащих друг другу истин – поэтической и научной – так же не может быть, как и двух исключających друг друга «высших благ», или целей существования. Следовательно, прав был наш поэт, когда прекрасное он сознательно принимал и утверждал не как вымысел, а как предметную истину, и, чувствуя жизнь природы и душу мира, был убежден в действительности того, что чувствовал.

## IV

Убеждение в истинности поэтического воззрения на природу и вытекающая отсюда цельность творчества, гармония между мыслию и чувством, вдохновением и сознанием, составляет преимущество Тютчева даже перед таким значительным поэтом-мыслителем, как Шиллер: но, разумеется, это не есть *исключительное* преимущество нашего поэта, или специфическая особенность его поэзии. И в новой литературе далеко не все поэты так доверчиво, как Шиллер, приняли механическое мировоззрение, так легко усвоили дуализм Картезия или субъективизм Канта. Многие продолжали и продолжают сознательно верить в действительность жизни и красоты, не видя в этом никакого противоречия с маятником Галилея или законом тяготения Ньютона. Между великими европейскими именами достаточно назвать Шелли в Англии и особенно Гёте в Германии. Гёте, который был не только поэт и мыслитель, но и великий естествоиспытатель, положивший начало двум интереснейшим наукам – сравнительной анатомии животных и морфологии растений, – лучше, чем кто-либо другой, мог видеть всю недостаточность исключительно механического объяснения вселенной, и в целом ряде великолепных стихотворений под заглавием «Gott und Welt» он прославляет душу мира и жизнь природы.

Конечно, Тютчев не рисовал таких грандиозных картин мировой жизни в целом ходе ее развития, какую мы находим у Гёте, например, в стихотворении: «Vertheilet euch durch alle Regionen»... Но и сам Гёте не захватывал, быть может, так глубоко, как наш поэт, *темный корень* мирового бытия, не чувствовал так сильно и не признавал так ясно ту *таинственную основу всякой жизни* – природной и человеческой – основу, на которой зиждется и смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества. Здесь Тютчев действительно является вполне своеобразным и если не единственным, то наверное самым сильным во всей поэтической литературе. В этом пункте – ключ ко всей его поэзии, источник ее содержательности и оригинальной прелести.

«Олимпиец» Гёте обнимал своим орлиным взглядом величие и красоту живой вселенной. Он знал, конечно, что этот светлый, дневной мир не есть первоначальное, что под ним скрыто совсем другое и страшное, но он не хотел останавливаться на этой мысли, чтобы не смущать своего олимпийского спокойствия. Но при таком одностороннем взгляде смысл вселенной не может быть раскрыт во всей своей глубине и полноте. Наш поэт одинаково чуток к обеим сторонам действительности: он никогда не забывает, что весь этот светлый, дневной облик живой природы, который он так умеет чувствовать и изображать, есть пока лишь «златотканый покров», расцветенная и позолоченная вершина, а не основа мироздания:

*На мир таинственный духов,  
Над этой бездной безымянной,  
Покров наброшен златотканый  
Высокой волею богов.  
День – сей блистательный покров –  
День, земнородных оживленье,  
Души болящей исцеленье,  
Друг человека и богов!*

*Но меркнет день – настала ночь;  
Пришла – и, с мира рокового  
Ткань благодатную покрова  
Сорвав, отбрасывает прочь...  
И бездна нам обнажена  
С своими страхами и мглами,  
И нет преград меж ей и нами –  
Вот отчего нам ночь страшна!<sup>3</sup>*

«День» и «ночь», конечно, только видимые символы двух сторон вселенной, которые могут быть обозначены и без метафор. Хотя поэт называет здесь темную основу мироздания «бездной безымянной», но ему сказалося и собственное ее имя, когда он прислушивался к напевам ночной бури:

*О чем ты воешь, ветер ночной?  
О чем так сетуешь безумно?..*

*Что значит странный голос твой,  
То глухо жалобный, то шумно?  
Понятным сердцу языком  
Твердишь о непонятной муке –  
И роешь и взрываешь в нем  
Порой неистовые звуки!..*

*О, страшных песен сих не пой  
Про древний хаос, про родимый!  
Как жадно мир души ночной  
Внимает повести любимой!  
Из смертной рвется он груди,  
Он с беспредельным жаждет слиться!..  
О! бурь заснувших не буди –  
Под ними хаос шевелится!..<sup>4</sup>*

## V

*Хаос*, т.е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного – вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания. Космический процесс вводит эту хаотическую стихию в пределы всеобщего строя, подчиняет ее разумным законам, постепенно воплощая в ней идеальное содержание бытия, давая этой дикой жизни смысл и красоту. Но и введенный в пределы всемирного строя, хаос дает о себе знать мятежными движениями и порывами. Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты. Жизнь и красота в природе – это борьба и торжество света над тьмою, но этим необходимо предполагается, что тьма есть действительная сила. И для красоты вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена в торжестве мировой гармонии: достаточно, чтобы светлое начало овладело ею, подчинило ее себе, до известной степени воплотилось в ней, ограничивая, но не упраздняя ее свободу и противоборство. Так безбрежное море в своем бурном волнении *прекрасно*, как

проявление и образ мятежной жизни, гигантского порыва стихийных сил, введенных, однако, в незыблемые пределы, не могущих расторгнуть общей связи мироздания и нарушить его строя, а только наполняющих его движением, блеском и громом:

*Как хорошо ты, о море ночное, –  
Здесь лучезарно, там сизо-темно...  
В лунном сиянии, словно живое,  
Ходит, и дышет, и блещет оно...*

*На бесконечном, на вольном просторе  
Блеск и движение, грохот и гром...  
Тусклым сияньем облитое море,  
Как хорошо ты в безлюдье ночном!*

*Зыбь ты великая, зыбь ты морская,  
Чей это праздник так празднуешь ты?  
Волны несутся, гремя и сверкая,  
Чуткие звезды глядят с высоты...<sup>5</sup>*

Хаос, т.е. само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическое значение таких явлений, как бурное море, или ночная гроза, зависит именно от того, что под ними хаос шевелится. В изображении всех этих явлений природы, где яснее чувствуется ее темная основа, Тютчев не имеет себе равных:

*Не остывшая от зною,  
Ночь июльская блистала...  
И над тусклою землею  
Небо, полное грозою,  
Всё в зарницах трепетало...*

*Словно тяжкие ресницы  
Подымались над землею,  
И сквозь беглые зарницы  
Чьи-то грозные зеницы  
Загорались порою<sup>6</sup>.*

Этот поразительный образ гениально заканчивается поэтом в другом стихотворении:

.....  
*Одни зарницы огневые,  
Воспламеняясь чередой,  
Как демоны глухонемые,  
Ведут беседу меж собой.*

*Как по условленному знаку,  
Вдруг неба вспыхнет полоса,  
И быстро выступают из мраку  
Поля и дальние леса.  
И вот опять все потемнело,  
Все стихло в чуткой темноте –  
Как бы таинственное дело  
Решалось там – на высоте<sup>7</sup>.*

## VI

Частные явления суть знаки общей сущности. Поэт умеет читать эти знаки и понимать их смысл. «Таинственное дело», заговор «глухонемых демонов» – вот начало и основа всей мировой истории. Положительное, светлое начало космоса сдерживает эту темную бездну и постепенно преодолевает ее. В последнем, высшем произведении мирового процесса – человек – внешний свет природы – становится внутренним светом сознания и разума, – идеальное начало вступает здесь в новое, более глубокое и тесное сочетание с земною душою; но, соответственно этому, глубже раскрывается в душе человека и противоположное, демоническое начало хаоса. Ту темную основу мироздания, которую он чувствует и видит во внешней природе под «златотканым покровом» космоса, он находит и в своем собственном сознании –

*И в чуждом, неразгаданном, ночном  
Он узнает наследье родовое<sup>8</sup>.*

Главное проявление душевной жизни человека, открывающее ее смысл, есть любовь, и тут опять наш поэт сильнее и яснее других отмечает ту самую демоническую и хаотическую основу, к которой он был чуток в явлениях внешней природы. Этому вовсе не противоречит прозрачный, одухотворенный характер тютчевской поэзии. Напротив, чем светлее и духовнее поэтическое создание, тем глубже и полнее, значит, было прочувствовано и пережито то темное, *не-духовное*, что требует просветления и одухотворения.

Жизнь души, сосредоточенная в любви, есть по основе своей *злая* жизнь, смущающая мир прекрасной природы:

*«Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,  
Та жизнь, – увы! – что в нас тогда текла,  
Та злая жизнь, с ее мятежным жаром,  
Через порог заветный перешла?»<sup>9</sup>*

*Эта злая и горькая жизнь любви убивает и губит:  
О, как убийственно мы любим,  
Как в буйной слепоте страстей  
Мы то всего вернее губим,  
Что сердцу нашему милей!<sup>10</sup>*

И это не есть случайность, а роковая необходимость земной любви, ее *предопределение*:

*Любовь, любовь – гласит преданье –  
Союз души с душой родной –  
Их съединенье, сочетание,  
И роковое их слиянье,  
И ... поединок роковой ...*

*И чем одно из них нежнее  
В борьбе неравной двух сердец,  
Тем неизбежней и вернее,  
Любя, страдая, грустно млея,  
Оно изноет наконец...<sup>11</sup>*

## VII

«Злая жизнь», превращающая самую любовь в роковую борьбу, должна кончиться смертью. Но в чем же тогда смысл существования? Смысл природы был в создании разумного существа – человека. Но разум в природном человеке оказывается лишь формальным преимуществом; он не в силах овладеть самой жизнью, сделать ее разумною и бессмертною; на зло разуму и на погибель человека поднимается и в нем демоническое и хаотическое безумие. Как в мировом процессе природы темное начало хаоса преодолевалось внешним образом, чтобы произвести светлое мироздание, увенчанное явлением человеческого разума, – так теперь та же самая темная основа, открывшаяся на новой, высшей ступени в жизни и сознании человека, должна быть побеждена внутренним образом, в самом человечестве и при его собственном содействии. Достойная и вечная жизнь, которая требуется, но не дается разумом, должна быть добыта духовным подвигом. Носитель мирового смысла не может иметь свой смысл *вне* себя. Если я, как человек, могу понимать откровение абсолютного совершенства и сознательно стремиться к нему, то зачем же мне переставать быть человеком, чтобы достигнуть этого совершенства? Если мое сознание как форма может вместить бесконечное, то зачем же мне искать другой формы? Очевидно, я должен быть не сверхчеловеком, а только совершенным человеком, т.о. соответствующим в действительности идеалу человечности.

Смысл человека есть он сам, но только не как раб и орудие злой жизни, а как ее победитель и владыка. Если загадка мирового сфинкса разрешена явлением природного человека, то загадка нового сфинкса – души и любви человеческой – разрешается явлением духовного человека, действительного и вечного царя мироздания, покорителя греха и смерти. И как первое явление разумного сознания произошло в природе и *из* природы, но *не от* природы, а от того разума, который изначально устроил самую природу для этого явления и целесообразно направлял естественный ход всемирного процесса, – подобным образом и первое явление совершенной духовной жизни произошло в

человечестве *и из* человечества, но *не от* человечества, а от Того, Кто изначально вложил в свой образ и подобие зародыш высшего совершенства, и как Грядущий приготавливал чрез всю историю необходимые условия своего действительного воплощения.

Примкнуть к «Вождю на пути совершенства», заменить роковое и убийственное наследие древнего хаоса духовным и животворным наследием нового человека, или Сына человеческого, – первенца из мертвых, – вот единственный исход из «злой жизни» с ее коренным раздвоением и противоречием, – исход, которого не могла миновать вещая душа поэта:

*О вещая душа моя!  
О, сердце полное тревоги,  
О, как ты бьешься на пороге  
Как бы двойного бытия!..*

*Так, ты – жилища двух миров,  
Твой день – болезненный и страстный,  
Твой сон – пророчески-неясный,  
Как откровение духов...*

*Пускай страдальческую грудь  
Волнуют страсти роковые –  
Душа готова, как Мария\*,  
К ногам Христа навек прильнуть...<sup>12</sup>*

## VIII

«Роковое наследие» темных сил в нашей душе не есть что-нибудь личное, оно одинаково принадлежит всему человечеству, – таково же и духовное наследие Христово: оно явилось не для одиночного утешения отдельного человека, а для спасения всего человечества. Но что такое это человечество, в чем оно реально воплощается, где его действительное единство? На это у Тютчева был определенный ответ, который я здесь только укажу, не оспаривая и не подтверждая его.

---

\* Имеется в виду Мария Магдалина, раскаявшаяся евангельская грешница.

Как во всей природе наш поэт признавал живую душу, которую держится единство и целостность мира, подобным же образом он признавал и живую душу человечества, и видел ее – в России. Как, по словам одного учителя церкви, душа человеческая *по природе* христианка, так Тютчев считал Россию по природе христианским царством. Так как смысл истории в христианстве, то Россия, как страна по преимуществу христианская, призвана внутренне обновить и внешним образом объединить все человечество.

Для Тютчева Россия была не столько предметом любви, сколько веры – «в Россию можно только верить». Личные чувства его к родине были очень сложны и многоцветны. Было в них даже некоторое отчуждение, с другой стороны – благоговение к религиозному характеру народа: «Всю тебя, земля родная, – в рабском виде – Царь Небесный исходил, благословляя», – бывали в них, наконец, минутные увлечения самым обыкновенным шовинизмом.

Тютчев не любил Россию той любовью, которую Лермонтов называет почему-то «странною». К русской природе он скорее чувствовал антипатию. «Север роковой» был для него «сновиденьем безобразным»; родные места он прямо называет *не милыми*:

*Итак, опять увиделся я с вами,  
Места не милые, хоть и родные,  
Где мыслил я и чувствовал впервые –  
.....  
Ах нет, не здесь, не этот край безлюдный  
Был для души моей родимым краем –  
Не здесь расцвел, не здесь был величаем  
Великий праздник молодости чудной.  
Ах, и не в эту землю я сложил  
Всё, чем я жил и чем я дорожил!<sup>13</sup>*

Значит, его вера в Россию не основывалась на непосредственном органическом чувстве, а была делом сознательно выработанного убеждения. Первое, еще неопределенное, но зато

высокопоэтическое выражение этой веры он дал еще в молодости – в прекрасном стихотворении *На взятие Варшавы*\*. В своей борьбе с братским народом Россия руководилась не зверскими инстинктами, а только необходимостью «державы целость соблности», для того чтобы:

*Славян родные поколенья  
Под знамя русское собрать  
И весть на подвиг просвещенья  
Единомысленных, как рать.*

*Сие-то высшее сознание  
Вело наш доблестный народ –  
Путей небесных оправданье  
Он смело на себя берет.  
Он чует над своей главою  
Звезду в незримой высоте  
И неуклонно за звездою  
Спешит к таинственной мете!<sup>14</sup>*

Эта вера в высокое призвание России возвышает самого поэта над мелкими и злобными чувствами национального соперничества и грубого торжества победителей. Необычно у патриотических певцов гуманностью дышат заключительные стихи, обращенные к Польше:

*Ты ж, братскую стрелой пронзенный,  
Судеб свершая приговор,  
Ты пал, орел одноплеменный,  
На очистительный костер!  
Верь слову русского народа:  
Твой пепл мы свято сбережем,  
И наша общая свобода,  
Как феникс, зародится\*\* в нем!<sup>15</sup>*

---

\* Имеется в виду стихотворение «Как дочь родную на закланье...»

\*\* Вл. Соловьёв пишет «возродится в нем».

Позднее – вера Тютчева в Россию высказывалась в пророчествах более определенных. Сущность их в том, что Россия делается всемирною христианскою монархией, –

*...и не пройдет век,  
Как то провидел Дух и Даниил предрек<sup>16</sup>.*

Одно время условием для этого великого события он считал соединение Восточной церкви с Западною чрез соглашение Царя с Папой, но потом отказался от этой мысли, находя, что папство несовместимо со свободой совести, т.е. с самою существенною принадлежностью христианства.

Отказавшись от надежды мирного соединения с Западом, наш поэт продолжал предсказывать превращение России во всемирную монархию, простирающуюся, по крайней мере, до Нила и до Ганга с Царьградом, как столицей. Но эта монархия не будет, по мысли Тютчева, подобием звериного царства Навуходоносорова – ее единство не будет держаться насилием. По поводу известного изречения Бисмарка Тютчев противопоставляет друг другу *два единства*:

*«Единство, – возвестил оракул наших дней, –  
Быть может спаяно железом лишь и кровью...»  
Но мы попробуем спаять его любовью, –  
А там увидим, что прочней...<sup>17</sup>*

Великое призвание России предписывает ей держаться единства, основанного на духовных началах; не гнилою тяжестью земного оружия должна она облечься, а «чистою ризою Христовою».

*Над этой темною толпой  
Непробужденного народа  
Взойдешь ли ты когда, Свобода,  
Блеснет ли луч твой золотой?...*

*Блеснет твой луч и оживит,  
И сон разгонит и туманы...  
Но старые, гнилые раны,  
Рубцы насилий и обид,*

*Растленье души и пустота,  
Что гложет ум и в сердце ноет, –  
Кто их излечит, кто прикроет?...  
Ты, риза чистая Христа...<sup>18</sup>*

Мне остается только прибавить несколько слов, чтобы из патриотических пророчеств нашего поэта извлечь их окончательный смысл.

Допустим, становясь на точку зрения Тютчева, что Россия – душа человечества. Но, как в душе природного мира, и в душе отдельного человека светлое духовное начало имеет против себя темную хаотическую основу, которая еще не побеждена, еще не подчинилась высшим силам, – которая еще борется за преобладание и влечет к смертной гибели, – точно так же, конечно, и в этой собирательной душе человечества, т.е. в России. Ее жизнь еще не определилась окончательно, она еще двоятся, увлекаемая в разные стороны противоборствующими силами. Воплотился ли уже в ней свет истины Христовой; спаяла ли она единство всех своих частей любовью? Сам поэт признает, что она еще не покрыта ризой Христа.

Значит, можно сказать поэту, судьба России зависит не от Царьграда и чего-нибудь подобного, а от исхода внутренней нравственной борьбы светлого и темного начала в ней самой. Условие для исполнения ее всемирного призвания есть внутренняя победа добра над злом в ней, а Царьград и прочее может быть только следствием, а никак не условием желанного исхода. Пусть Россия, хотя бы без Царьграда, хотя бы в настоящих своих пределах, станет христианским царством в полном смысле этого слова – царством правды и милости – и тогда все остальное, наверное, приложится ей.

## Примечания

Печатается по изданию: *Соловьёв Вл. Ф.И. Тютчев // Философские течения русской поэзии.* – СПб.: Типография М. Меркушева, 1896. – С. 181–196.

<sup>1</sup> «Не то, что мните вы, природа...»

Автограф неизвестен. Написано не позднее апреля 1836 г., так как в начале мая этого года послано Тютчевым И.С. Гагарину.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> День и ночь. «На мир таинственный духов...»

Написано не позднее начала 1839 г.

Л.Н. Толстой отметил это стихотворение буквами «Т.Г.К.!» (Тютчев. Глубина. Красота).

<sup>4</sup> «О чем ты воешь, ветер ночной?...»

Автограф хранится в ЦГАЛИ (505/16, л. 2).

Написано в 30-х годах. В мае 1836 г. послано Тютчевым И.С. Гагарину.

<sup>5</sup> «Как хорошо ты, о море ночное...»

Автографы (5) хранятся в ЦГАЛИ (505/38, лл. 6, 7, 5–5 а, 4–4 об.) и ГБЛ (ф. 308–2–10).

Дата написания: январь 1865 г.

<sup>6</sup> «Не остывшая от зною...»

Автограф хранится в ЦГАЛИ (505/29, л. 2 об.).

Впервые напечатано в сборнике «Раут» на 1852 г., с. 201, под заглавием «Ночь в дороге».

Написано 14 июля 1851 г. по дороге из Москвы в Петербург.

Л.Н. Толстой отметил это стихотворение буквой «К.» (Красота).

<sup>7</sup> «Ночное небо так угрюмо...»

Автограф хранится в ЦГАЛИ (505/38, лл. 3–3 об.). Перед текстом помета: «18 августа, дорóгой». Впервые напечатано в газете «День» от 25 сентября 1865, № 33, стр. 781, с пометой-заглавием «18 августа 1865. Дорóгой».

В дневнике М.Ф. Тютчевой-Бирилевой (архив музея-усадьбы Мураново, имения Ф.И. Тютчева) записано, что 17 августа 1865 г. Тютчев уехал из Овстуга в Дядьково, откуда вернулся на следующий день. Этим объясняется помета «дорóгой» в автографе стихотворения.

Л.Н. Толстой отметил это стихотворение буквой «К!!» (Красота) и подчеркнул стих «Как демоны глухонемые».

<sup>8</sup> «Святая ночь на небосклон взошла...» Автографы (2) хранятся в СП (в альбоме М.Ф. Тютчевой-Бирилевой) и в музее-усадьбе Мураново, имении Ф.И. Тютчева. Первоначальная редакция стихотворения вписана поэтом в альбом М.Ф. Тютчевой-Бирилевой среди стихов 1848–1849 гг. Окончательная редакция датируется не позднее марта 1850 г.

Л.Н. Толстой отметил это стихотворение буквами «Т.Г.!!» (Тютчев. Глубина).

<sup>9</sup> Итальянская villa («И распротысь с тревогою житейской...»)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (505/21, лл. 4–4 об.). Датируется декабрем 1837 г. по списку альбома Эрн.Ф. Тютчевой (ЦГАЛИ, 505/55, л. 78–78 об.), относится ко времени пребывания Тютчева и Эрн. Дёрнберга в Генуе.

<sup>10</sup> «О, как убийственно мы любим...»

Автограф неизвестен. Данные для датировки содержатся в самом тексте стихотворения, связанного с любовью поэта к Е.А. Денисьевой.

<sup>11</sup> Предопределение «Любовь, любовь – гласит преданье».

Автограф хранится в ЦГАЛИ (505/29, л. 4). Датируется 1851 – началом 1852 г., так как связано с любовью Тютчева к Е.А. Денисьевой.

<sup>12</sup> «О, вещая душа моя!»

Автограф хранится в ЦГАЛИ (505–32, лл. 1–1 об.)

Перед текстом дата (рукой Эрн.Ф. Тютчевой): «1855».

<sup>13</sup> «Итак, опять увиделся я с вами...»

Автографы (2) хранятся в ЦГАЛИ (195/5083, лл. 185–185 об.) и в СП (в альбоме М.Ф. Тютчевой-Бирилевой). Написано во время пребывания в Овстуге, куда Тютчев приехал 7 июня 1849 г., вторично по своему возвращении из-за границы в Россию. По своему настроению близко к тому, что писал Тютчев жене 31 августа 1846 г., под впечатлением первого посещения Овстуга после многих лет отсутствия. Тютчев вспоминает о первой жене, умершей в Турине и там же похороненной.

Л.Н. Толстой отметил это стихотворение буквами «Т.К.Ч.!» (Тютчев. Красота. Чувство).

<sup>14</sup> «Как дочь родную на закланье...» (1831)

<sup>15</sup> «Как дочь родную на закланье...»

Автограф хранится в ЦГАЛИ (505/18, л. 2 об.).

Вызвано взятием Варшавы русскими войсками 26 августа 1831 г. и антирусской кампанией, развернувшейся в связи с этим в баварской печати. Датируется предположительно сентябрем 1831 г.

В «Илиаде» Гомера рассказывается о том, как вождь греков Агамемнон разгневал богиню Артемиду и за это вынужден был принести в жертву ей свою дочь, Ифигению, дабы вымолить попутного ветра для отплытия в Трою. Сжалившаяся над Ифигенией Артемида сохранила ей жизнь, но перенесла ее в Тавриду, где сделала своей жрицей.

<sup>16</sup> «Вот царства русского заветные столицы...» (1848 или 1849)

*Вот царства русского заветные столицы.*

*Но где предел ему? и где его границы...*

*На север, на восток, на юг и на закат?*

*Грядущим временам судьбы их обличат...*

*Семь внутренних морей и семь великих рек*

*От Нила до Невы, от Эльбы до Китая,*

*От Волги до Ефрат, от Ганга до Дуная...*

*Вот царство русское... и не пройдет вовек,*

*Как то провидел Дух и Даниил предрек.*

<sup>17</sup> Два единства (сентябрь 1870)

*Из переполненной Господним гневом чаши  
Кровь льется через край, и Запад тонет в ней.  
Кровь хлынет и на вас, друзья и братья наши! –  
Славянский мир, сомкнись тесней...  
«Единство, – возвестил оракул наших дней, –  
Быть может спаяно железом лишь и кровью...»  
Но мы попробуем спаять его любовью, –  
А там увидим, что прочней...*

<sup>18</sup> «Над этой темною толпой...»

Автографы хранятся в Государственном музее Л.Н. Толстого, ЦГАЛИ.

Непосредственным поводом к созданию стихотворения послужил церковный праздник Успенья, на котором Тютчев присутствовал в Овстуге летом 1857 г.

В то же время оно отражает думы поэта в связи с предстоящей крестьянской реформой. В сентябре того же года Тютчев высказывал опасение, что крепостнический произвол будет заменен другим произволом, «в действительности более деспотическими, ибо он будет облечен во внешние формы законности» (Письмо к А.Д. Блудовой от 28 сентября 1857 г. Подлинник по-французски. – «Стихотворения. Письма», с. 434).

Л.Н. Толстой отметил это стихотворение буквами «Т.Г.» (Тютчев, Глубина).

*С.Я. Левит*

---

## *Б. Никольский*

### **А.А. ФЕТ**

#### I

Как Паллада, рожденная во всеоружии своих доспехов, так художественное произведение сразу является миру законченным на всю вечность, так образ самого художника предстает потомству единым, цельным и сложившимся. У художника одно имя, один возраст, один облик: это возраст и облик характера его дарования, символом которых является имя, в силу этого легко становящееся нарицательным, подобно именам героев, выводимых поэтами в своих произведениях. Анакреон – вечно юный старец; Гомер – вечный слепец-нищий: хитрые китайцы рассказывают даже, что их гениальный старец Лао-цзы так и родился на свет с седыми волосами; вся его биография в том и состоит, что он был и оставался всю жизнь мудрым старцем, написавшим Тао-те-кин. Потомство и в этом отношении счастливее современников, как читатель счастливее самого поэта. На глазах художника – его произведение, сам художник – на глазах современных ему поколений, лишь медленно и трудно дорастают до себя самих, до той цельности и полноты особенностей и черт, в каких будут известны и памятны зрителям и потомству. Мы, современники, старшие и младшие, поневоле знаем относительно Фета, что он когда-то был уланом, потом практичным помещиком, бранившим, богатея, новые порядки; мы поневоле знаем, что стар и млад когда-то глумились над его произведениями, то провозглашая их пошлостью и порнографией, то заявляя, что их автор – гнусный реакционер, а стало быть, эти произведения никуда не годятся; потомство же все это или забудет, или же будет рассматривать

лишь как забавное личное воспоминание великого старца, автора «Вечерних огней». То же самое случится и с пониманием самой сущности его произведений. Только благодаря глубоким вдохновениям «Вечерних огней» приобрели в наших глазах совершенно новый смысл его пленительные, благоухающие песни молодости, эти поэтические предчувствия философски просветленных созерцаний старости поэта; между тем потомство начнет с того, что долго было тайной не только для современников, но и для самого автора; начнет с ключа, а не с запертой двери, начнет с картины, а не с наброска углем на холсте; и потому смело начнет с восторженных похвал, которыми так робко и скупо кончают на наших глазах современники. Фет в этом смысле до такой степени поэт будущего, что с полным правом мог бы во главе своих стихотворений поставить знаменитые слова Шопенгауэра: «Через головы современников передаю мой труд грядущим поколениям».

С этих общих соображений необходимо начинать критическое выяснение философской сущности произведений Фета. Огромное большинство читателей, знакомое по юмористическим или прямо ругательным отзывам и почти никогда не по собственному чтению с произведениями молодости Фета, нередко даже не слыхивало о его «Вечерних огнях». Между тем, как уже сказано выше, песни молодости – лишь эпизод в деятельности Фета, лишь проба пера, почти бессознательное проявление того, что сознательно и твердо выражено в лучших пьесах «Вечерних огней». Особенно ярко можно даже выставить различие двух периодов его деятельности, сопоставив принадлежащие к каждому из них пьесы, написанные на однородную или близкую тему. Таковы, например, стихотворения «Я долго стоял неподвижно», принадлежащее к числу ранних произведений Фета, и «Среди звезд», помещенное в первом выпуске «Вечерних огней». В одном случае поэт прямо

*Хватает на лету и закрепляет вдруг*

*И темный бред души, и трав неясный запах<sup>1</sup>, –*

а во втором перед нами не бред, не «тень от облака летучего», которую «не пришьешь гвоздем к сырой земле», но живой луч,

выхваченный из мироздания и навеки сияющий всем светом целого пантеистического мировоззрения. Как соловьи, Фет пел только на заре, в молодости и в старости. Но его трудовой полдень ознаменовался для него изучением философии Шопенгауэра, этого почти столько же художника, сколько философа, этого Платона нового мира, который создал для нас своего Канта, как древний Платон своего Сократа. Пантеист по самой сущности своей природы, Фет не поступился своим воззрением в угоду многочисленным оговоркам Шопенгауэра и многое в его учении упростил, а многое за него до конца договорил. Философия и жизненный опыт ни на йоту не изменили поэта, но для него самого прояснили живую душу его могущественного лиризма. Этот философ-поэт до такой степени поэт философов, что его произведения неизбежно станут со временем настольною книгою каждого мыслителя, каждого ученого, наконец, каждого философски мыслящего человека, если только он не безусловно лишен чувства изящного. Самая содержательность этой поэзии сделала ее столь непопулярной, какой она отчасти остается и до настоящего времени. Между тем невольное чутье подсказало даже толпе, какая великая творческая сила этот непонятый и осмеиваемый поэт: насколько не трудно встретить образованнейшего человека, не читавшего ни строки Фета, настолько же трудно найти гимназиста, который бы не знал его имени. Как бы то ни было, без посягательства на исчерпывающую характеристику поэзии Фета в ее целом, в дальнейшем дана будет попытка выяснить ее основные философские элементы, не предваряющая окончательного приговора над этой поэзией грядущих поколений, но за то и совершенно пренебрегающая узкой, пристрастной и случайной оценкой современников.

## II

Философское и художественное творчество чрезвычайно близко граничат одно с другим и однако же между ними не замечается должного взаимного влияния. В нашей современной действительности философия гораздо теснее связана с наукой, чем с искусством, хотя с последним у нее едва ли не больше родства, чем с первой. Правда, наш век ознаменовался было революцией точных наук, забывших мудрую притчу Менения Агриппы и

удалившихся на новую Священную гору – мнимые высоты позитивизма; но «всему научит нас дряхлеющее время», взявшее на себя роль осторожного патриция и понемногу приводящее вновь все человеческое знание в подчинение высшим философским обобщениям. Совершенно иначе обстояло дело с искусством: как в старину к религии, оно в Новейшее время в лице всех высших своих представителей льнуло к философии, которая его почти игнорировала, пока наконец на наших глазах грубейший цинизм и материализм не воцарились в его области в виде реализма, с одной стороны, и декадентства – с другой. В настоящее время и философия более отзывчиво, чем прежде пошла было на помощь искусству, – но уже было поздно, разрыв уже совершился. Вина в нем лежит безусловно на философях: они все свое внимание посвящали методологии наук, чуждаясь вопросов *методологии эстетической*, которая, вновь напомним, гораздо ближе к теории философских умозрений, чем к научной диалектике. Почти без исключений, философское образование – наилучший эстетический ценз, тем более что элемент эстетичности неотъемлемо присущ всякому творчеству вообще. Бесспорно, что и логика и математика включают в себя своеобразные эстетические элементы, которых не исключают ни геометрические, ни юридические рассуждения, ни даже выработанные канцелярские бумаги. Сжатость и замкнутость всяких умозрительных построений, строгость и последовательность умозаключений везде и всегда проявляют известную красоту. Если можно так выразиться, истина не включает в себя красоты, а только ею отливается; красота – как бы поверхность истины. Не потому ли редки философы, успешно стремящиеся к художественному творчеству, – Платон единственный пример, если не подымать неразрешимо спорного вопроса о первобытных эллинских философских поэмах или о принадлежности Бэкону драм Шекспира, – и редки крупные художники, которые сознательно или бессознательно не затрагивали бы в своих произведениях глубочайших философских проблем?

Из всех лирических поэтов, доселе живших, ни один до такой степени не сумел себе усвоить чисто философский дух и остаться притом исключительно поэтом, как Фет. Этот великий художник –

какое-то золотое звено, связующее *красоту* с *истиной*, золотой мост между философией и поэзией. Прозрение в сущность вещей – вот в его глазах предельное напряжение художественного творчества:

*В ваших чертогах мой дух окрылился<sup>2</sup>,  
Правду провидит он с вышей творенья, –*

обращается он к поэтам. И тем не менее это прозрение остается у него на деле и в слове только следствием поэтического полета: истина ему открывается только на вершинах эстетического восторга, которых он притом для нее не покидает и не для нее достигает. Он к ней приближается своим путем, непостижимым для точного мыслителя и между тем ему глубоко родственным. В результатах поэт и мыслитель сходятся; они только приходят различными дорогами. Мыслитель обосновывает истину на посылках и предпосылках; художник удостоверяет ее красотой выводов. Философ выводит явление из долгих вычислений, из сочетаний законов, определений и теорем; поэт – само явление. В одном из замечательнейших своих стихотворений Фет прямо сопоставляет безгласного со всем своим глубокомыслием мудреца и все на свете могущего в полной наивности выразить поэта:

*Как беден наш язык: хочу – и не могу. –  
Не передать того ни другу, ни врагу,  
Что буйствует в груди прозрачною волною.  
Напрасно вечное томление сердец,  
И клонит голову маститую мудрец  
Пред этой ложью роковою.*

*Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук  
Хватает на лету и закрепляет вдруг  
И темный бред души, и трав неясный запах;  
Так, для безбрежного покинув скудный дол,  
Летит за облака Юпитера орел,  
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах<sup>3</sup>.*

Потому-то и может истинный философ углубиться в свою работу до незнания поэзии, но встретиться во взглядах с поэтом –

лучшее доказательство в мире для мыслителя, доказательство и вместе с тем толкование: дело в том, что поэт воплощает волевою сторону духа; он *чувствует* мысли и переживает их, он *дочувствывается* до истины:

*Nur durch das Morgenthor des Schönen  
Dringt er in der Erkenntniss Land;*

философ, который до нее медлительно и трудно добирается холодным и строгим размышлением по утомительным ступеням отвлеченных силлогизмов, невольно увлекается и поражается стремительными, разрозненными намеками поэта, не связанными нитями умозаключений, как отдаленные ветви кустарников нитями блестящей паутины.

### III

Надо, впрочем, заметить, что встреча мыслителя с Фетом на высотах прозрения представляет особую прелесть и особую трудность. Трудность заключается в особенностях художественной техники Фета. Великий лирик грешил всеми слабостями своих достоинств. Порывистость его вдохновений зачастую выражалась у него в необычных и темных оборотах речи, сжатость изложения обуславливала нередко чудовищные скачки, говорящие нам беглыми намеками, отрывочными восклицаниями, а не связной, хотя бы и поэтической, речью, не солнечными лучами, а зарницами. Стих его изумительно музыкален, выразителен, образен, но небрежен и невыдержан до крайности. Синтаксис его – что-то совершенно невероятное, а слог беспрестанно впадает в изысканность и даже вычурность. Его стихотворения требуют долгого и вдумчивого изучения. Его замысел нужно иногда высматривать, как папоротник в Иванову ночь; правда, кто его подследил и настиг, тот открывает воистину неисчерпаемый клад художественных наслаждений: но то, что оправдывает иной раз в глазах читателя недостатки изложения у философов, не может служить извинением художнику слова. Между тем музу Фета приходится почти только угадывать по его произведениям, как Золушку по башмачку: во-первых, это так же трудно, как в сказке, а во-вторых, только для принца этот башмачок служит

достаточной, надежной, а главное – понятной приметой, залогом высокого художественного наслаждения: для прочих он лишь хорошенькая безделушка. Ввиду этого, вопреки площадным суждениям о великих будто бы достоинствах художественной формы Фета, позволительно утверждать, напротив, что превозносить форму Фета в ущерб сущности его поэзии могут искренно только те, кому последняя недоступна. Характерно в этом отношении, что все хулители Фета начинали обыкновенно с того, что «отдавали должное» его «уменью владеть стихом» и т.д. Они этим сами свидетельствовали о степени своего критического понимания. Наоборот, удивительно верно сознавал свой недостаток Фет, чувствовавший свой великий дар и свое плохое уменье. О своей музе он говорил:

*Цветы последние в руке ее дрожали,  
Отрывистая речь была полна печали,  
И женской прихоти, и серебристых грез,  
Невысказанных мук, и непонятных слез.*

Наряду с нею он указывал на другую, великолепную музу древних, даже заметно отдавал должную дань ее превосходству; но, прибавлял он,

*Мне слуха не ласкал язык ее могучий,  
И гибкий, и простой, и звучный без созвучий<sup>4</sup>.*

Скромный к самому себе, он даже еще прямее говорил про свое дарование:

*Нет, не жди ты песни страстной,  
Эти звуки – бред неясный,  
Томный звон струны...<sup>5</sup>*

До самого почти конца поэта не оставляла грусть о недосказанности, о непонятности его поэзии, доходившая даже до какого-то болезненного желания, чтобы «Лета поглотила его минутные мечты»:

*С солнцем склоняясь за темную землю,  
Взором весь пройденный путь я объемлю:*

*Вижу, бесследно пустынная мгла  
День погасила и ночь привела.*

*Станным лишь что-то мерцает узором:  
Горе минувшее тайным укором  
В сбивчивом ходе несбыточных грез  
Там миллионы рассыпало слез.*

*Стыдно и больно, что так непонятно  
Светятся эти туманные пятна,  
Словно неясно дошедшая весть...  
Все бы, ах, все бы с собою унести!<sup>6</sup>*

Такова коренная трудность знакомства с Фетом и проникновения в истинную сущность его поэзии: крупные недостатки поэтической формы. Особая же прелесть этого проникновения заключается, помимо содержания, в характере господствующих в поэзии Фета настроений. Ее темы – аристократически избранны, а потому внешний круг ее содержания крайне тесен. Поэт хорошо это осознавал и умышленно не покидал привычного его вдохновению предела. В стихотворении «Горная высь» он говорит:

*Превыше туч, покинув горы  
И наступя на темный лес,  
Ты за собою смертных взоры  
Зовешь на синеву небес.*

*Снегов серебряных порфира  
Не хочет праха прикрывать;  
Твоя судьба – на гранях мира  
Не снисходить, а возвышать.*

*Не тронет вздох тебя бессильный,  
Не омрачит земли тоска;  
У ног твоих, как дым кадилыный,  
Вияся, тают облака<sup>7</sup>.*

Эти великолепные стихи всего вернее можно применить к нему самому. В деле поэзии его судьба – не снисходить, а возвышать, и потому понимание поэзии Фета – наилучший эстетический ценз; эту мысль и выражает в боевой форме ходячее словечко: кто не любит Фета, не понимает поэзии. При всем кажущемся противоречии черт его поэтического характера главная особенность его вдохновений объединяет и примиряет все разногласия частных одних общим родовым свойством. Муза Фета – что-то эфирное, легкое и воздушное. В ней не слышно ничего телесного, ничего земного, хотя она ни на что не закрывает глаза. Даже попытки в антологическом роде нимало не противоречат общему от нее духовно-целомудренному и чистому впечатлению. Ее вдохновения – это действительно какие-то порыванья бесплотного духа:

*И в сердце, как пленная птица,  
Томится бескрылая песня...<sup>8</sup>*

Или даже еще ярче и воздушней выразился поэт о своих поэтических концепциях:

*Налету весенних порывов подвластный,  
Дохнул я струею и чистой, и страстной  
У пленного ангела с веющих крыл<sup>9</sup>.*

Фет в своей поэзии почти не знает *действий*: он весь живет в восторженных порывах духа, в сосредоточенных созерцаниях. Все наслаждения неожиданно вспыхивающих мыслей, все радости намеков, от которых напряженно мыслящему духу внезапно открываются необозримые дали желанной истины, все счастье открытия, проникновения – это высшее счастье мыслителя – находим мы воплощенными в изумительных лирических миниатюрах Фета. Такие стихи, как, например: «Я – луч твой, летящий далеко», «Напрасно мыслью жадной ты думы вечной догоняешь тень», «Былое стремленье – далеко, как отблеск вечерний», «Крылья растут у каких-то воздушных стремлений», «С лучом, просящимся во тьму», «Как будто из действительности чудной уносишься в волшебную безбрежность», «Выше, выше плыву серебристым путем я, как шаткая тень за крылом», «Еще

120

темнее мрак жизни вседневной, как после яркой осенней зарницы» – каждый такой стих, как какой-то вздох души, напоминает нам целый рой знакомых впечатлений, мыслей, радостей и печалей. Они нам по первому взгляду кажутся как будто нашими собственными давнишними воспоминаниями и лишь позднее приходит нам в голову, что это высокие художественные произведения. Таково свойство и дар поэтов:

*Только у них мимолетные грезы  
Старыми в душу глядятся друзьями<sup>10</sup>.*

Эта эфирность, чистота и духовность поэзии Фета резко выделяет его из несметного множества лириков, не исключая даже величайших из них. По складу своего ума и дарования, по *темперменту мысли*, он стоял гораздо ближе к философам, чем к поэтам; но совершенно погрузиться в бездны познания не пускало его крылатое поэтическое вдохновение. Едва ли возможно лучше выразить эту своеобразную духовную двойственность, чем то сделано Фетом в стихотворении «Ласточки». Правда, мысль этого стихотворения собственно гораздо шире и глубже, чем только что высказанная; сравнением с ныряющей ласточкой поэт очевидно хотел намекнуть на коренную жажду сверхчувственного, потустороннего познания, присущую духу человеческому; но избранный им образ вполне уместен и для характеристики философского элемента в его поэзии.

*Природы праздный соглядатай,  
Люблю, забывши все кругом,  
Следить за ласточкой стрельчатой  
Над вечеряющим прудом.*

*Вот понеслась и зачертила –  
И страшно, чтобы гладь стекла  
Стихий чуждой не схватила  
Молниевидного крыла.*

*И снова то же дерзновенье  
И та же темная струя, –  
Не таково ли вдохновенье  
И человеческого я?*

*Не так ли я, сосуд скудельный,  
Держаю на запретный путь,  
Стихи чуждой, запредельной,  
Стремясь хоть каплю зачерпнуть? <sup>11</sup>*

Таковы особенная трудность и особенная прелесть поэзии Фета для мыслящего читателя.

#### IV

Героические элементы почти безусловно чужды поэзии Фета, бывшего художником прежде всего и после всего. Героические образы, вообще представления об идеальном характере поэта, определяются взглядами его на назначение поэта в мире, на значение искусства в человечестве. Это значение в глазах Фета было чисто эстетического свойства: в искусстве он видел исцеление хотя на миг от муки бытия.

*Пленительные сны лелея наяву,  
Своей божественною властью  
Я к наслаждению высокому зову  
И к человеческому счастью...  
.....  
К чему противиться природе и судьбе? –  
На землю сносят эти звуки  
Не бурю страстную, не вызовы к борьбе,  
А исцеление от муки <sup>12</sup>, –*

говорила поэту его муза, в своей художественной замкнутости понимавшая выход из ее заколдованного круга не иначе как изменой своему служению. Соблазн, конечно, являлся и нашему поэту, но не соблазнительным, а жалким. Трудно более грациозно

и просто воплотить все величие несоблазненного духа, чем это сделано Фетом.

*Когда Божественный бежал людских речей  
И празднословной их гордыни,  
И голод забывал и жажду многих дней,  
Внимая голосу пустыни,  
Его, взалкавшего, на темя серых скал  
Князь мира вынес величавый.  
«Вот здесь, у ног Твоих, все царства, – он сказал, –  
С их обаянием и славой.  
Признай лишь явное, пади к моим ногам,  
Сдержи на миг порыв духовный –  
И эту всю красу, всю власть тебе отдам  
И покорюсь в борьбе неровной».  
Но Он отвечивал: «Писанию внемли:  
Пред Богом Господом лишь преклоняй колени!»  
И сатана исчез – и ангелы пришли  
В пустыне ждать Его велений<sup>13</sup>.*

Этот жалкий для поэта соблазн однако же для огромного большинства является неотразимо привлекательным и могущественным; *слава* в той или иной форме для всех почти художников – высшая цель их стремлений и нередко ради нее готовы они продать свое дарование, гоняясь за успехом и одобрениями толпы. Этой слабости причастны порою даже высшие представители искусства; более того, великим исключением в мире художников являются те, кто ей не причастен. Одним из типичнейших представителей этой исключительной категории художников является Фет. Как всякий художник, он горячо желал встретить в мире сочувственный и широкий отклик на свои произведения:

*...песен рой, вослед за первой песней  
Мой тайный пыл на волю понесли.*

*И, трепетным от счастья и муки,  
Хотелось птичкам Божиим моим,  
Чтоб где-нибудь их налетели звуки  
На чуткий слух, внимать готовый им.  
Полвека ждал друзей я этих песен,*

*Гадал о тех, кто им живой приют!..<sup>14</sup>*

Но немногим поэтам дан был в этом отношении такой тяжелый удел, как Фету: его произведения, вместо того чтобы возбудить всеобщий восторг и поклонение, сделались предметом самого ожесточенного глумления, какое только можно себе представить. И однако же до самого конца дней своих не поколебался перед всеми насмешками и порицаниями этот глубоко чувствовавший обиды от современников поэт.

*Давно познав, как ранят больно  
Иные тернии венцов,*

он, однако же, смело поставил во главе четвертого выпуска «Вечерних огней» то изумительное предисловие, которое не уступает красотой и силой даже лучшим его стихотворениям:

«Человек, не занавесивший вечером своих освещенных окон, дает доступ всем равнодушным, а быть может и враждебным взорам с улицы; но было бы несправедливо заключать, что он освещает комнаты не для друзей, а в ожидании взглядов толпы. После трогательного и высокочтознаменательного для нас сочувствия друзей к пятидесятилетию нашей музыки жаловаться на их равнодушие нам очевидно невозможно; что же касается до массы читателей, устанавливающей так называемую популярность, то эта масса совершенно права, разделяя с нами взаимное равнодушие: нам друг у друга искать нечего. Раскрывая небольшое окошечко четвертого выпуска в крайне ограниченном числе экземпляров, мы только желаем сказать друзьям, что всегда рады их встретить и что за нашим окном *Вечерние Огни* еще не погасли окончательно».

Если, однако, смотреть на художника только как на художника, на артиста, то героическая роль его, даже при ее высшей идеализации, даст нам образ *жреца*, но не пророка, не учителя, не трибуна. Главная добродетель, отличающая этот стоический образ, — неколебимая верность; главный подвиг, данный на долю жреца, — священнодействие, невозмутимое никакими внешними тревожениями; пользуясь сравнением Шопенгауэра, можно сказать, что это — солнечный луч, перерезающий ураган в любом направлении и которого не может ни отклонить, ни рассеять, ни поколебать никакой ураган.

И действительно, сам Фет любил представлять себя жрецом, одиноко и благоговейно священнодействующим под шум близкого ярмарочного разгула.

*...я, по-прежнему смиренный,  
Забывший, кинутый в тени,  
Стою коленапреклоненный  
И, красотой умиленный,  
Зажег вечерние огни<sup>15</sup>.*

Но это не было безнадежное или бездейственное одиночество; наоборот, в своем кругу, среди тех, кто был «живым приютом» его песен, Фет был героическим примером мужественной и верующей стойкости. Он

*...был для нас всегда вон той скалою,  
Взлетевшей к небесам, –  
Под бурями, под ливнем и грозою  
Невозмутимый сам<sup>16</sup>.*

Он сам это ясно сознавал и всю мощь своего замкнутого поэтического призвания характерно и широко воплотил в пьесе «Оброчник», так великолепно открывавшей четвертый выпуск «Вечерних огней», которому суждено было остаться последним:

*Хоругвь священную подъяв своей десной,  
Иду – и тронулась за мной толпа живая,  
И потянулись все по просеке лесной,  
И я блажен и горд, святыню воспевая.*

*Пою – и помыслам неведом детский страх:  
Пуškai на пенье мне ответят воем звери, –  
С святыней над челом и песнью на устах,  
С трудом, но я дойду до возжеленной двери<sup>17</sup>.*

Странно было бы требовать от поэта, хотя бы воспитавшего свое дарование на самых утонченных философских учениях, связного и последовательного изложения системы его взглядов, отвлеченной формулировки основ его мировоззрения. Такие требования мы можем предъявлять к мыслителю и он должен на них ответить; задачи и средства поэта совершенно другие. Мировоззрение человека, т.е. его оптимизм или пессимизм, его взгляды на сущность жизни, смерти, любви, его понимание природы, назначения человека в мире и задач искусства в человечестве, его решение вопроса о добре и зле, – все эти воззрения не представляются отвлеченными и в психическом отношении безразличными формулами, вроде математических теорем. Они вырабатываются не в одних философах, а в каждом из нас, вырабатываются на всем нашем жизненном опыте, на утратах, на страданиях, радостях и работе, притом зачастую вырабатываются почти бессознательно, не в виде принципов, а в виде психически ассоциированных выводов, составляя так называемый характер человека; с другой стороны, однажды сложившись или уяснившись, эти ассоциации или идеи становятся определяющим всю деятельность каждого человека нравственным фактором, влияя на его решения, поступки, житейские связи, симпатии и антипатии. Однажды выработанные таким образом воззрения и идеи становятся достоянием философии; а их, так сказать, *жизненные окраины*, их возникновение из опыта и их власть над душою составляют содержание и материал поэзии. Сказать, что все тленно – есть истина; но когда она сознается глубоко страдающим в минуту утраты умирающего друга человеком – эта истина становится лирической темой. Равным образом она может послужить достаточным внушением эпикурейской поэзии Парни и хотя бы мрачного «Довольно» Тургенева. Но, с другой стороны, житейские впечатления становятся предметами поэзии лишь в качестве окраин мировоззрения, а не сами по себе. Просветляющая радость, просветляющее страдание, борьба страсти и долга, сердце человеческое среди природы, разумные решения и слепые случайности – вот основные темы всех поэтов мира. Радость сама по себе, страдание само по себе являются предметом не поэта, но психолога или физиолога.

*Страдать! Страдают все, – страдает темный зверь,  
Без упования, без сознанья;  
Но перед ним туда навек закрыта дверь,  
Где радость теплится страданья<sup>18</sup>.*

Потому философское значение поэтов и сводится к тому, что они «хватают на лету и закрепляют вдруг» именно эти жизненные окраины своего мировоззрения, подсказывая тем даже нефилософскому, но богатому опытом уму или чуткому сердцу философские размышления и, наоборот, философа с высоты его парящих вдохновений вдруг волшебством каким-то вводя в «запутанность и сложность» мельчайших жизненных отношений, проверяя восторгами или стонами страдающего духа его бесстрастную работу мысли. Поэзия, если можно так выразиться, прикладная философия, и поэты в известном смысле столь же самобытны и зависимы от философии, как инженеры и техники от теоретической физики.

Средство и в то же время цель поэтов, при увековечении в образах и слове творческих комбинаций жизненной стороны философских умозрений, – красота. Красота сближает человека с миром, роднит душу с телом, как бестелесные идеи разлучают их, претворяя для мыслителя тела и мир в понятия и чистое бытие. Тела и явления для мыслителя – оболочка, покрывало Майи, текущая ложь бытия, от которой они стремятся разоблачить сущность вещей; поэт же стремится угадать эту сущность сквозь покрывало, намекнуть на идеи красотой оболочки, найти в вечном потоке преходящих явлений отражения вечно сущего бытия. Если познающий дух рвется из мира, то красота возвращает его. Между тем красота – везде и во всем. Правда,

*Только пчела узнает в цветке затаенную сладость,  
Только художник на всем чует прекрасного след<sup>19</sup>,*

но во всяком случае он чует его и, где находит, мирит человека с миром, душу с телом. Страдания и радости – это поднимающиеся и падающие волны житейского опыта, из недр которого возникает прекрасная идея. Страдание – боль, но эта боль –

подножие тех просветлений, которыми одухотворено мироздание. Таково по существу дела основное отношение к миру каждого художника – пантеистическое и оптимистическое. Но в нем самом коренится глубокий разлад, разрешение которого всегда составляет основную мысль каждого крупного и мелкого художника.

Никто не может быть только художником, только артистом; наоборот, человек лишь в некоторые минуты своей жизни способен к настроению – так называемому вдохновению, – при котором одном возможно служение своему творческому призванию. За вычетом этих исключительных минут,

*Когда с осанкою свободной  
Поэт на будущность глядит  
И мир мечтою благородной  
Пред ним очищен и обмыт,*

поэт остается человеком, заблуждающимся, страдающим, трудящимся ради куска хлеба, поглощенным мелочами вседневной жизни. Тому, кто страдает, не до красоты своего страдания: тому, кто раздражен и возмущен, не до примирения с миром; тому, кто совершает свой поденный, ремесленный труд, не до поэтических прозрений в сущность вещей. Нередко даже старые раны своею незаживающей болью расстраивают вдохновение, затемняют суждение поэта, приходящего в мир, чтобы оправдать его перед людьми. Тот самый поэт, который

*...понял те слезы, я понял те муки,  
Где слово немеет, где царствуют звуки,  
Где слышишь не песню, а душу певца,  
Где дух покидает ненужное тело,  
Где внемлешь, что радость не знает предела,  
Где веришь, что счастьем не будет конца<sup>20</sup>,*

*который обращался к мечтательной тени:  
Когда бы ты знала, каким сиротливым,  
Томительно-сладким, безумно-счастливым  
Я горем в душе опьянен, –  
Безмолвно прошла б ты воздушной стопою,*

*Чтоб даже своей благовонной стезею  
Больной не смутила мой сон!*<sup>21</sup> –

этот самый поэт в минуту охватившего его глубокого страдания, забывая все, кроме гнетущей боли неизлечимых воспоминаний, страстно восклицал:

*О, как ничтожно все! От жертвы жизни целой,  
От этих пылких жертв и подвигов святых –  
Лишь тайная тоска в душе осиротелой  
Да тени бледные у лепестков сухих!*<sup>22</sup>

*или еще ярче в другом месте:  
Бежать? – Куда? Где правда, где ошибка?  
Опора где, чтоб руки к ней простерть?  
Что ни расцвет живой, что ни улыбка, –  
Уже под ними торжествует смерть*<sup>23</sup>.

Это мучительное настроение сливается даже у него в какой-то волшебный аккорд упоительно прекрасной скорби, в преувеличенно-гневные восклицания, которые не имеют себе ничего подобного во всемирной литературе:

*Не жизни жаль с томительным дыханьем:  
Что жизнь и смерть! А жаль того огня,  
Что просиял над целым мирозданьем,  
И в ночь идет, и плачет, уходя*<sup>24</sup>.

Невольное противоречие человека с художником доходит у Фета иногда даже до прямого негодования на близких ему, как человеку, читателей, которые за красотой поэтического выражения не видят живой томительной боли, его внушившей. Любуясь заревом дальнего пожара, восклицает он, неужели ты не подумала, что там, быть может, люди гибнут в эту минуту? Неужели мои стихи внушают тебе одно наслаждение и не подсказывают той любви и жалости, о которых я втайне мечтаю?

*Когда читала ты мучительные строки,  
Где сердца звучный пыл сиянье льет кругом  
И страсти роковой вздымаются потоки, –  
Не вспомнила ль о чем?*

*Я верить не хочу! Когда в степи, как диво,  
В полночной темноте безвременно горя,  
Вдали перед тобой прозрачно и красиво  
Вставала вдруг заря,*

*И в эту красоту невольно взор тянуло,  
В тот величавый блеск за темный весь предел, –  
Ужель ничто тебе в то время не шепнуло:  
Там человек сгорел!<sup>25</sup>*

Этот роковой разлад поэта с человеком, породивший столько печальных явлений в нашей литературе, погубивший столько прекрасных дарований и вызвавший столько фальшивых в художественном отношении пьес, был в полной его глубине и силе пережит Фетом и разрешен им вполне свободно и прямо. Он сумел воздать кесарево кесареву, а Божие – Богу. Он сумел страдать и оставаться поэтом. Трепетная полнота бытия, восторг и вдохновение – вот то, чем осмыслено страдание, вот где примирены артист и человек. О чем ни спроси меня смерть, я, пока жив, на все могу ответить ей тем, что буду жить:

*А я дышу, живу и понял, что в незнание  
Одно прискорбное, но страшного в нем нет<sup>26</sup>.*

В самом кипенье живой жизни, в полноте ее аккордов, в гармоническом великолепии красок ее, в кипучей и быстрой смене ее впечатлений разрешаются в глазах Фета ее мгновенные и преходящие противоречия. И сама природа отвечает ему устами самого жизнерадостного и пленительного своего создания – воплощенного мгновения – бабочки:

***Ты прав.** Одним воздушным очертаньем  
Я так мила.  
Весь бархат мой с его живым миганьем –*

*Лишь два крыла.*

***Не спрашивай: откуда появилась?***

***Куда спешу?***

***Здесь на цветок я легкий опустилась –***

***И вот – дышу.***

*Надолго ли, без цели, без усилья,*

*Дышать хочу?*

*Вот-вот сейчас, сверкнув, раскину крылья –*

*И улечу!<sup>27</sup>*

Эту вот особенность – изумительное равновесие человека с художником в силу внутренней, волевой энергии, в силу эстетичности природы Фета – необходимо прежде всего отметить у «поэта философов».

## VI

Но мало быть бодрым и ясным душою, надо обладать способностью постоянной душевной готовности жить и умереть, страдать и радоваться, любить и любоваться; в жизни приходится действовать, приходится принимать те или другие решения в зависимости от своих нравственных воззрений, от понимания добра и зла. И в этой области нравственных вопросов каждого художника ожидает новый разлад, новая загадка, ставимая жизнью. Художник, чуя на всем следы прекрасного, красотою мира покупая примирение с ним у тревожного человеческого духа, не может являться нравственным судьбою явлений, осуждать и хвалить во имя этических требований. Он – искатель красоты в мире, т.е. в его добре и зле, в его светлых и мрачных областях, совершенно независимо от их нравственного содержания. Поэт воспевает красоту там, где ее находит, хотя бы то была красота зла или порока. Демон такой же предмет поэзии, как светлый ангел; драконы, змеи внушали поэтам произведения бессмертной красоты и силы. Бесспорно, красоту поэт находит только как красоту и не оправдывает ею зла или порока; далеко нет; но зло безусловное, *чистое зло* есть невозможность, есть ничто, абсолютный холод, абсолютное небытие; то зло, которое мы в

мире видим и находим, не есть безусловное зло и мир им не опорочен безусловно; оно входит в мир как один из его элементов и в полном своем ужасе, чистым злом, никогда не является нашему взору. Потому поэт, находя красоту зла, не оправдывает зла, но только тот мир, в котором зло возможно, указывая красотой зла на то, как оно условно и случайно в мире, как оно является лишь одним из элементов явлений, никогда не будучи их сущностью. Но это поэтическое примирение со злом опять-таки допустимо и возможно только для художника. Человек не может с ним мириться, более того: не может с ним не бороться. Он должен обладать ясным и твердым критерием добра и зла, должен строго делить все его окружающее между этими двумя нравственными категориями. Созерцать мир можно с полным безразличием; но действовать безразлично – это чистый *non sens*, понятие, себе самому противоречащее. И вот этот нравственный конфликт опять-таки встретил широкое и полное разрешение в поэзии Фета. Намекая на предание о грехопадении человека, он поэтически изобличает древнего искуителя в стихотворении «Добро и зло».

*Два мира властвуют от века,  
Два равноправных бытия:  
Один объемяет человека,  
Другой – душа и мысль моя.*

*И как в росинке чуть заметной  
Весь солнца лик ты узнаешь,  
Так слитно в глубине заветной  
Все мирозданье ты найдешь.*

*Не лжива юная отвага:  
Согнись над роковым трудом –  
И мир свои раскроет блага;  
Но быть не мысли божеством.*

*И даже в час отдохновенья,  
Подъемля потное чело,  
Не бойся горького сравненья  
И различай добро и зло.*

*Но если на крылах гордыни  
Познать дерзаешь ты, как бог,  
Не заноси же в мир святыни  
Своих невольничьих тревог.*

*Пари всезрящий и всеильный,  
И с незапятнанных высот  
Добро и зло как прах могильный  
В толпы людские отпадет<sup>28</sup>.*

«Два равноправных бытия» составляют мироздание, начинает поэт, макрокосм и микрокосм, мир и я человека. Они равноправны и каждое из них в отдельности включает в себя самодовлеющую полноту бытия; но зато каждому из них отведена своя сфера, соприкасающаяся, но не совпадающая со сферой другого. Заблуждение человечества кроется в том, что в пределе чистого, трансцендентного умозрения оно стремится найти основные начала этики, что оно не анализирует слов древнего змия и думает, что одно быть Богом и познать добро и зло. Но змий солгал: божественное познание не включает в себя добра и зла; добро и зло знает только наша земная воля, та воля, которая была изгнана в мир из блаженства умозрения, дабы, в поте лица своего снедая хлеб свой, человек сознал, что не в познании добра и зла лежит сущность божественного разума. Божественный дух, человеческое я, равноправное с божественным творением, т.е. мирозданием, исключает всякую мысль о добре и зле, отпадающую как могильный прах в людские толпы с незапятнанных высот чистого умозрения или вдохновения; всезрящий и всеильный, окрыленный самодовлеющим восторгом, мыслящий дух свободно парит в своих всеобъемлющих созерцаниях, не зная ни добра, ни зла. Иное дело наша земная воля, обреченная на труд и борьбу. Ей необходимо знание добра и зла, пока она свершает свой поденный труд. «Не лжива юная отвага»: не лжива та кипящая молодость, которая стремится к познанию добра и зла, если только она не поддавалась нашептыванию змия и не помыслила стать божеством в своем достигнутом познании. Трудись, зарабатывай в поте лица своего свой хлеб – и мир даст тебе мир и счастье, раскроет свои

блага. Но зато довольствуйся, труженик, этой победой, «быть не мысли божеством», даже когда, в минуты отдохновения, ты подымаешь свое «потное» чело к небу, к вечности, вдохновению, истине и красоте. И тут не должен ты бояться «горького сравненья», подсказанного тебе твоими «невольничьими тревогами», и тут должен ты различать добро и зло, как сын земли, понимая даже небесное лишь в пределах этих моральных категорий. Едва ли нужно делать окончательный вывод, ясно вытекающий из этого грандиозного по глубине замысла и совершенству выполнения стихотворения: добро и зло – для человека, красота – для художника. Пусть красота порока и зла, чуждого художником, не затемнят в человеке отращения от зла и порока и пускай узкие требования «невольничьей» морали не стесняют вольных воззрений творческого духа. Оба мира равноправны; потому в обоих царствах с различными законами должно уметь оставаться свободным.

## VII

Из изложенного, по-видимому, ясны основные черты поэтического мирозерцания Фета: его отношение к людям, отношение к миру и его нравственные воззрения. Художник, жрец прекрасного, неколебимо верный своему призванию, не соблазняющийся никакою славой, хотя пламенно ее желающий, он с удивительной уравновешенностью умеет сознать грани житейских забот и поэтических настроений. В нем человек никогда не порабощает художника и, наоборот, художник не убивает чувствующего, страдающего и жаждущего любви человека. Все влечения души его свободны и в то же время гармоничны. Обрисовав однако же микрокосм этой поэзии, необходимо выяснить философские элементы ее макрокосма, указать на умозрительную сущность особенностей художественного творчества Фета, очертить, так сказать, внешний круг ее содержания. Что находит поэт в этом замкнутом, заколдованном кругу? Что видит в мире его восторженное вдохновение? – Как и следовало ждать – красоту. Притом, как всякий художник, поскольку он художник, Фет – пантеист. Он не углублялся в критические утонченности философии Канта, но взял ее в том виде, как она преломилась в художественной призме

134

философии Шопенгауэра. Великий вопрос о сущности соприкосновения духа и мира, или, выражаясь терминами Шопенгауэра, principium individuationis воли к жизни, Фет не разрешал теоретически, так как он на практике решен с момента возникновения на земле органической жизни: для поэта достаточно того, что вопрос поставлен и объект разрешения его налицо; как бы ни был решен этот вопрос, от того единство духа и мира, которое мы видим теперь, не нарушится, не станет теснее; а смыкающее их воедино первоначало, которого не установила философия и которое по-своему дала человечеству религия, – это первоначало и поэзия может предугадывать зримыми образами.

*И все, что мчится по безднам эфира,  
И каждый луч, плотской и бесплотный, –  
Твой только отблеск\*, о солнце мира,  
И только сон, только сон мимолетный!..<sup>29</sup>*

В блистающем первообразе «солнца мира» для поэта сливались дух и тело, «плотские и бесплотные лучи», роднились мир и вдохновение. Обращаясь к звездам, свет которых доходит к нам лишь через тысячелетия сквозь неизмеримость мирового пространства и которых лучи все еще сияют нам, хотя самые звезды, быть может, угасли уже тысячи лет тому назад, он даже восклицает, по-новому выражая ту же мысль в стихотворении «Угасшим звездам»:

*Долго ль впитать мне мерцание ваше,  
Синего неба пытливые очи?  
Долго ли чують, что выше и краше  
Вас ничего нет во храмине ночи?*

*Может быть, нет вас под теми огнями:  
Давняя вас погасила эпоха, –  
Так и по смерти лететь к вам стихами,  
К призракам звезд, буду призраком вздоха!<sup>30</sup>*

---

\* У Соловьёва – «образ».

Таким образом самый дух человеческий в его высших и отвлеченнейших проявлениях вводит он, как неотъемлемое звено, в неразрывную цепь мироздания.

*И равны все звенья пред Вечным  
В цепи непрерывной творенья,  
И жизненным трепетом общим  
Исполнены чудные звенья<sup>31</sup>.*

Это несколько похоже на материализм; но сходство здесь только кажущееся. Прежде всего надо заметить, что и вообще пантеизм весьма близко граничит с материализмом и отделяется от него лишь очень тонкой, для поверхностных умов нередко даже вовсе неуловимой чертой. Еще ближе возможность отождествить эти мировоззрения в поэзии, где образы и намеки художника очень далеки от строгости и точности определений мыслителя, тем более что искусство имеет дело с формами, т.е. свойствами материи, стремясь идеи выражать в их конкретных отражениях, отыскивая мысли в образах, душу в телах. По существу же дела нет поэта более далекого от материализма, чем Фет; он мистик даже в большей степени, чем пантеист. Во всем бесконечном разнообразии мировых явлений он видел и находил единое сверхчувственное начало, воплощенное в мире, как целом; можно даже сказать, что бессмертие и вечность мира в его целом, недолговечность и призрачность отдельных преходящих явлений, причастных однако же мировому бессмертию, как неотъемлемых звеньев «в цепи непрерывной творенья» – основная идея Фета. Но это бессмертие и эта вечность свойственны в своей безусловной полноте лишь «солнцу мира» и человеческому я, человеческому творческому духу. Это изумительное равенство духа и мира, даже превосходство духа над миром, его трансцендентности, представлялись поэту чудом из чудес, чудом по преимуществу, вызывавшим в нем глубокое, восторженное изумление.

*Не тем, Господь, могуч, непостижим  
Ты пред моим мятущимся сознанием,  
Что в звездный день твой светлый Серафим  
Громадный шар зажгет над мирозданьем,*

*И мертвецу с пылающим лицом  
Он повелел блюсти твои законы:  
Всё пробуждать живительным лучом,  
Храня свой пыл столетий миллионы.*

*Нет, ты могуч и мне непостижим  
Тем, что я сам, бессильный и мгновенный,  
Ношу в груди, как оный Серафим,  
Огонь сильней и ярче всей вселенной.*

*Меж тем как я – добыча суеты,  
Игралище ее непостоянства, –  
Во мне он вечен, вездесущ, как Ты,  
Ни времени не знает, ни пространства<sup>32</sup>.*

Потому в бессмертном мире *наиболее бессмертно* (если можно так выразиться) человеческое я с его вдохновениями и прозрениями в сущность вещей. В глазах Фета художник как Мидас (не даром получивший свою способность от бога поэзии – Аполлона) одним своим прикосновением, одним своим упоминанием превращает в чистое золото поэзии каждую пылинку во внешнем мире:

*Этот листок, что иссох и свалился,  
Золотом вечным горит в песнопенье<sup>33</sup>.*

Более того, в параллель гениальному обещанию Катуллом бессмертия какому-то Равиду за то, что тот своею назойливою глупостью заставил поэта в сердцах поглумиться над ним, Фет пишет удивительно прекрасное стихотворение:

*Если радует утро тебя,  
Если в пышную веришь примету, –  
Хоть на время, на миг полюбя,  
Подари эту розу поэту.*

*Хоть полюбишь кого, хоть снесешь  
Не одну ты житейскую грозу, –  
Но в стихе умиленном найдешь  
Эту вечно душистую розу<sup>34</sup>.*

В бесподобном стихотворении «Теперь» он даже чуть не въявь заставляет каждого читателя почувствовать бессмертное веяние поэтического порыва.

## VIII

Мистически объединяя в «солнце мира» дух и материю, признавая центральное положение и централизующее значение человеческого я в природе, Фет однако же далеко и резко расходился с мыслителями в отношении к природе. Правда, он говорит в одном из гениальных своих стихотворений:

*Пока душа кипит в горниле тела,  
Она летит, куда несет крыло.*

*Не говори о счастье, о свободе  
Там, где царит железная судьба.  
Сюда! сюда! Не рабство здесь природе, –  
Она сама здесь верная раба<sup>35</sup>.*

Но в то же время, умея так тонко и глубоко чувствовать присущее духу человеческому стремление в область трансцендентного (ср. например приводимое выше стихотворение «Ласточки»), Фет был художником с совершенно исключительно развитым чувством красоты. Вся цельность и восторженность его стремительного ума наиболее наглядно сказывалась именно в культе красоты. Художник тончайшего закала, он действительно умел все явления мира воспринимать с чисто эстетической точки зрения. Понимая, что природа – раба в области духа, он зато спокойно созерцал природу в ее области помимо всяких требований во имя принципов, вне ее лежащих. Он брал природу так, как она есть.

*Не раз под оболочкой зримой  
Он самое ее узрел,\*<sup>36</sup>*

и зато она доверчиво и прямо раскрывала своему «любимому» поэту самые заветные красоты, очарования и тайны. Большей близости к природе, чем та, которая проникает произведения Фета, невозможно себе представить: никаких олицетворений в описаниях, никаких фальшивых одухотворений мира, никаких украшений действительности; одно простодушное стремление воспроизводить природу без всякого поползновения что-нибудь в ней улучшить, исправить, подчеркнуть. Правда, в описаниях Фета часто встречаются мифологические образы, даже аллегорические уподобления; Аврора, Феб, Ночь, Амфитрита упоминаются им почти так же часто и упорно, как любым псевдоклассическим поэтом; но эти образы и аллегии лишь напоминают о присутствии человека в природе, а не о той розни их, которую так болезненно чутко ощущал, например, Тютчев. В аккорде мироздания человек – необходимый звук; но если бы этот звук не звучал сам по себе, как самобытный интервал, то не было бы и аккорда: был бы стон или радостный вопль в унисон, а не бесконечно подвижная гармония бытия. Иное дело, когда человек подчиняет – как у Тютчева – своим настроениям, своим радостям и печалям «равнодушную природу»; но иное дело, когда художник улавливает настроение природы и гармонирующим звуком вводит свой голос в ее стихийный аккорд. В своих описаниях природы Фет прямо вступает в ее царство, как вспархивающая птичка, как расцветающий цветок, которые ничего и никого не спугнут, которые ничего не расстроят и не нарушат. Художественное чувство Фета не чужое природе, как чужд ей самодержавно творческий разум человека. Это умение отрешиться от всего царственно-духовного в созерцании природы, это художественное умение быть сыном ее, а не деспотом, так непосредственно и глубоко у Фета, что в своих описаниях природы он умел быть безукоризненно верным ее мельчайшим частностям и оттенкам, несмотря на все несовершенство своей поэтической техники.

---

\* У Тютчева – «Ты самое **ее** узрел...»

Своим вычурным, запутанным и стремительным словом он изображал ее явления так же верно, близко и точно, как немногим живописцам удается правдивой и обдуманной кистью. Как легендарные пустынножители, понимавшие птиц и с трудом понятные людям, от которых они отвыкали в своем уединении, Фет иной раз прямо нарушает законы стиля, грамматики и даже логики, но всегда неукоснительно верен природе. По-видимому, последнее не нуждается в подтверждениях выдержками, потому что любая выдержка может послужить достаточным подтверждением сказанному, так что мы прямо отсылаем читателей к следующим в настоящем сборнике за вступительную статью стихотворениям.

Эта уравновешенность, в силу которой художнику были доступны

*И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход.  
И дольней лозы прозябанье...\**

в силу которой ничто не ускользало от его зоркости и чуткости, и дала ему способность и дух человеческий наблюдать в его сокровеннейших проявлениях, улавливая тончайшие оттенки чувств и настроений, слышать, «как сердце цветет», по его собственному выражению. Как горные озера на дне глубоких ущелий и в ясный полдень отражают звезды, так гармоничное творчество поэта втягивало полусознательные чувства и ощущения, которые заглушены в менее уравновешенных сердцах житейскими тревогами и внутренним разладом. Самые мимолетные грезы, исчезающие при малейшем дыханье «посторонней суеты», доверчиво кружились в могучем веянье поэтического вдохновения Фета; самые неуловимые переходы ощущений и настроений зримо являлись его богатому воображению, мгновенно воплощаясь в образы удивительной верности и яркости. Самые сокровенные тонкости нежнейших чувств он улавлял в душе своей, как оттенки заката на небе, как движение морской волны по отмели. Это поэтическое самонаблюдение в нем не было тем несносным ухаживаньем и подглядываньем за собственной особой, которое так нарушает

---

\* Пушкин А.С. Пророк.

цельность произведений многих даже весьма значительных по размерам и силам дарования поэтов; нет, это именно был результат той уравновешенности и свободы душевной, в силу которой каждая струна его сердца могла звучать отдельно от других. Так называемая «сложность» натуры нередко является лишь грубостью или неразвитостью души, не владеющей своими чувствами и ощущениями, ступающей всюю ступней ноги с неподвижными пятью пальцами, тогда как подвижные пальцы рук каждый в отдельности способны к мельчайшим и осторожнейшим самостоятельным движениям. Благодаря этой беспримерной свободе и уравновешенности духа Фет и дал те изумительные произведения, единственные во всемирной литературе по филигранной психологической тонкости, которые сам называл «мелодиями» и характер которых представляется характернейшею внешней особенностью его дарования, так что именно к их числу принадлежит наиболее прославленное, действительно прелестное его стихотворение «Шепот, робкое дыханье».

Живое чувство красоты было так сильно у Фета и так полно захватывало его душу, что, доверяясь минутным преувеличениям своего восторга, он нередко бывал готов позабыть великое значение человеческого духа, его *равноправность* миру, бывал готов унижать свое вдохновение перед пышною полнотою земного бытия.

*Кому венец: богине ль красоты  
Иль в зеркале ее изображенью?  
Поэт смущен, когда дивисься ты  
Богатому его воображенью.*

*Не я, мой друг, а Божий мир богат,  
В пылинке он лелеет жизнь и множит,  
И что один твой выражает взгляд,  
Того поэт пересказать не может<sup>37</sup>, –*

говорил он несколько раз и разными словами.

*Только песне нужна красота,  
Красоте же и песен не надо –<sup>38</sup>*

вот что было нередко его искренним убеждением.

*Людские так грубы слова,  
Их даже нашептывать стыдно!  
На цвет, проглянувший едва,  
Смотреть при тебе мне завидно.*

*Вот роза раскрыла уста, –  
В них дышит моление немое:  
Чтоб ты пребывала чиста,  
Как сердце ее молодое.*

*Вот, нежа дыханье и взор,  
От счастья роза увяла  
И свой благовонный убор  
К твоим же ногам разроняла<sup>39</sup>.*

Но проходила минута артистического восхищения, поэт углублялся в себя, и вдохновение торжественно вступало в свои права:

*...я иду по шаткой пене моря  
Отважною, нетонущей ногой.*

*Я пронесу твой свет чрез жизнь земную;  
Он мой – и с ним двойное бытие  
Вручила ты, и я – я торжествую  
Хотя на миг бессмертие твоё<sup>40</sup>.*

## IX

Итак, жизнерадостный гимн неколебимо замкнутого в своем призвании художника-пантеиста изящному восторгу и просветлению духа среди прекрасного мира – вот что такое по своему философскому содержанию поэзия Фета. В этой характеристике не хватает теперь лишь одной, заключительной

142

черты – именно отношения поэта к загадке небытия. Энергия жизненности так напряженно сильна у Фета, как едва ли у какого-нибудь другого поэта в мире. Бестрепетное спокойствие пред лицом смерти, не доходящее, правда, до своей высшей степени – до юмористического благодушия, с которым народные песни называют ее «злодей скорая смерё тушка», потому что юмор вообще не свойствен суровой поэзии Фета, – но допускающее возможность встретить смерть с улыбкой, красной нитью проходит через все его творчество. Далекий от культа смерти, он однако же с открытыми глазами, ясно и мирно встречает ее появление:

*...кто не молит и не просит,  
Кому страданье не дано,  
Кто жизни злобно не поносит,  
А молча, сознавая, носит  
Твое могучее зерно.*

*Кто дышит с равным напряженьем, –  
Того, безмолвно, посети,  
Повея полным примиреньем,  
Ему предстань за сновиденьем  
И тихо вежды опусти<sup>41</sup>, –*

говорил поэт еще в первой половине своей поэтической деятельности. Весенние грезы, весенние ощущения навевали ему на душу какие-то светлые и фантастические предчувствия смерти.

*Еще весна, – как будто неземной  
Какой-то дух ночным владеет садом.  
Иду я молча, – медленно и рядом  
Мой темный профиль движется со мной.*

*Еще аллея не сумрачен приют,  
Между ветвей небесный свод синее,  
А я иду – душистый холод веет  
В лицо – иду – и соловьи поют...*

*Несбыточное грезится опять,  
Несбыточное в нашем бедном мире,  
И грудь вздыхает радостней и шире,  
И вновь кого-то хочется обнять.*

*Придет пора, – и скоро, может быть, –  
Опять земля взалкает обновиться,  
Но это сердце перестанет биться,  
И ничего не будет уж любить<sup>42</sup>.*

Мысль о ясной смерти, увенчивающей ясную артистическую жизнь, не изменяла ему от молодости до поздней старости. Мечтая о будущем и рисуя себе в этих мечтах идиллические картины сельской жизни, поэт говорил:

*Там, наконец, я все, чего душа алкала,  
Ждала, надеялась, на склоне лет найду  
И с лона тихого земного идеала  
На лоно вечности с улыбкой перейду<sup>43</sup>.*

В своем изумительном стихотворении «Никогда» он с неслыханной поэтической смелостью взял на себя *эстетическое оправдание смерти*. Поэт сошелся здесь с народной сказкой, по которой люди сами стали призывать обратно пойманную и запрятанную солдатом смерть. Умереть, исчезнуть – это даже эстетически необходимое свойство явления, индивидуума. Какой смысл в моей жизни, если нет человечества?

*Куда идти, где некого обнять?<sup>44</sup>*

Это поразительное стихотворение по философской глубине замысла и неотразимо убедительному реализму выполнения принадлежит к числу величайших лирических произведений вообще. Достойно восполняющим его освещением того же вопроса с другой стороны является стихотворение\* «Смерти».

---

\* У Соловьёва – «пьеса».

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

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

*Еще ты каждый миг моей покорна воле,  
Ты – тень у ног моих, безличный призрак ты;  
Покуда я дышу – ты мысль моя, не боле,  
Игрушка шаткая тоскующей мечты<sup>45</sup>.*

Это торжество над смертью потрясает нас именно своей неподдельной искренностью. Индивидуальное существование, до изнеможения неудержимо проявляющаяся «воля к жизни»,

*Как луч, просящийся во тьму,*

совмещает в себе у поэта обе стороны, и жажду жить, и умение умереть. «Тебя не знаю я», – говорит он «ничтожеству» (неточное слово, которое должно бы было соответствовать, по мысли поэта, французскому «le néant»),

*Тебя не знаю я. Болезненные крики  
На рубеже твоём рождала грудь моя,  
И были для меня мучительны и дики  
Условия первые земного бытия.  
.....  
Хочу тебя забыть над тяжкою работой,  
Но миг – и ты в глазах с бездонностью своей.  
Что ж ты? Зачем? – Молчат и чувства и познание.  
Чей глаз хоть заглянул на роковое дно?  
Ты – это ведь я сам. Ты только отрицание*

*Всего, что чувствовать, что мне узнать дано.  
Что ж я узнал? Пора узнать, что в мирозданье,  
Куда ни обратись, – вопрос, а не ответ;  
А я дышу, живу и понял, что в незнатье  
Одно прискорбное, но страшного в нем нет.*

*А между тем, когда б в смятении великом  
Срываясь, силой я хоть детской обладал,  
Я встретил бы твой край тем самым резким криком,  
С каким я некогда твой берег покидал<sup>46</sup>.*

Философский дух стоически встречает смерть; он и есть тот верховный судья, пред которым смерть лишь «игрушка шаткая тоскующей мечты»; но этот разумный дух живет в преходящем теле, и его земная оболочка встречает смерть каким-то невольным скорбным ужасом. Поэту понятен и доступен этот ужас, это «смятенье великое», но он допускает его лишь как мгновенный переход: смерть – мечта, пока я жив; смерть – «бессмертный храм Бога», начальная граница моего участия во всемирном бессмертии с того момента, как я умер.

## **Примечания**

Печатается по изданию: *Никольский Б.А. А. Фет // Философские течения русской поэзии.* – СПб.: Типография М. Меркушева, 1896 г. – С. 239–267.

<sup>1</sup> «Как беден наш язык! – Хочу и не могу...» // *Вечерние огни.* – М., 1887. – 11 июня. – Вып. 3. Юпитера орел. – Несущий молнии орел – обычный спутник Юпитера-громовержца.

*Как беден наш язык! – Хочу и не могу. –  
Не передать того ни другу, ни врагу,  
Что буйствует в груди прозрачною волною.  
Напрасно вечное томление сердец,  
И клонит голову маститую мудрец  
Пред этой ложью роковой.*

*Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук  
Хватает на лету и закрепляет вдруг  
И темный бред души и трав неясный запах;  
Так, для безбрежного покинув скудный дол,*

*Летит за облака Юпитера орел,  
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.*

<sup>2</sup> Стихотворение «Поэтам» написано Фетом 5 июня 1890 г. Это период, когда поэт переживал «чудо возрождения», будучи уже в довольно зрелом возрасте. Поэзия этой поры наполнена жизненной философией. Итак, муза пробудилась от долголетнего сна. Стихотворение «Поэтам» – это исповедь Фета.

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

*В ваших чертогах мой дух окрылился,  
Правду провидит он с высей творенья;  
Этот листок, что иссох и свалился,  
Золотом вечным горит в песнопенье.*

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

*С торжищ житейских, бесцветных и душиных,  
Видеть так радостно тонкие краски,  
В радугах ваших, прозрачно-воздушных,  
Неба родного мне чудятся ласки.*

Особенно выразителен здесь мотив победы поэзии над временем, мотив бессмертия запечатленного поэтом мгновения.

<sup>3</sup> См. примечание 1.

<sup>4</sup> Муза («Не в сумрачный чертог наяды говор или вой») // Отечественные записки. – СПб., 1854. – Т. 94. – С. 25.

<sup>5</sup> «Нет, не жди ты песни страстной...» // Библиотека для чтения. – М., 1858. – Т. 148. – С. 48.

<sup>6</sup> «С солнцем склоняясь на темную землю...» // Вечерние огни. – М., 1887. – 22 авг. – Вып. 3. Дата: 22 августа 1887.

<sup>7</sup> Горная высь («Превыше туч, покинув горы...») // Русский вестник. – М., 1887. – Т. 191, июль 1886.

<sup>8</sup> «Как ясность безоблачной ночи...» // Вечерние огни. – М., 1862. – Вып. 1. (Холостой стих – термин старой русской поэтики. Нерифмованная строка среди рифмованных стихов.)

*Как ясность безоблачной ночи,  
Как юно-нетленные звезды,  
Твои загораются очи  
Всесильным, таинственным счастьем.*

*И все, что лучом их случайным  
Далеко иль близко объято,  
Блаженством оваяно тайным –  
И люди, и звери, и скалы.*

*Лишь мне, молодая царица,  
Ни счастья нет, ни покоя,  
И в сердце, как пленная птица,  
Томится бескрылая песня.*

<sup>9</sup> «Я видел твой млечный, младенческий волос...» // Вечерние огни. – М. – Вып. 2.

*Я видел твой млечный, младенческий волос,  
Я слышал твой сладко вздыхающий голос –  
И первой зари я почувствовал пыл;  
Налету весенних порывов подвластный,  
Дохнул я струею и чистой и страстной*

*У пленного ангела с веющих крыл.  
Я понял те слезы, я понял те муки,  
Где слово немеет, где царствуют звуки,  
Где слышишь не песню, а душу певца,  
Где дух покидает ненужное тело,  
Где внемлешь, что радость не знает предела,  
Где веришь, что счастьем не будет конца.*

<sup>10</sup> Поэтам («Сердце трепещет отрадно и больно...») // Вечерние огни. – М., 1890. – 5 июня. – Вып. 4.

<sup>11</sup> Ласточки «Природы праздный соглядатай...» // Вечерние огни. – М., 1884. – Вып. 2. Сосуд скудельный (глиняный) – о человеке как брэнном существе.

<sup>12</sup> Муза («Ты хочешь проклинать, рыдая и стена...») // Вечерние огни. – М., 1887. – 8 мая. – Вып. 3. Эпиграфом взяты последние строки стихотворения Пушкина «Чернь».

Тизифона – богиня кровной мести, одна из трех фурий – богинь мщениа (античн. мифол.).

<sup>13</sup> «Когда Божественный бежал людских речей... (1874)». Это стихотворение А.А. Фета – толкование Евангелиа: евангельская тема «Искушение Христа в пустыне». К философско-религиозной лирике относятся также стихотворения Фета «На корабле» (1857), «Кому венец: богине ль красоты...» (1860), «Но тем, Господь, могуч, непостижим...» (1879), «Я потрясен, когда кругом...» (1885) и т. д.

Фет в письме к Л.Н. Толстому (11 марта 1877 г.) (*Фет А.А. Письмо Толстому Л.Н.; 11 марта [1877] // Толстой Л.Н. Избранные письма. 1842–1881. – М.: Академия наук СССР, 1939. – Кн. II.*) пишет о том, что мудрецы «Русского Вестника» почему-то не напечатали его «Искушения на горе»: он имеет в виду именно это свое стихотворение без заглавия – «Когда Божественный бежал людских речей». Это стихотворение представляет собой часть особой традиции в русской лирике, началом которой является «Пророк» Пушкина. Центральная ситуация обоих стихотворений – «роковая встреча в пустыне», но действующие лица представляемой сцены совершенно разные. К тому же, как отмечает норвежский исследователь Э. Эгеберг (*Эгеберг Э. Библейские мотивы в лирике А. Фета // Евангельский текст в русской литературе VIII–XX веков. – Петрозаводск, 1998. Вып. 2. – С. 164–170*), в первых строках фетовского стихотворения слышатся отзвуки и лермонтовского «Пророка», в котором лирическое «я» тоже «бежит людских речей», ища убежища в пустыне.

<sup>14</sup> «На утре дней все ярче и чудесней» (На пятидесятилетие музы). Дата: январь 1889.

<sup>15</sup> Полонскому («Спасибо! Лирой вдохновенной...») // Вестник Европы. – СПб., 1883. – Т. 4. Написано в ответ на стихотворение Я.П. Полонского «Вечерние огни», посвященное Фету.

<sup>16</sup> «Ты был для нас всегда вон той скалою...» // Русский вестник. – М., 1883. – 2 июня. – Т. 168.

<sup>17</sup> Оброчник («Хоругвь священную подъяв своей десной...») // Русское обозрение. – СПб., 1890. – № 2. – С. 622, с пометой: «17 сентября 1889 г. Воробьевка». В четвертый выпуск «Вечерних огней» вошло с изменениями.

<sup>18</sup> Муза («Ты хочешь проклинать, рыдая и стена...»). Из сборника «Вечерние огни». Дата создания 1887, опубл.: Вечерние огни. – М., 1888. – Вып. 3 неизданных стихотворений А. Фета.

<sup>19</sup> «Скучно мне вечно болтать о том...» (1842) // Отечественные записки. – СПб. 1842. – Т. 22.

<sup>20</sup> См. Примечание 9.

<sup>21</sup> «Не нужно, не нужно мне проблесков счастья...» // Русское обозрение. – СПб., 1890. – 4 ноября. – Т. 6.

<sup>22</sup> «Страницы милые опять персты раскрыли» // Вечерние огни. – М., 1884. – 29 мая. – Вып. 2. Связано с воспоминанием о М. Лазич.

<sup>23</sup> Смерть (1878) («Я жить хочу! – Кричит он, дерзновенный») – // Огонек. – СПб., 1879. – № 9.

<sup>24</sup> А.Л. Бржеской («Далекий друг, пойми мои рыдания...» // Огонек. – СПб., 1879. – № 8, 28 января. Лев Толстой писал об этом стихотворении Фету: «Это вполне прекрасно. Коли оно когда-нибудь разобьется и засыплется развалинами, и найдут только отломанный кусочек: *в нем слишком много слез*, то и этот кусочек поставят в музей и по нем будут учиться» (Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. – М.: Худ. лит., 1953. – Т. 62. – С. 472–473).

<sup>25</sup> «Когда читала ты мучительные строки...» // Вечерние огни. – М., 1987. – 15 фев. – Вып. 3.

<sup>26</sup> Ничтожество (1880) // Вечерние огни. – М., 1880. – Вып. 1. Слово «ничтожество» употреблено в старинном значении «небытия». В словаре В.И. Даля «ничтожество» определяют, в первую очередь, как «небытие, состояние униженного, обращенного ни в что или несуществующего» и лишь затем – как «незначительность, слабость, бессилие».

А. Углицкий, о близкой встрече с ним, а стало быть, и со своей, рано покинувшей этот мир, матушкой – и само стихотворение великого русского лирика, «предтечи русского символизма». (Углицкий А.К. Добровольно иду к неизбежному... Загадки одного стихотворения Фета // Журнал литературной критики и словесности, 1999. – Режим доступа: [www.uglitskin.ru/critics/fet.shtml](http://www.uglitskin.ru/critics/fet.shtml))

<sup>27</sup> Бабочка («Ты прав. Одним воздушным очертаньем...») // Вечерние огни. – М., 1884. – Вып. 2.

<sup>28</sup> Добро и зло // Вечерние огни. – М., 1884. – 14 сент. – Вып. 2.

<sup>29</sup> «Измучен жизнью, коварством надежды...» // Вечерние огни. – М., 1864. – Вып. 1. Связано с воспоминанием о Марии Лазич. Предположительно датируется 1864 г. В первоначальной редакции было одно стихотворение, из которого при дальнейшей работе выделились два. (Второе стихотворение – «В тиши и мраке таинственной ночи».) Эпиграф взят из книги Шопенгауэра: *Shopen-*

*hauer* A. Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften. 7. Aful. Hrsg. von S. Frauenstadt. – Leipzig: Brockhaus, 1891. – Т. 11. – С. 29.

<sup>30</sup> Угасшим звездам («Долго ль впивать мне мерцание ваше...») // Вечерние огни. – М., 1890. – 6 мая. – Вып. 4.

<sup>31</sup> Соловей и роза // Моск. гор. лист. – М., 1847. – № 255; В сокращенном виде напечатано в «Вечерних огнях». – М., 1848. – Вып. 3. Это стихотворение из цикла «Подражания восточному» представляет интерес в плане концептуального осмысления художественно-философской системы поэта.

<sup>32</sup> «Не тем, Господь, могуч, непостижим...» // Русская речь. – М., 1879. – Кн. 10.

<sup>33</sup> Поэтам («Сердце трепещет отрадно и больно...») // Вечерние огни. – М., 1890. – 5 июня. – Вып. 4.

<sup>34</sup> «Если радуется утро тебя» // Русский вестник. – М., 1887. – Т. 193, 10 янв.

<sup>35</sup> «Все, все мое, что есть и прежде было...» // Вечерние огни. – М., 1887. – 17 июля. – Вып. 3.

<sup>36</sup> Ф.И. Тютчев. А.А. Фет «Тебе сердечный мой поклон...» 12 апреля 1862.

<sup>37</sup> «Кому венец: богине ль красоты...» // Русский вестник. – М., 1865. – Т. 60.

<sup>38</sup> «Только встречу улыбку твою...» // Вечерние огни. – М., предположительно датируется 1873 г. – Вып. 1.

<sup>39</sup> «Людские так грубы слова...» // Сборник Нивы. – СПб., 1890. Датируется началом октября 1889 г.

<sup>40</sup> «Томительно-призывно и напрасно...» // Заря. – СПб., 1871. – Кн. 3.

<sup>41</sup> Смерти («Когда, измучен жаждой счастья») // Русский вестник. – М., 1857. – Т. 9, датируется концом 1856 г.

<sup>42</sup> «Ещё весна, – как будто неземной...» Изд. 1850 г.

<sup>43</sup> «О нет, не стану звать утраченную радость» // Библиотека для чтения. – СПб., 1857. – Т. 143.

<sup>44</sup> Никогда («Проснулся я. Да, крышка гроба. – Руки...») // Огонек. – СПб., 1879. – № 9. Стихотворение написано в 1879 г.: на тот момент Фет уже почти 20 лет вел помещичью жизнь в Мценском уезде. За эти годы он растерял почти всех друзей из литературного круга (за исключением Льва Толстого), занимал свободное время чтением философии. К активной литературной жизни вернется в начале 1880 г.

<sup>45</sup> Смерти («Я в жизни обмирал и чувство это знаю») // Вечерние огни. – М., 1884. – Предположительно датируется мартом 1884 г. – Вып. 2.

<sup>46</sup> См. примечание 26.

---

*Ю. Айхенвальд*

## ПОЭЗИЯ БЛОКА

Обычное деление поэзии на лирику, эпос и драму<sup>1</sup> не вполне психологично: в сущности есть одна только поэзия – лирическая. Душа – это книга песен. Их может быть больше и меньше, они могут быть грубее и тоньше, но, как бы то ни было, именно из них, и только из них, состоит наша внутренняя, наша человеческая литература. Прирожденная лиричность души – вот главное; остальное приложится. И эпос и драма – лишь кристаллизация первородного лиризма. По аналогии с историей мироздания первичное состояние души тоже газообразно. Да, лирика – нечто газообразное, и недаром у лирического поэта Блока стих клубится туманами. Душа бестелесна, и оттого ей к лицу не «тяжкая твердость» эпоса или драмы, не их прочная плотность, а бесплотная воздушность лирики. Духу – воздушное. Лирический воздух, благодаря которому дышит душа, образует стихию как жизни, так и творчества. Это он внушает душе-поэтессе ее интимные стихи, внятные или безмолвные, – те белые стихи, которые в тишине и тайне слагает каждый. Певучесть – в самой природе души; от душевной музыки идет духовная музыка и всякая иная разновидность вечного лиризма. Душа – это лира.

Вот почему возможно принять за мерило достоинств поэта степень его совпадения с лирической категорией духа. Тем выше поэт, тем поэтичнее поэт, чем он ближе и родственнее последней. Если христианство велико потому, что «в с я к а я д у ш а – х р и с т и а н к а»<sup>2</sup>, если существует некое естественное христианство, неписаное Евангелие, которое потом сказалось в Евангелии историческом; если существует некое естественное право<sup>3</sup>, от которого ведут свое происхождение все остальные права, права, тем более

152

правые, чем больше походят они на своего родоначальника, то существует и некая естественная поэзия, к которой и должны и хотят приближаться все поэзии вторичные, все литературы искусственные. Лучшая словесность – это слово.

Если с такой точки зрения посмотреть на поэтический узор Александра Блока, то сейчас же увидишь там легкие следы перво-зданной лиричности. Она имеет в нем одного из тончайших своих выразителей. Певец Прекрасной Дамы «перстами, легкими как сон»<sup>4</sup>, касается жизни, и жизнь от этого теряет свою грубую материальность и претворяется в эфирную субстанцию духа. Наследник Фета, Блок имеет в своей музыкальной власти нежнейшие флейты и свирели стиха. Пытаясь ими сказать несказанное, он тклет паутинные сплетения лирики; они легко рвутся, и от реалистического дыхания как одуванчики разлетаются иные его стихотворения, из своего призрачного бытия без труда переходят в полное небытие. В своей автобиографии рассказывает он, что с детства набегали на него «лирические волны»<sup>5</sup>; он им отдавался, он пьянел от них, и так как у него с тех пор «душа туманам предана», то вот из этой пьяности и туманности одинаково рождаются и произведения законченные, совершенные, и такие, которые еще не готовы, не зрелы, темны и незначительны, стихи-эмбрионы. У Блока много лишнего и пустого. Он знает белое, но знает и бледное, и белое нередко превращается у него в белесоватое. Как поэту, не чужда ему болезнь белокровия. Деликатны все его прикосновения, но в связи с этим они бывают и вялы. Как неньюфары<sup>6</sup>, как лилии, растущие на воде, – многие стихи его; здесь – очарование, но здесь и бесцветная неопределенность воды. Он часто непонятен, другим и себе, этот лунатик лиризма. В непонятных строках своих он, вероятно, дает уже продолжение того внешнего и внутреннего факта, начало которого читателю неизвестно; и мы недоумеваем перед этой безначальностью и потому незаконченностью, и мы только чувствуем, что пред нами какой-то намек. Не всегда хочется, не всегда стоит его разгадывать. Но тонкие намеки его стихов, «грусть несказанных намеков»<sup>7</sup> иной раз непостижимы, вероятно, и для самого автора. И это обусловлено тем, что вообще у него душа-эскиз, душа-набросок; не ярки ее линии, не отчетливо обведены ее теряющиеся контуры. Лиризм не исключает темперамен-

та; между тем у нашего лирика последней насыщенности темпераментом и нет. Ему недостает той выразительности, того красноречия, какими обладает страсть. Безвольный, он не собрал, не сосредоточил себя; и если согласиться с Роденбахом<sup>8</sup>, что душа – голубой аквариум, то в хрустальные стенки его, в этот прозрачный плен, Блок не ввел, не заключил расплывающихся струй своего творчества.

Но замечательно, что все эти недостатки его – лишь изнанка его достоинств и проистекают из той органической и родственной близости его к самой стихии лиризма, которую мы только что отметили. Как будто не сам он ответствен за себя, и во всяком случае вину за туманы и улетающие флюиды своих стихов он должен делить с изначальной газообразностью лирической души. Оттого и сущность его поэзии выплывает исподволь, не сразу: как будто ее туманное пятно светлеет мало-помалу. Она в том отношении развивается и растет, что происходит в ней постепенная конкретизация. Медлительно и неуверенно соединяются ее едва намеченные штрихи в определенный и содержательный рисунок, и водяными красками написана картина этой творческой, но до конца не выявленной личности. Пристально вглядываясь в ее очертания, в зыбкое марево ее примет, мы прежде всего различаем то, что Блок никогда не бывает один. Не за ним следует тень, а он следует за тенью, светлой или темной, голубой или белой, или черной, преследует Незнакомку, кого-то ищет, кого-то слышит, с кем-то беседует.

Лиризму свойственна углубленность; но, кажется, Блок достаточно глубоко в себя не входит и не настолько умеет оставаться наедине с собою, чтобы потом раскрыть себя вне своих соотношений с другими, с друзьями, с Другом. Не самостоятельный, он точно пребывает больше в инобытии, чем в бытии. Вечный жених той или иной Офелии, будь это Мадонна или Кармен, Дева Дев или цыганка, он «входит в темные храмы, свершает бедный обряд, там ждет Прекрасной Дамы в мерцаньи красных лампад»<sup>9</sup>. Рыцарь и богомолец, он предчувствует Богоматерь, идет по следам ее голубых путей, лазурною дорогой: и «с глубокою верою в Бога» для него «и темная церковь светла». Словно католик нашей поэзии, он воздвигает в своей душе некую готику. Но только она не запечатлена средневековой величием и не имеет цельности. В самые минуты озаренных молитвословий, умиленного богослу-

жения Блок, зная свое непостоянство и колебания своей души, уже боится, что он не останется верен своей иконе, своей Мадонне. И за это он винит либо ее, либо себя. Она изменит свой облик – рождается в нем «дерзкое подозрение»; она «сменит в конце привычные черты»<sup>10</sup>. Но, разумеется, это возможно только потому, что изменив он сам, что д в у л и ч н а е г о д у ш а :

*Люблю высокие соборы,  
Душой смиряясь, посещать,  
Входить на сумрачные хоры,  
В толпе поющих исчезать.  
Боюсь души моей двуликой  
И осторожно хороню  
Свой образ дьявольский и дикий  
В сию священную броню.  
В своей молитве суеверной  
Ищу защиты у Христа,  
Но из-под маски лицемерной  
Смеются лживые уста.*

Конечно, наш поэт не так прикосновенен к аду, как он это изображает, и образ его не производит впечатления «дьявольского и дикого», но верно то, что своей Прекрасной Дамы он – рыцарь только на час. В этом ведь и заключается основной надлом его поэзии – в этой невыдержанности его идеализма. Как и пушкинский рыцарь, он тоже некогда увидел (или по стопам Владимира Соловьёва<sup>11</sup> внушил себе, что увидел) «у креста, на пути, Марию Деву, Матерь Господа Христа»<sup>12</sup>, но, в противоположность своему прототипу, не стал навсегда привержен ее имени и Духу Святому. Его закружила метель жизни, та снежная вьюга, которую он так часто поминает, и Богу неведомому, Незнакомке, начал приносить он свои шаткие молитвы, а она прихотливо меняла свои облики и являлась ему то как упавшая с неба голубая звезда, то как Мария, как дальняя Мэри, то как грешная скиталица ресторанов. Под снежной маской и под всякою другою маской скрывала перед ним свое лицо его спутница – или, лучше сказать, это было иллюзией, в действительности же с маской, подругой измены, редко

разлучался он. Блок считает это даже не только своей личной, но и общей участью:

*И мне, как в с е м , все тот же жребий  
Мерещится в грядущей мгле:  
Опять – любить Ее на небе  
И изменить ей на земле<sup>13</sup>.*

Изменить или изменять: последнее вернее, потому что говорит о приливах и отливах душевного моря, о перевалах жизненной дороги. На ее протяжении бывают минуты, когда кажется, что твое Божество совсем отошло от тебя, навеки, безвозвратно:

*Ты в поля отошла без возврата.  
Да святится имя Твое!  
.....  
О, исторгни ржавую душу!  
Со святыми меня упокой,  
Ты, Держащая море и сушу  
Неподвижно тонкой Рукой!<sup>14</sup>*

Страшно сказать про свою душу, что она ржавая; но ведь и в самом деле человеческая душа способна ржаветь, и Блок слишком испытал это на самом себе. Пусть не отошла от него на веки Властительница моря и суши со своею тонкой рукой, с тою в кольцах узкою рукой, к которой так нежно прижимает Блок свои уста, – над нею в его сердце уже не сияет прежний ореол чистоты. Поэт прошел сквозь строй города, изведal его развращение, отравил себя его моральной ржавчиной и беленой, и между ним и Прекрасной Дамой стали иные образы. Чистые одежды снега, который у Блока с его душою, очень тронутой севером, – явление не только атмосферное, но и мистическое, шлейф метели, оснеженные колонны Петербурга и вся вообще эта поэма любимого блоковского снега и снежной вьюги не сохранили, однако, нашего певца для обитателей вечной и блаженной белизны. Знатный рыцарь в голубом плаще и с мечом, лирический принц, по духу своему аристократ голубой крови, он не оградил себя и от крови черной<sup>15</sup>. Она оказалась не только в той презренной женщине, которую он палкой ударил, но и в нем самом: одинаково в обоих «нет, не смирит эту черную кровь даже свидание, даже – любовь!»<sup>16</sup>, и в некоторые

мгновения «мой рот извивом алым на твой таинственно похож!...»<sup>17</sup> И в черном и в белом роднятся между собою люди. Как не похожа на Беатриче та, которую непохожий на Данте палкой ударил!<sup>18</sup> Но когда она спит и проникает «утра первый луч звенящий сквозь желтых штор», то «чертит Бог на тебе спящей свой световой узор»<sup>19</sup>: как это примирительно и ласково, как это далеко от черного, и возвращаются Беатриче и Данте, и можно ли гнушаться той, на чьем теле сам Бог не брезгает чертить свои световые узоры, играть звенящими лучами своего благодатного солнца! Но все-таки, омрачая белизну и ослабляя белесоватость Блока, несчастно и счастливо, вторгается в его стихи черное. Характерно, что самые розы у него часто черны.

*Я послал тебе черную розу в бокале  
Золотого, как небо, ай,<sup>20</sup> –*

опять соединение темного и светлого...

Бокал, «вечерний звон хрупкого бокала» в поэзии Блока вообще имеет немалую долю. Поэт «пригвожден к трактирной стойке», к этому дьявольскому кресту новой Голгофы; душа его «пьяным пьяна... пьяным пьяна», и потому его счастье «потонуло в снегу веков», умчалось тройкой в «сребристый дым», в «сребристую мглу» жизни<sup>21</sup>. Впрочем, Блок опьянен как принц, и опьянила его именно струя ай, благородная пена шампанского вина. В самом опьянении остается он изящен: он опьянен, но не опошлен. Как-то неглубоко вошел в него тлетворный дух ресторана<sup>22</sup>, где он проводил беспутные часы, и лишь слегка задел эту не страстную душу. Но, разумеется, ее первоначальная свежесть давно потеряна, теперь он смутен и сложен, теперь накопилось в нем достаточно иронии, теперь, зачерпнув из действительности совсем не романтической, он нажил печальное богатство насмешки над собственным романтизмом. Это составляет одну из нескольких точек соприкосновения между Блоком и Гейне.

У нашего русского лирика нет той остроты ума, какой отличается немецкий, и он гораздо сдержаннее последнего в своем скептицизме и несравненно сердечнее его, богаче патриотизмом; но все же, когда Блок переводил Гейне, он шел этим на огонек, на

блуждающий огонек, себе родственный<sup>23</sup>. И можно было бы творчество Блока рассмотреть как раз в этих двух планах: негейневском и гейневском; можно было бы различить в его поэзии течение благочестивое, в духе Жуковского, который так не любил Гейне, и течение противоположное, уже потерявшее свою религиозную кристальность, уже смешавшееся с черной кровью и тенями утомленного сердца, охлажденного солнца, уже отравленное ядами той поры возраста и духа, когда

*...ни скукой, ни любовью,  
Ни страхом уж не дышишь ты,  
Когда замятнаны мечты  
Не юной и не быстрой кровью.  
Когда  
...ограблен ты и наг:  
Смерть невозможна без томленья,  
А жизнь, не зная истребленья,  
Так – только замедляет шаг.*

Не юная и не быстрая кровь, жизнь, еще не остановившаяся, но уже замедлившая свой шаг: именно этот период так опасен для романтизма и так склонен пятнать его мечты. Вот почему и Блок от культа своей божественной невесты пришел к сомнению, не картонная ли она, и Божий мир предстал ему как балаганчик<sup>24</sup>, и любовь, когда-то единая, рассыпалась на бесчисленные и обездушенные любви: «Их было много... и те же ласки, те же речи, постылый трепет жадных уст, и примелькавшиеся плечи»<sup>25</sup>, «да, есть печальная услада в том, что любовь пройдет как снег... нет, и не первую ласкаю и в строгой четкости моей уже в покорность не играю и царств не требую у ней»<sup>26</sup>, «и стало все равно, какие лобзать уста, ласкать плеча»<sup>27</sup>. Наступила жуткая полоса, о которой очень сильно и сурово говорит поэт:

*Здесь дух мой, злобный и упорный  
Тревожит смехом тишину;  
И, откликаясь, ворон черный  
Качает мертвую сосну;*

*Внизу kloкочут водопады,  
Точа гранит и корни дpев;  
И на камнях поют наяды  
Беспольный гимн безмужних дев;*

*И в этом гуле вод холодных,  
В постылом крике воронья,  
Под рыбьим взором дев бесплодных  
Тихонько тлеет жизнь моя!..<sup>28</sup>  
Или вот еще элегия полной безнадежности и уныния:  
Весенний день прошел без дела  
У неумытого окна;  
Скучала за стеной и пела,  
Как птица пленная, жена.*

*Я, не спеша, собрал бесстрастно  
Воспоминанья и дела;  
И стало беспощадно ясно:  
Жизнь прошумела и ушла.*

*Еще вернутся мысли, споры,  
Но будет скучно и темно;  
К чему спускать на окнах шторы?  
День догорел в душе давно<sup>29</sup>.*

Вопреки собственному завету своих прекрасных, серьезных и религиозных слов, «свершай свое земное дело, довольный в о з р а с т о м с в о и м»<sup>30</sup>, Блок стал недоволен, и затмилась у него прежняя ясность серафического взора. Когда-то у него, наивного, помимо общей возвышенности идеалистического духа, были более обычная, но не менее ценная ласковость и приветливое дружелюбие: очень трогательны, например, его стихи о детях, об умершей маме, о том, как

*В голубой далекой спальне  
Твой ребенок опочил.  
Тихо вылез карлик маленький  
И часы остановил<sup>31</sup>.*

И часты у него стихотворения о конкретных несчастьях жизни, стихотворения-баллады, – хотя бы «Сказка о петухе и старушке», о красном петухе, от которого сгорела бедная старушка:

*А над кучкой золы разметенной,  
Где гулял и клевал петушок,  
То погаснет, то вспыхнет червонный  
Золотой, удалой гребешок<sup>32</sup>.*

Но это дорогое в своей простоте нервно усложняется, и зрелище смерти уже вызывает не непосредственный отклик сердца, а «вольные мысли»<sup>33</sup> о смерти, и самую жизнь ввнушенная баллада принимает очертания, в которых фантастика и модернизм вступают между собою в причудливый союз, так что к Дон Жуану приближается Командор не тяжелыми стопами Каменного Гостя, а, в обстановке наших дней, –

*Пролетает, брызнув в ночь огнями,  
Черный, тихий, как сова, мотор.  
Тихими, тяжелыми шагами  
В дом вступает Командор...<sup>34</sup>*

и несет месть Дон Жуану именем донны Анны – той Анны, перед которой виноват всякий Дон Жуан.

В душе, прежде богомольной, начинают гнездиться кошунство и богоборчество – даже не жгучая ненависть к Богу, а презрение. Еще благочестие и смирение не совсем умерли, но на похоронах младенца –

*Пусть эта смерть была понятна, –  
В душе под песни панихид,  
Уж проступали злые пятна  
Незабываемых обид.  
Уже с угрозою сжималась  
Доселе добрая рука.  
.....  
Я подавлю глухую злобу,  
Тоску забвению предам.  
Святому маленькому гробу*

*Молиться буду по ночам.*

*Но – быть коленопреклоненным,  
Тебя благодарить, скорбя? –  
Нет. Над младенцем, над блаженным,  
Скорбеть я буду без Тебя<sup>35</sup>.*

В сущности, без Бога и без Божьего креста оказывается и любовь Блока, раньше сохранявшая у него именно божественные аспекты. В своей драме «Роза и Крест», лучше задуманной, чем исполненной<sup>36</sup>, он не показал возможности того, чтобы в любви роза и крест сливались гармонически. Любовь Изоры – бескрестная, а в любви тусклого Бертрана – слишком мало розы. Не освящена не только церковью, но и естественной святостью самой любви увенчанная любовь Изоры и Алискана<sup>37</sup> (которого не напрасно автор в своем комментарии к пьесе называет «молодым и красивым пошляком», «не человеком, а красивым животным»)<sup>38</sup>. Но в «Розе и Кресте» то хорошо и то соответствует осложняющейся, налетом трагизма покрывающейся душе Блока, что явлен там образ именно черной розы. Она чернеет, она становится вся тяжелее от пропитывающей ее человеческой крови; розу омрачает страдание, и этим она в благоуханности своих омраченных лепестков красноречивее живых героев говорит, что радость и страдание могут сочетаться воедино.

Тяжесть любви и соединение любви с болью, с убийством, с кровопийством не однажды мерещится Блоку в странных сонных видениях его стихов. Как вонзается в сердце острый французский каблук, как любовник-вампир вонзает свой перстень в белое плечо, и кровь, душный и смолистый напиток, пьет из плеч благоуханных, – это ведомо нашему поэту.

И если в начале своего человеческого и поэтического пути Блок верил в поэта, то дальнейшее продвижение через теснины жизни, такие обездоливающие и разоряющие, отняло у него эту веру, и мы знаем, как часто и с какой горечью говорит он о «литераторе модном, слов кощунственных творце»<sup>39</sup>, о «сочинителе, человеке, называющем все по имени, отнимающем аромат у живого цветка, больше любящем рифмованные и не рифмованные речи

о земле и небе, чем землю и небо», «бродящем по улицам, ловящем отрывки незнакомых слов и рассказывающем свою душу подставному лицу»<sup>40</sup>, все больше и больше сомневается он, что в «легком челноке искусства» можно было бы «уплыть от скуки мира»<sup>41</sup>, и он проклинает свои книги, своих детей,

– «Молчите, проклятые книги! Я вас не писал никогда!»<sup>42</sup>

Лиризм по своей природе – утверждение; а в душу Блока соблазняющей змеею вкралось отрицание. Элемент Гейне сказался, и по существу и по форме, также и в той особенности Блока, благодаря которой ему все настойчивее открывалось присутствие на земле сверхъестественных сил, демонического начала. Над миром простым построил он страшный мир. Недаром третью книгу своих стихов, самую зрелую и примечательную, он посвятил такой музе, в чьих напевах сокровенных есть роковая о гибели весть, проклятье святынь, поругание счастья, насмешки над верой, искушение ангелов, и была ему «роковая отрада в попираньи заветных святынь»<sup>43</sup>. Всякие песни ада, и пляски смерти, и смерть, наклонившаяся в аптеке перед шкапом с надписью *Venena*<sup>44</sup>, и дурной глаз тайного соглядатая: все это дошло до слуха и духа Блока.

Но смерть свою, настоящую и последнюю смерть, он представляет себе все-таки благообразной и торжественной. Она войдет к нему «с хрустальным звоном»<sup>45</sup>, она «тронет сердце нежной скрипкой», она закружит голову хороводом тихих грез.

*Протянуться без желаний,  
Улыбнуться навсегда.  
Чтоб в последний раз проплыли  
Мимо, сонно, как в тумане,  
Люди, зданья, города.  
Все кружится и кружится эта легкая карусель. «Что ж, конец?»  
Нет... еще леса, поляны,  
И проселки, и шоссе,  
Наша русская дорога,  
Наши русские туманы,  
Наши шелесты в овсе...  
А когда пройдет все мимо,*

*Чем тревожила земля,  
Та, кого любил ты много,  
Поведеет рукой любимой  
В Елисейские поля.*

Особенно замечательны и привлекательны эти леса, поляны, «проселки и шоссе, наша русская дорога, наши шелесты в овсе». Здесь – русская стихия Блока, здесь тот его патриотизм, та искренняя и любовная заинтересованность Россией, которые в этом слогателе итальянских стихов и в этом едва ли не русском Шелли производят неотразимое впечатление. История нашей поэзии приучила нас к тому, чтобы от своих лириков мы не ждали гражданственности. На гражданские мотивы строил свои не всегда складные песни Некрасов; но истинные поэты, но Фет и Тютчев не здесь находили свое высокое вдохновение. Между тем тончайший лирик Блок является вместе с тем, наперекор русской традиции, поэтом-гражданином. И многие страницы его проникнуты неподдельным чувством родины. Не безнаказанно, не бесследно прошла и проходит для него русская история: он ею живет и страдает, он принимает в ней моральное участие.

Необходимо оговориться: мы не имеем в виду последних выступлений Блока, его публицистических статей, его нашумевшей газетной прозы. Когда говоришь о его поэзии, нет нужды вспоминать что-нибудь другое, кроме нее. Неизмеримо слабее, чем его стихи, вся его проза вообще. Она часто наивна и беспомощна, в ней он не мыслитель, с нею нельзя серьезно считаться, и не политике, и не идеям, а поэзии можно и надо учиться у нашего лирика. Но вот именно в пределах его песен «за струнной изгородью лиры», вне потрясающей картины теперешнего русского момента слышится у него постоянное обращение к России; и для нас важно как раз оно. Не в безвоздушном пространстве отвлеченных далей, а в определенном, в русском воздухе, на просторе русских полей помещает он свою лирику. Если и Тютчев, только что упомянутый, в свою космическую поэзию вводит иногда Россию, то все-таки Россия к сути его творчества не имеет прямого отношения, а скорее представляет собою только эпизод, и Тютчев был бы собою даже и без своего славянофильства. Между тем Блок

содержание и дух своего лиризма не мыслит вне глубочайшей связи с категорией России. Особый отпечаток своей души он выводит из новейшей русской истории:

*Мы – дети страшных лет России –  
Забывать не в силах ничего.  
Испепеляющие годы!  
Безумья ли в вас, надежды ль весть?  
От дней войны, от дней свободы –  
Кровавый отсвет в лицах есть.  
Есть немота – то гул набата  
Заставил заградить уста.  
В сердцах, восторженных когда-то,  
Есть роковая п у с т о т а <sup>4 6</sup>.*

Эту пустоту Блок стремится заполнить Россией, религией России. И в ряде стихотворений он либо изображает «полевого Христа», нашу природу, живую мифологию наших полей и болот, мир наших «тварей весенних»<sup>47</sup>, либо говорит о России с каким-то болезненным стоном любви и тоски. Он называет ее своею женою, своей бедной женою, своею жизнью; он нищую страну свою и круг ее низких нищих деревень принимает глубоко в сердце и безумно хочет разгадать ее загадку – «она и в снах необычайна»<sup>48</sup>. Мистичность своей «роковой, родной страны»<sup>49</sup> он прозревает и в ее текущих ужасных событиях; и на них тоже распространяется та его первая и, должно быть, последняя любовь, то его мистическое супружество, которое называется Россия. Но здесь уже политический мыслитель Блок помешал лирическому поэту Блоку, и его поэма «Двенадцать» создает тяжелое впечатление. Не чуждая, конечно, художественных достоинств, она все же не блещет ими сплошь, отталкивает местами своей, правда намеренной, грубостью, не бедна словесными шероховатостями, а, главное, безо всякой внутренней связи, без органичности и необходимости, только внешне связывает свою фактическую фабулу с нашей революцией. Эта последняя к сюжету привлечена искусственно. В самом деле, разве то, что Петька, ревнуя к Ваньке, убил Катьку, разве это не стоит совершенно особняком от социальной или хотя бы только политической революции? И разве революция – рама, в которую можно механически вставлять любую картину, не говоря уже о

164

том, что и вообще рама с картиной еще не есть организм? Изображенное Блоком событие могло бы произойти во всякую другую эпоху, и столкновение Петьки с Ванькой из-за Катьки по своей сути ни революционно, ни контрреволюционно<sup>50</sup>. Правда, Петька, один из двенадцати, – красногвардеец; вот эта дань моде, этот последний крик современности и позволили автору написать свое кровавое происшествие на фоне именно революции: так получилась политика. Сама по себе она у нашего поэта двойственна. С одной стороны, он как будто сокрушается, что у нас «свобода – без креста»<sup>51</sup>; он находит к лицу, или, лучше сказать, к спине, своим двенадцати «бубновый туз»<sup>52</sup>, он слышит на улице города, среди снежной вьюги, не покидающей Блока и здесь, слова женщин: «И у нас было собрание... Вот в этом здании... Обсудили... – Постановили. На время – десять, на ночь – двадцать пять»<sup>53</sup>; и много других штрихов заставляют думать, что писатель дал не столько поэму, сколько сатиру – едкую сатиру на русскую революцию, на ее опошленные лозунги, на ее отношение к «буржуйам», «попам», к «сознательным» и «бессознательным». С другой стороны, самое название «Двенадцать», а не «Тринадцать» (эта дюжина была бы здесь уместнее, чем обыкновенная) и не какое-нибудь другое число, символически намекает, что Блок имеет в виду некий священный прецедент: хотя все двенадцать идут вдаль «без имени святого», у читателей невольно, вернее по воле поэта, возникает воспоминание о двенадцати апостолах. И что такое сближение не произвольная выходка со стороны кощунствующего читателя, а предположено самим автором, – это видно из неожиданного финала поэмы:

*...Так идут державным шагом, –  
 Позади – голодный пес,  
 Впереди – с кровавым флагом,  
 И за вьюгой невидим,  
 И от пули неведим,  
 Нежной поступью надвьюжной,  
 Снежной россыпью жемчужной,  
 В белом венчике из роз –  
 Впереди – Иисус Христос<sup>54</sup>.*

Этого уже за иронию никак нельзя принять. Помимо тона заключительный аккорд поэмы, Христос с красным флагом, с кровавым флагом, должен еще и потому приниматься нами не как насмешка, а всерьез, что здесь слышатся давно знакомые и заветные лирические ноты Александра Блока – нежный жемчуг снега, снежная белая выюга, дыхание небесной божественности среди земной метели. Двенадцать героев поэмы, собранные в одну грабительскую шайку, нарисованы автором как темные и пьяные дикари. Что же общего между ними и двенадцатью из Евангелия? И пристало ли им быть крестоносцами в борьбе за новый мир? Так не сумел Блок убедить своих читателей, что во главе двенадцати, предводителем красногвардейцев оказывается Христос с красным флагом. Имя Христа произнесено всуе.

Нет, не политикой, инородным телом своим нарушающей поэтичность блоковских мелодий, оправдывает наш певец Россию и свою любовь к ней, а именно самой поэзией своей. Она – лишний довод в защиту русского духа, новый аргумент в пользу нашей несчастной родины. «Не бездарна та природа, не погиб еще тот край», где могут зародиться подобные песни. Что ни говорить о песне, все равно ее не расскажешь. Нельзя рассказать и о песне Блока, о ней особенно, потому что ничем, кроме ее самой, не воспроизведешь ее неуловимой музыкальности. Тайна ее своеобразных ритмов едва ли может быть вскрыта научным анализом: лучше постигаешь ее, когда просто вслушиваешься в нее слухом и сердцем и отдаешься ласкающим волнам его стихов. Блок умеет находить такие простые и скромные, и вместе неожиданные сочетания слов и тонов, такие серебряные переливы словесных журчаний, что в лучшие и типичные его стихотворения, сразу напевные,ходишь как в некое очарованное царство музыки. Присуще его поэзии легкое дыхание. Вся легкая и тонкая, она является достойной тканью, наиболее соответственной ризой для его настроений и с ними сочетается в одно, как и сам он настолько осуществляет единство с предметом своего изображения, что уже, например, не отличает себя от весны и прямо говорит: «Мы с тобой так нежно любим, тиховейная весна...» Его лиризм и не мог бы выливаться как-нибудь иначе, чем в этих соловьиных трелях, какими звенит его поэзия. Блок – только лирик. На страницах своих драм он часто терпит крушение, но сейчас же спасается и крепнет – тем, что заводит песню, какую-нибудь серенаду, от которой не может не

забиться сладостнее и сильнее взволнованное сердце. Стоит Блоку только начать, только сказать: «То не ели, не тонкие ели...»<sup>55</sup> и вот уже он оплетает вас какими-то нежнейшими шелками звуков, и какая Аэлис не заслушается этого призыва:

*Аэлис, о, роза, внемли,  
Внемли соловью...  
Все отдам Святые Земли  
За любовь твою...<sup>56</sup>?*

Кто поет, тот прав. А Блок, наш пленительный менестрель, поет. Его рассуждения не убедительны; зато песни его неотразимы. Недостает ему конечного пафоса, и муза его – сомнамбула, вступающая «в обманы и туманы», и нередко явь у него как сновидение, как бледная отраженность зеркал, и опьяняется он все-таки не крепким, не терпким, а снежным вином, «легкой брагой снежных хмелей». Но акварельность и белесоватость свою он преодолевает, и все богаче красками и оттенками, но не беднее воздушностью, становится его лиризм, и чем ближе подходишь к нему, тем более ценишь хрупкий хрусталь его стихов, исповедь его молитв и падений – красоту «соловьиного сада».

### Примечания

Печатается по изд.: *Айхенвальд Ю.* Поэзия А. Блока // Слово о культуре. Сборник критических и философских статей. – М.: Гордон–Константинова, 1918. – С. 47–59.

Затем статья в несколько переработанном виде и под названием «Александр Блок» вошла в книгу: *Айхенвальд Ю.* Поэты и поэтессы. – М.: Северные дни, 1922. – 93 с., а позднее – в третий выпуск «Силуэтов русских писателей». – (Силуэты русских писателей. – М.: Республика, 1994. – С. 468–477).

<sup>1</sup> Деление, идущее от Аристотеля, который в своем трактате «Поэтика» писал: «Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой <игра на дудке и игра на кифаре. – В.С.>, – все это в целом не что иное, как подражания; различаются же они между собою тройко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или

разными, нетождественными способами) (*Аристотель*. Соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4. – С. 646).

<sup>2</sup> Изречение Тертуллиана («Апология», 17). См. также комментарий в кн.: *Тертуллиан*. Избранные сочинения. – М.: Прогресс, 1994. – С. 395.

<sup>3</sup> Естественное право – неизменные принципы социальной регуляции, которые следуют из структуры миропорядка, природы социума или природы человека. Подробнее см. статью А.Ф. Филиппова в словаре «Современная западная социология» (Современная западная социология: Словарь. – М.: Политиздат, 1990. – С. 98–101).

<sup>4</sup> Цитата из стихотворения А.С. Пушкина «Пророк» (1826). См.: *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. – М.: Правда, 1981. – Т. 2. – С. 86.

<sup>5</sup> «Первым вдохновителем моим, – писал А.А. Блок в “Автобиографии”, – был Жуковский. С раннего детства я помню постоянно набегавшие на меня лирические волны, еле связанные еще с чьим-либо именем» (*Блок А.А.* Соч.: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 2. – С. 207–208).

<sup>6</sup> Ненюфары (лат. *Nufar*, фр. *nénufar*) – белые кувшинки, водяные лилии.

<sup>7</sup> Цитата из стихотворения «Нежный! у ласковой речки» (18 октября 1904), посвященного Федору Смородовскому:

*Грусть несказанных намеков*

*В долгом журчанье волны.*

*О, береги у истоков*

*Эти мгновенные сны.*

(*Блок А.А.* Соч.: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 1. – С. 119)

<sup>8</sup> Роденбах Жорж (1855–1898) – бельгийский писатель и поэт-символист, участник литературной группы «Молодая Бельгия»; автор поэтических сборников «Чистая юность» (1886), «Царство безмолвия» (1891), «Замкнутые жизни» (1896), «Отблеск родного неба» (1898) и романов «Мертвый Брюгге» (1892) и «Звонарь» (1897).

В русск. переводе: Полн. собр. соч. – М.: В.М. Саблин, 1909–1910. – Т. 1–5; Молодая Бельгия. М., 1908. – Т. 1; Французская лирика 19 века / Перевод В. Брюсова. – СПб., 1909.

А.А. Блок упоминает Роденбаха в письме к матери от 10 сентября 1911 г. из Роттердама: «А вот Брюгге, из которого Роденбах и туристы сделали “северную Венецию” (Venise de Nord), довольно отчаянная мурия. Лодочник полтора часа таскал меня по каналам. Действительно – каналы, лебеди, средневековое старье, какие-то тысячелетние подсолнухи и бузины по берегам» (*Блок А.А.* Соч.: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 2. – С. 676).

<sup>9</sup> Парафраз цитаты из стихотворения «Вхожу я в темные храмы» (25 октября 1902) (там же. – Т. 1. – С. 73).

<sup>10</sup> Цитата из стихотворения «Предчувствую тебя. Года проходят мимо» (4 июня 1901):

*И дерзкое возбудитишь подозренье,  
Сменив в конце привычные черты.*

(Там же. – С. 37)

<sup>11</sup> Имеется в виду поэма В.С. Соловьёва «Три свидания», в которой поэт-философ описывает свои три встречи с Софией. См.: *Соловьёв В.С. «Неподвижно лишь солнце любви...»* Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. – М., 1990. – С. 118–124. Об отношении А.А. Блока к В.С. Соловьёву см. его статью «Владимир Соловьёв и наши дни» (*Блок А.А. Соч.: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 2. – С. 341–346*).

Ср. с мнением Г.И. Чулкова: «Блок никогда не был способен к прочным и твердо очерченным идейным нестроениям. “Геометризм”, свойственный в значительной мере Вл. Соловьёву, был совершенно чужд Блоку. Поэт любил не самого Соловьёва, а миф о нем, а если и любил его самого, то в некоторых его стихах, и в его письмах, и даже в его каламбурах и шуточной пьесе “Белая лилия”. Едва ли Блок удосужился когда-либо прочесть до конца “Оправдание добра”. Блок не хотел и теократии: ему надобен был мятеж. Но чем мятежнее и мучительнее была внутренняя жизнь Блока, тем настойчивее старался он устроить свой дом уютно и благообразно. У Блока было две жизни – бытовая, домашняя, тихая и другая – безытная, уличная, хмельная. В доме у Блока был порядок, размеренность и внешнее благополучие. Правда, благополучия подлинного и здесь не было, но он дорожил его видимостью. Под маскою корректности и педантизма таился страшный незнакомец – хаос» (Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1960. – Т. 1. – С. 363).

<sup>12</sup> Неточная цитата из стихотворения А.С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» (1829):

*Путешествуя в Женеву,  
На дороге у креста  
Видал он Марию деву,  
Матерь господа Христа.*

(*Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Правда, 1981. – Т. 2. – С. 150*)

<sup>13</sup> Цитата из стихотворения «Кольцо существования тесно» (Июль 1909) (*Блок А.А. Соч.: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 1. – С. 335*).

<sup>14</sup> Начальные строки и заключительная строфа стихотворения, написанного 16 апреля 1905 г. (там же. – С. 138).

<sup>15</sup> «Черная кровь» – название поэтического цикла А.А. Блока из девяти стихотворений. См.: там же. – С. 411–416.

<sup>16</sup> Заключительные строки первого стихотворения из цикла «Черная кровь» (2 января 1914) (там же. – С. 412).

<sup>17</sup> Заключительные строки седьмого стихотворения из цикла «Черная кровь» (24 декабря 1913) (там же. – С. 414).

<sup>18</sup> Имеется в виду девятое стихотворение из цикла «Черная кровь» (23 марта 1910):

*Над лучшим созданием божьим  
Изведал я силу презренья.  
Я палкой ударил ее.*

*Поспешно оделась. Уходит.  
Ушла. Оглянулась пугливо  
На сизые окна мои.*

(Там же. – С. 416)

<sup>19</sup> Заключительная строфа шестого стихотворения из цикла «Черная кровь» (2 января 1914):

*...И утра первый луч звенящий  
Сквозь желтых штор...  
И чертит бог на теле спящей  
Свой световой узор.*

(Там же. – С. 414)

<sup>20</sup> Цитата из стихотворения «В ресторане» (19 апреля 1910) (там же. – С. 352).

Аи – марка шампанского вина.

<sup>21</sup> Цитаты из стихотворения «Я пригвожден к трактирной стойке» (26 октября 1908):

*Я пригвожден к трактирной стойке.  
Я пьян давно. Мне все – равно.  
Вон счастье мое – на тройке  
В серебристый дым унесено...*

*Летит на тройке, потонуло  
В снегу времен, в дали веков...  
И только душу захлестнуло  
Серебристой мглой из-под подков...*

*В глухую темень искры мечет,  
От искр всю ночь, всю ночь светло...  
Бубенчик под дугой лепечет  
О том, что счастье прошло...*

*И только сбруя золотая  
Всю ночь видна... Всю ночь слышна...  
А ты, душа... душа глухая...  
Пьяным пьяна... пьяным пьяна...*

(Там же. – С. 297–298)

<sup>22</sup> Цитата из стихотворения «Незнакомка» (24 апреля 1906):

*По вечерам над ресторанами  
Горячий воздух дик и глух,  
И правит окриками пьяными  
Весенний и тлетворный дух.*

(Там же. – С. 176)

<sup>23</sup> См. сообщение А.В. Лаврова и В.Л. Топорова «Блок переводит прозу Гейне» // Литературное наследство. – Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. – М.: Наука, 1987. – Кн. 4. – С. 658–663. Здесь же (с. 663) указана важнейшая литература по теме «Блок и Гейне».

<sup>24</sup> «Балаганчик» – название пьесы А.А. Блока (1906). С. Городецкий в своих «Воспоминаниях об Александре Блоке» пишет: «Первому представлению “Балаганчика” – 31 декабря 1906 г. – предшествовал целый ряд чтений пьесы у Блока и Вячеслава <Иванова. – В.С.>. Пьеса заколдовывала внимание. Это, пожалуй, единственная пьеса русской романтики со всеми ее неизменными чертами: ироническим реализмом и мистической мечтой. Тема арлекинады целиком вышла из предыдущих стихов Блока. Арлекинада – любимый лейтмотив Блока (“Двенадцать” – тоже арлекинада). Вокруг “Балаганчика” сразу создалась борьба защитников и возражателей. Последние много нападали на структуру пьесы, построенной как лирическое стихотворение. Театр Мейерхольда как нельзя лучше осуществил трудные задания автора. Музыка Кузмина, особенно вальс, затягивала в сладкий омут. Декорации Сапунова отлично передавали мистически-чувственный колорит пьесы. Мейерхольд в тревожных *mise-en-scène* чутко уловил символику блоковских образов. Это была безусловная победа театра» (Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1980. – Т. 1. – С. 333–334).

<sup>25</sup> Цитата из стихотворения «И я любил. И я извдал» (30 марта 1908) (Блок А.А. Соч.: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 1. – С. 279–280).

<sup>26</sup> Цитата из стихотворения «На островах» (22 ноября 1909) (там же. – С. 345–346).

<sup>27</sup> Цитата из стихотворения «Своими горькими слезами...» (20 ноября 1908) (там же. – С. 300).

<sup>28</sup> Почти полностью (без первой строфы) приведено стихотворение «Какая дивная картина» (март 1909) (там же. – С. 313).

<sup>29</sup> Стихотворение, написанное, как и предыдущее, в марте 1909 г. (там же. – С. 312).

<sup>30</sup> Цитата из стихотворения «Сиенский собор» (июнь 1909) из цикла «Итальянские стихи» (там же. – С. 326).

<sup>31</sup> Первая строфа стихотворения, написанного 4 октября 1965 г. (там же. – С. 159).

<sup>32</sup> См.: там же. – С. 169; «Сказка...» написана 11 января 1906 г.

<sup>33</sup> «Вольные мысли» – цикл из четырех стихотворений («О смерти», «Над озером», «В Северном море», «В дюнах»), посвященный Г.И. Чулкову (1907). См.: там же. – С. 242–253.

<sup>34</sup> Цитата из стихотворения «Шаги командора» (16 февраля 1912) (там же. – С. 370).

<sup>35</sup> Цитата из стихотворения «На смерть младенца» (февраль 1909) (там же. – С. 310).

<sup>36</sup> См.: «"Роза и Крест". Планы и заметки» (там же. – С. 682–690).

<sup>37</sup> Бертран, Изора, Алискан – действующие лица драмы А.А. Блока «Роза и Крест».

<sup>38</sup> См. статью «"Роза и Крест" (К постановке в Художественном театре)», впервые опубликованную в газете «Утро России» 3 апреля 1916 г. (Блок А.А. Соч.: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 2. – С. 190, 192).

<sup>39</sup> Из стихотворения «За гробом» (6 июля 1908) (там же. – Т. 1. – С. 289).

<sup>40</sup> Неточные цитаты из стихотворения «Когда вы стоите на моем пути» (6 февраля 1908) (там же. – С. 277).

<sup>41</sup> Цитата из шестого стихотворения цикла «Флоренция» (17 мая 1909):

*Так береги остаток чувства,*

*Храни хоть творческую ложь:*

*Лишь в легком челноке искусства*

*От скуки мира уплывешь.*

(Там же. – С. 322)

<sup>42</sup> Заключительные строки стихотворения «Друзьям» (24 июля 1908) (там же. – С. 292).

<sup>43</sup> Имеется в виду сборник «Снежная маска», вышедший в свет в апреле 1907 г. с посвящением Н.Н. Волоховой: «Посвящаю эти стихи Тебе, высокая  
172

женщина в черном, с глазами крылатыми и влюбленными в огни и мглу моего снежного города».

Наталья Николаевна Волохова (1878–1966) – драматическая актриса, сыгравшая большую роль в жизни Блока. Подробнее о ней см. в «Воспоминаниях об Александре Блоке» В.П. Веригиной (Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1980. – Т. 1. – С. 426–442).

<sup>44</sup> Яды (лат.) – из третьего стихотворения цикла «Пляски смерти» (Октябрь 1912):

*Пустая улица. Один огонь в окне.  
Еврей-аптекарь охает во сне.*

*А перед шкапом с надписью епепа,\*  
Хозяйственно согнув скрипучие колена,*

*Скелет, до глаз закутанный плащом,  
Чего-то ищет, скалясь черным ртом...*

(Блок А.А. Соч.: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 1. – С. 372)

<sup>45</sup> Эта и следующие цитаты (до «В Елисейские поля») – из стихотворения «Последнее напутствие» (15 мая 1914) (там же. – С. 433–434).

<sup>46</sup> Цитата из стихотворения «Рожденные в года глухие» (8 сентября 1914), посвященного З.Н. Гиппиус (там же. – С. 441).

<sup>47</sup> Название стихотворения А.А. Блока – «Твари весенние» (10 февраля 1905) (там же. – С. 134–136).

<sup>48</sup> У Блока: «Ты и во сне необычайна» – первая строка стихотворения «Русь» (24 сентября 1906) (там же. – С. 181).

<sup>49</sup> Цитата из стихотворения «Новая Америка» (12 декабря 1913):

*Ты стоишь под метелицей дикой,  
Роковая, родная страна  
(Там же. – С. 396)*

О превращении России в новую Америку Блок писал в предисловии к поэме «Возмездие» (См.: там же. – С. 479).

<sup>50</sup> *Лихач – и с Ванькой – наутек...*

*Еще разок! Вводи курок!  
Трах-тарарах! Ты будешь знать,  
.....*

---

\* Яд (лат.). – Ред.

*Как с девочкой чужой гулять!..  
Утек, подлец! Ужо, постой,  
Расправлюсь завтра я с тобой!*

*А Катька где? – Мертва, мертва!  
Простреленная голова!*

*Что, Катька, раде? – Ни гу-гу...  
Лежи ты, падаль, на снегу!..*

*Революционный держите шаг!  
Неугомонный не дремлет враг!*

(Там же. – С. 529; следующие цитаты из «Двенадцати» не оговариваются).

<sup>51</sup> *Свобода, свобода*

*Эх, эх, без креста!*

(Там же. – С. 526)

<sup>52</sup> *В зубах – цыгарка, примят картуз,*

*На спину б надо бубновый туз!*

(Там же)

<sup>53</sup> Неточная цитата. У Блока: «на время – десять» (там же. – С. 525).

<sup>54</sup> Там же. – С. 534.

<sup>55</sup> Первая строка стихотворения «Посещение» (сентябрь 1910) (там же. – С. 359).

<sup>56</sup> Цитата из песни Алискана в третьей сцене драмы «Роза и Крест» (там же. – С. 584).

В «примечаниях» к драме Блок писал: «Только имя Аэлис в этой песне заимствовано мной (по его созвучию с именем Алисы) из известной старофранцузской народной песенки: “Bele Aaliz main leva...”» (см. Е.В. Аничков, “Весенняя обрядовая песня” (Аничков Е.В. Весенняя обрядовая песня на западе и у славян. – СПб.: Типография Имперской АН, 1903–1905. – Ч. 1. – 392 с.; Ч. 2. – 404 с.); транскрипция имени принадлежит ему же)» (там же. – С. 691).

<sup>57</sup> «Соловьиный сад» – название поэмы А.А. Блока (6 января – 14 октября 1915) (см.: там же. – С. 470–475).

*В.В. Сапов*

---

*Ю. Иваск*

## ОБРАЗЫ РОССИИ В МИРЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Марина Цветаева не создала своего большого мифа о России, как Некрасов или Блок. Но кровную связь с Россией всегда ощущала, и было у нее свое русо-видение. Вместе с тем она была крепко связана и с Западом – более всего с Германией. «Германия, мое безумье...»<sup>1</sup> – писала она во время Первой мировой войны, а в стихах памяти Райнера Марии Рильке признавалась: всех ангельских родней немецкий<sup>2</sup>. Но Гитлера осудила, ибо «за фюрером фурии». Она любила Францию, но Францией не вдохновлялась. Близок был ей древнеэллинический мир.

Один из образов цветаевской России – это имперская Россия, и в меньшей степени – белогвардейская, о чем не принято говорить ни в СССР, ни в кругах многих эмигрантов-диссидентов.

Императорская Россия явлена ею в очерке *Открытие музея* (имени Императора Александра Третьего, как он тогда назывался) в 1912 г. Двадцатилетняя Марина Цветаева всем восхищается, хотя и, не без иронии, вспоминает: нагие статуи древнегреческих богов и героев кажутся куда живее присутствующих на торжествах старцев-сановников<sup>3</sup>. Но ее восхищает мраморный барельеф великих князей. Еще прекрасней:

*Сонм белых девочек... Раз... два... четыре...  
Сонм белых девочек? Да нет – в эфире  
Сонм белых бабочек? Прелестный сонм  
Великих маленьких княжон.*

Проходит Государь: «Бодрым ровным скорым шагом, с добрым радостным выражением больших голубых глаз, вот-вот гото-

вых рассмеяться, и вдруг – взгляд – прямо на меня, в мои. В эти секунды я эти глаза увидела: не просто голубые, а совершенно прозрачные, чистые, льдистые, совершенно детские». И Марина гордилась тем, что «на меня посмотрел Государь».

Никак нельзя назвать Марину Цветаеву монархисткой. Она выросла в культурно-интеллигентской либеральной семье, равнодушной к политике. Ее отец – искусствовед, вечный труженик, сын бедного сельского священника. Мать – дочь высокопоставленного чиновника, тоже труженица, помогавшая мужу в работе по собиранию материалов для их общего дела – Музея – слепков классической и ренессансной скульптуры. Вместе с тем не было у нее, как у всего поколения, подростшего к 1910 г., никаких интеллигентско-революционных антиимперских предрассудков («старый режим сгнил», «нами правит Николай Кровавый»). И вот, восхищенная видением Российской империи, она так живо, с таким упоением изобразила те торжества.

Еще в большей степени восхищался Российской империей ее сверстник и друг Осип Мандельштам:

*Чудовищна, как броненосец в доке,  
Россия отдыхает тяжело.*

В следующих стихах поэт берет верхнее *до* восхищения – высокую, высочайшую ноту, превосходящую все голосовые верхи пушкинского *Медного Всадника*:

*А над Невой посольства полумира,  
Адмиралтейство, солнце, тишина!<sup>4</sup>*

Знаю: самое упоминание об этих имперских стихах Марины Цветаевой и Осипа Мандельштама многих современных ненавистников *любой* России очень раздражит, но из песни слова не выкинешь. К тому же, это не политика, а *эстетика*; и отнюдь не досужих эстетов, снобов, а замечательных русских поэтов, восхищенных и красотой Российской империи, и ее правдой в истории, культуре, искусстве.

Отмечу: ни один из поэтов предыдущего поколения символистов не мог бы восхититься имперской Россией: в этом смысле все они – Мережковский, Гиппиус, Блок или Белый, да и другие, были

еще интеллигентами-радикалами. Между тем сказать: Цветаева и Мандельштам – интеллигенты – режет слух! Имею здесь в виду определение интеллигенции Г.П. Федотова: для этой части образованного общества характерны идейность и беспочвенность... и, конечно, полный разрыв с правительством, с Империей да и с Церковью<sup>5</sup>.

Все империи строились железом и кровью, привилегированные классы угнетали рабов и низшие классы. Но имущие сословия создавали высокого качества культуру в империях Александра<sup>6</sup> или Августа, Людовиков во Франции или Филиппов в Испании, а также в Российской империи начиная с середины XVIII в.

Кто знает, может быть Россия никогда уже не даст ничего, равного литературе имперского периода – от времен Державина – через Достоевского, Толстого – до последних пяти больших поэтов – Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, Цветаевой и Георгия Иванова. И достигнет ли она морального уровня – русско-дворянского этоса, унаследованного и разночинной интеллигенцией. Добродетель, выпестованная этим сословием, – *благородство*. Я имею в виду понятия и поступки, сообразованные с добром и красотой. Здесь этика сливается с эстетикой. Это греческое *красодобрие* (калокагатия<sup>7</sup>). В Средние века эта добродетель была свойственна западным рыцарям – конечно, только лучшим из них. Они прощали побежденных, утешали вдовиц и сирот, раздавали милостыню, наконец, убивали драконов (т.е. боролись со злом). Прекрасный человек творит добро – потому что оно *прекрасно* и борется со злом – потому что оно *уродливо*... У нас тоже были благородные рыцари – князя XIII в.: Мстислав Удалой или Даниил Галицкий<sup>8</sup>.

Благородство вымирает, но еще не совсем вымерло. Осип Мандельштам не был героичен по натуре, но мужественно, благородно изобличил Сталина в сатирическом стихотворении<sup>9</sup>. Сталин-дракон был куда сильнее, чем он, и погубил его. Мандельштам также остановил руку чекиста, подписывавшего смертные приговоры в пьяном виде, и это было актом благородства<sup>10</sup>. Цветаева всегда стояла на стороне гонимых, в особенности тех, кто был среди первых и стал последним, как Царская семья. Марина Ивановна говорила мне: преследуемый всегда прав, – как убивает

мый, так и его убийца, убегающий от преследователей; и это тоже благородно.

Через пять лет после открытия Музея, в апреле 1917 г., Цветаева молится:

*За Отрока – за Голубя – за Сына...*

.....

*Грех отцовский не карай на сыне,*

*Сохрани крестьянская Россия,*

*Царскосельского ягненка – Алексия!*<sup>11</sup>

Россия его не сохранила, и за измену заплатила новым рабством – новым крепостным правом.

В том же апреле 1917 г. Марина Цветаева вещала в отрывистых крепких дольниках:

*Это просто, как кровь и пот,*

*Царь – народу, царю – народ!*<sup>12</sup>

Это одно из самых монархических стихотворений, когда-либо написанных в России. Но, опять-таки, из этого не следует, что Цветаева была монархисткой. Стихотворение кончается так:

*Царь опять на престол взойдет –*

*Это свято, как кровь и пот!*<sup>13</sup>

Кое-кто усмотрит здесь пророчество – но не будем загадывать вперед. Для меня в этом стихотворении раскрывается органическая правда имперского порядка, столь противоположная жестокому беспорядку гражданской войны и последовавшему затем советскому гнету (насильственному порядку). Нужно же честно признать: такого массового террора, такого геноцида Россия не знала со времени монгольского ига, да и татары были гуманнее большевиков, равно как и Иван Грозный.

Императоры строили дворцы, музеи, театры, школы. Искусство, стиль жизни – и красоты, и добра, создавали господа, бары – но, конечно, лучшие из них. Дворянство не только проливало кровь за Царя. Иногда оно шло против Царя. Так, в XVIII в. гвардейцы низвергли трех императоров, двое из них были убиты<sup>14</sup>. За ними вы-

178

ступили другие гвардейцы – декабристы. Генеральская дочь Софья Перовская<sup>15</sup> стала душой заговора убийц Александра II. Многим из этих крамольников тоже нельзя отказать в благородстве. И Марина Цветаева это помнила. В мае 1917 г. она писала:

– *Свобода! – Прекрасная Дама*  
*Маркизов и русских князей.*

Но показала и обратную сторону в том же восьмистишии:

– *Свобода! – Гулящая девка*  
*На шалой солдатской груди!*<sup>16</sup>

Отдавая дань восхищения белой России, Цветаева осуждала черную Россию. Монархистам, оскорбившим в Париже лектора-еврея, Цветаева крикнула «хамло!» («с каждым говорю на его языке»). И здесь Марина Ивановна выказала благородство. Благородным было для нее и поколение отцов-интеллигентов, – «поколение с сиренью».

Благородство – дворянская по историческому происхождению добродетель, но, конечно, украшает не одних дворян.

Восхищало Цветаеву не только старобарское благородство души, но и породы. Уже после революции Марина Ивановна подружилась с А.А. Стаховичем (1856–1919). Он прежде был помещик, коннозаводчик, гвардеец, позднее – актер МХАТа. Она прославляла:

*В черном царстве трудовых мозолей*  
*Ваши восхитительные руки!*<sup>17</sup>  
*К нему же обращены эти стихи:*  
*Выменивай по нищему Арбату*  
*Дрянную сельдь за пачку папирос –*  
*Все равенство нарушит нос горбатый*  
*Ты – горбонос, а он – курнос!*<sup>18</sup>

О нем же она писала: он «бархат и барственность. Без углов. Голосовая и пластическая линии непрерывны...». У него – «веки

природно высокомерные»<sup>19</sup>. По цветаевским дневниковым записям «О смерти Стаховича» можно было бы написать поэму или роман «Последний русский дворянин».

Восхищал Марину Цветаеву и князь С.М. Волконский (1860–1937). Для него она создала лирический миф об Учителе, хотя он ничему ее не научил, а только восхищал рассказами о чтении стихов Тютчевым и многими другими... Ради кн. Волконского, равнодушного к женщинам, Цветаева в стихах, ему посвященных, обратила себя в мальчика, верного Учителю:

*Быть мальчиком твоим светлоголовым,  
О, через все века! –  
За пыльным пурпуром твоим брести в суровом  
Плаще ученика<sup>20</sup>.*

А.А. Стахович и кн. С.М. Волконский – аристократы. Они служили империи, но и жили в мире искусства. Хотя оба они мало проявили себя творчески, Цветаева любила и прославляла в их лице лучших представителей дворянства, которое дало Державина, Пушкина, Толстого, Мусоргского и многих других.

Отмечу: в том же очерке об открытии Музея Марина Ивановна вспоминает слова отца – профессора И.В. Цветаева: «Думала ли красавица, меценатка, европейская известная умница, воспетая поэтами и прославленная художниками, княгиня Зинаида Волконская, что ее мечту о русском музее скульптуры суждено будет унаследовать сыну бедного сельского священника, который до двенадцати лет и сапогов-то не видел». Здесь вспоминается стих Аполлона Майкова:

*Русь скрепляли и собирали  
И ковали броню ей  
Всех чинов и званий люди  
Под рукой ее царей<sup>21</sup>.*

[Броня здесь – не только военные укрепления, доспехи, но и – музей...].

Муж Марины Ивановны С.Я. Эфрон, белый офицер, воевал в Крыму, и она долго не имела от него известий. В красной Москве Марина Цветаева посвятила ему белогвардейские циклы – «Лебе-

динный стан», «Перекоп»<sup>22</sup> и с вызовом читала свои контрреволюционные стихи красноармейцам. Но в то время *такое* сходило с рук. Нельзя оценивать стихи да и прозу только по содержанию или исключительно по форме (формальный анализ). Увы, у части литературоведов зачастую нет слуха к поэзии и вообще к языку. Поэтому они литературу понимают неважно, в лучшем случае, отказываются от суждений об искусстве, а в худшем – судят, не считаясь с тем, на каком *своем* уровне говорит поэт. Но стихотворец или критик отличают сильные стихи от слабых, что я и делаю, хотя на безошибочность своего суждения не претендую. Я сочувствую белогвардейским стихам Цветаевой, хотя многие из них – неудачные, вялые. Есть поэзия в стихах о великих княжнах-бабочках, в плаче об отроке царевиче Алексее, но отвлеченны, безвоздушны стихотворения о Корнилове, Деникине или Врангеле<sup>23</sup>: не видела она их, не увлеклась темой. Неверно ее толкование: Добровольчество – это добрая воля к смерти<sup>24</sup>. Можно сказать – Белое движение было заранее обречено (хотя и это неверно). Ведь, конечно, была у белых воинов добрая воля к жизни и победе. Иначе они перестали бы сражаться, а, по всем данным, они воевали лучше, чем русская армия при Керенском.

Отмечу: в *белый* цветаевский цикл вкраплены *красные* стихотворения. Это *Перебежчики* – о белогвардейцах, дезертировавших в Красную армию. Они говорят:

Ваша власть, ребята, – барская  
Наша – братская, солдатская<sup>25</sup>.

Это тоже не лучшие стихи Цветаевой – нет в них лирического подъема, но они не хуже белогвардейских, героических. Замечательно: несомненно сочувствуя тогда Добровольчеству, Цветаева понимала и «барскую кость», и «хамское отродье».

Еще больше холода в ее позднейших стихах, посвященных героям СССР – челюскинцам. Наконец, совсем несносная риторика слышится в *Стихах к Сыну* (1932): «Езжай, мой сын, в свою страну». Ему она сулит:

*Призывное СССР, –  
Не менее во тьме небес  
Призывное, чем: S.O.S<sup>26</sup>.*

Поистине, силы небесные не позволили Цветаевой написать об этом призыве Родины на высоком уровне – во весь голос. Ведь на небе-то уже могли знать, что вернувшимся через несколько лет матери и сыну суждена гибель.

Читатель, разве вы не слышите разницу в звуке, слове, ладе между вышеприведенными вымученными стихами Цветаевой и этими:

*Надобно смело признаться, Лира!  
Мы тяготеем к великим Мира:  
Мачтам, знаменам, церквам, царям,  
Бардам, героям, орлам и старцам....  
(1918)<sup>27</sup>*

В искусстве мало что можно доказать, но можно *что-то* показать читателям, слушателям или зрителям: здесь Марина Цветаева говорит полным голосом, и своим собственным голосом! И прославляет *белый*, а не красный мир.

Антитезис имперской белой России у Цветаевой – не красный СССР, о котором она пролепетала несколько жалких слов в обращении к сыну, но Россия бунтовщиков – Стеньки Разина, Емельки Пугачёва – *красная* (пускающая красного петуха!), но не коммунистическая, и скорее всего, – анархическая.

В одном из своих лучших очерков «Пушкин и Пугачёв» Цветаева верно угадывает: Пушкин, достаточно хорошо осведомленный о зверствах Пугачёва (в «Истории Пугачёвского бунта»), очень по-своему, хотя и не идеализируя, дает образ Емельки – разбойника, не чуждого благородства<sup>28</sup>. Так, глазами Пушкина Цветаева увидела романтического Пугачёва и его же глазами увиден ею строителем новой империи – классический Петр. Пушкин для Цветаевой:

*Последний – посмертный, бессмертный  
Подарок России – Петра<sup>29</sup>.*

Еще одна параллель к Осипу Мандельштаму. Если Цветаева величала Петра за «подаренного» им Пушкина, то Мандельштам прославлял его за кораблестроительство, за открытие всемирных 182

морей, за его хищный глазомер простого столяра<sup>30</sup>. У каждого из них был свой миф о Петре, Петромиф, и об этом можно было бы поговорить подробнее (хотя бы уже потому, что о Петре Великом они говорили полным голосом...).

Какая еще Россия у Цветаевой? Народная – и самая яркая – в поэме-сказке *Царь-Девуца*<sup>31</sup>. Поражает богатство языка – встречаются там и славянизмы («рече»), иностранщина («мундиры-командиры»), вульгаризмы («прынец»), народно-песенные выражения («песнь прежалостную тут мы споем»), сокращения как бы в лад быстрой гармошке («д'как сорвется, д'как взовьется»). Это отчасти солдатский фольклор с добавкой переводного лубка (повести о Бове-королевиче<sup>32</sup>). Повесть может быть приурочена к нашему XVIII в. (как и другая, державинская «Царь-Девуца»). В этой поэме-сказке есть трагическая эротика, не связанная с национальностью. Царица-мачеха напоминает древнегреческую Федру<sup>33</sup>, но у Царевича нет мужественности эллина Ипполита. А Царь-Девуца – не «веселая царица Елисавет», как у Державина, а сама Марина Цветаева. Обе – страстные жены (не жены!) борются за Царевича, и обе – погибают. Этот трагический треугольник – не русский, и не греческий, а чисто цветаевский, воплощенный в духе русского народного лубка.

Жанровая и языковая фольклорность присутствует и в других поэмах и стихотворениях Цветаевой: в цикле, посвященном Стеньке Разину, в недописанном «Егорушке», в «Переулочках» или в «Молодце»<sup>34</sup>. По-моему, все эти «вещи» Цветаевой не удалось, в особенности же «Молодец». Я писал об этом Марине Ивановне, и она моим непониманием возмущалась. Но и теперь я усматриваю в этих ее стихах покушение с негодными средствами: это набор народных песенных слов, никак не связанный с тематикой, и без оживляющего драматизма «Царь-Девуцы». Цветаева права:

*Не меньше, чем пол-России  
Покрыто рукою сей...*

Ведь она писала и о Сибири, где не побывала, но, повторяю, Россия не стала для нее живым существом, как для Некрасова или Блока. Или – в прозе Гоголя и Достоевского. Так, даже в самых

русских ее стихах все очень «русское» (народное) было чем-то вторичным по сравнению с главными темами *любви, ревности, разлуки, вечности*.

Из всех образов России ей особенно близка была Россия имперская и дворянская, хотя любила она и сказочно-народную и песенную Россию – Русь. При этом первая в ее поэзии конкретнее, живее, потому что она ее лучше знала, чем вторую, с которой она знакомилась по книгам (по сказкам Афанасьева<sup>35</sup>, по сборникам народных песен).

Красную Россию она себе навязывала в «*Стихах к сыну*», но – без успеха. Остаются в силе ее стихи 1920 г.:

*Не ринусь в красный хоровод  
Вкруг древа майского.  
Превыше всех земных ворот  
Врата мне – райские.*

### Примечания

Печатается по тексту: *Иваск Ю.* Образы России в мире Марины Цветаевой // Новый журнал. – N.Y., 1983. – № 152. – С. 389–412.

<sup>1</sup> Из стихотворения «Германии» (1 декабря 1914) // *Цветаева М.* Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. – М.: Прометей, 1990. – Т. 1. – С. 223.

<sup>2</sup> Точнее: «пусть русского родней немецкий мне, всех ангельских родней!» – из стихотворения «Новогоднее» (7 февраля 1927) // Там же. – М.: Прометей, 1992. – Т. 2. – С. 350.

<sup>3</sup> «Смело скажу, – писала М. Цветаева в очерке “Открытие музея” (1933), – что статуи в тот первый день музейного бытия казались живее людей...» (*Цветаева М.* Соч.: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1980. – Т. 2. – С. 15–16).

<sup>4</sup> Эта и предыдущая цитаты – из стихотворения О.Э. Мандельштама «Над желтизной правительственных зданий» (1913; книга «Камень») // *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. – М.: Терра-Терра, 1991. – Т. 1. – С. 23.

<sup>5</sup> См. статью «Трагедия интеллигенции» // *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России. – СПб.: София, 1991. – Т. 1. – С. 70–71.

<sup>6</sup> Под «империями Александра» имеются в виду эллинистические государства, созданные к началу III в. до н.э. так называемыми «диадохами» на территориях, завоеванных Александром Македонским. Крупнейшими из них были государство Птолемеев, государство Селевкидов, Парфянское царство, Греко-184

Бактрийское царство. Все они до конца I в. до н. э. были завоеваны Римской империей.

Империя Августа (63 до н. э. – 14 н. э.) – так называемый «принципат», положивший начало Римской империи. Правление Августа совпало с расцветом римской литературы («золотой век» – творчество Вергилия, Горация, Овидия, Тибулла, Проперция, Тита Ливия и др.).

Людовики во Франции – вероятно, Людовик XIV (1638–1715), Людовик XV (1710–1774) и Людовик XVI (1754–1794) из династии Бурбонов.

Филиппы в Испании (из династии Габсбургов): Филипп II (1527–1556), Филипп III (1574–1621) и Филипп IV (1605–1665).

<sup>7</sup> От греч. *calos kai agathos* – «прекрасное и хорошее», «прекрасное и доброе», «прекрасно-доброе». Подробнее о термине «калокагатия» см.: *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. – М.: Искусство, 1965. – С. 100–110.

<sup>8</sup> Мстислав Удалой (ум. 1228) – древнерусский князь, полководец и политический деятель, участник походов на поляков, половцев, чудь и венгров, воевавший также с галицкими и волынскими князьями, участник битвы на Калке (1223).

Даниил Романович Галицкий (1201–1264) – князь галицкий и волынский, участник сражения на Калке, воевавший также против Тевтонского ордена (1237), против венгров и поляков (1245); при нем было восстановлено единство Галицко-Волынской Руси, достигшей в это время наибольшего политического влияния, экономического и культурного подъема.

<sup>9</sup> Имеется в виду стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны...» (ноябрь 1933), за которое О.Э. Мандельштам был арестован (13 мая 1934 г.) и выслан в Чердынь. См.: *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. – М.: Terra-Terra, 1991. – Т. 1. – С. 202.

<sup>10</sup> Из стихотворения «Не беды – за иноком» (15 мая 1939) из цикла «Стихи к Чехии. Март» // *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. – М.: Арт-Бизнес-центр, 1993. – Т. 3. – С. 79.

<sup>11</sup> Стихотворение из книги «Лебединый стан» // *Цветаева М.* Собр. стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. – М.: Прометей, 1990. – Т. 1. – С. 367.

<sup>12</sup> Там же. – С. 377. Стихотворение датировано 7 мая 1918 г.

<sup>13</sup> 25 ноября 1741 г. был свергнут Иван VI Антонович; с 1756 г. он находился в Шлиссельбургской крепости и был убит стражей при попытке В.Я. Мировича освободить его и провозгласить императором вместо Екатерины II.

<sup>14</sup> В 1752 г. гвардейскими офицерами был свергнут с престола Петр III, отправлен на мызу Ропшу, где вскоре был убит с ведома Екатерины II.

В ночь с 11 на 12 марта 1801 г. в Михайловском замке был убит заговорщиками император Павел I.

<sup>15</sup> Перовская Софья Львовна (1853–1881) – участница подготовки убийства императора Александра II, жена А.И. Желябова, первая женщина в России, казненная по политическому делу.

<sup>16</sup> *Цветаева М.* Собр. стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. – М.: Прометей, 1990. – Т. 1. – С. 368.

<sup>17</sup> Заключительные строки первого стихотворения «Памяти А. А. Стаховича» (март 1919) // Там же. – С. 386.

Алексей Александрович Стахович (1856–1919) – актер Московского Художественного театра, преподававший студийцам уроки манер и выправки, друг К.С. Станиславского.

<sup>18</sup> Из стихотворения «Ex-ci-devant <бывшему из бывших> (отзвук Стаховича)» // Там же. – С. 392.

<sup>19</sup> См.: «Из дневника. Смерть Стаховича (27 февраля 1919 г.)» // *Цветаева М.* Соч.: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1980. – Т. 2. – С. 268–299. Приведенные в тексте статьи цитаты – на с. 295 и 296 этого издания.

<sup>20</sup> Начальная строфа первого стихотворения из цикла «Ученик» (15 апреля 1921 г.) книги «Ремесло» // *Цветаева М.* Собр. стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. – М.: Прометей, 1990–1993. – С. 11.

<sup>21</sup> Аполлон Николаевич Майков (1821–1897) – поэт, в 1840-х годах близкий к петрашевцам, друг Ф.М. Достоевского. См.: *Майков А.Н.* Полн. собр. соч. – СПб., 1893. – Кн. 1–3; *Майков А.Н.* Избранные произведения. – Л., 1957.

<sup>22</sup> См.: *Цветаева М.* Собр. стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. – М.: Прометей, 1990. – Т. 1. – С. 353–402; М.: Прометей, 1992. – Т. 2. – С. 570–605.

<sup>23</sup> Точнее: о Корнилове, Брусилове и Врангеле. Первое стихотворение – из книги «Лебединый стан» (там же. – Т. 1. – С. 372), два последних – из поэмы «Перекоп» (там же. – Т. 2. – С. 579–580, 586–587).

<sup>24</sup> Эпиграф к стихотворению «Посмертный марш» (23 января 1920): «Добровольчество – это добрая воля к смерти... (Попытка толкования)» // Там же. – Т. 2. – С. 91.

<sup>25</sup> Там же. – Т. 2. – С. 581.

<sup>26</sup> Там же. – М.: Прометей, 1993. – Т. 3. – С. 30.

<sup>27</sup> Начальные строки стихотворения из книги «Лебединый стан» // Там же. – Т. 1. – С. 381.

<sup>28</sup> См.: *Цветаева М.* Соч.: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1980. – Т. 2. – С. 386–396.

<sup>29</sup> Заключительные строки стихотворения «Петр и Пушкин» (2 июля 1931) // *Цветаева М.* Собр. стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. – М.: Прометей, 1993. – Т. 3. – С. 18.

<sup>30</sup> В стихотворении «Адмиралтейство» (1913) из книги «Камень» // *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. – М.: Терра-Терра, 1991. – Т. 1. – С. 29.

<sup>31</sup> См.: *Цветаева М.* Собр. стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. – М.: Прометей, 1990. – Т. 1. – С. 538–631.

<sup>32</sup> Бова-королевич – герой русской волшебной богатырской повести, в основу которой положен рыцарский роман о Бюэве из Анстона, возникший во Франции в эпоху Крестовых походов. Преодолевая различные препятствия, Бова добивается прекрасной царевны Дружевны. Литературную обработку повести о Бове-королевиче сделал А.Н. Радищев («Бова. Повесть богатырскими стихами» // *Радищев А.Н.* Избранные сочинения. – М.; Л.: Худ. лит., 1949. – С. 301–330); А.С. Пушкин оставил несколько набросков к поэме «Бова» (1814). Подробнее см.: *Кузьмина В.Д.* Рыцарский роман на Руси. – М.: Наука, 1964. – С. 17–132.

<sup>33</sup> Федра – в древнегреческой мифологии дочь критского царя Миноса и Пасифаи, жена царя Тесея, влюбившаяся в своего пасынка Ипполита и отвергнутая им. В отчаянии она покончила с собой, обвинив Ипполита в насилии. Тесей проклял сына, призвав гнев Посейдона, и Ипполит погиб, растоптанный собственными конями. Истину открыла Тесею Артемида, примирившая отца с умирающим сыном.

Изложение мифа см. у Аполлодора и Павсания. Литературная обработка сюжета принадлежит Еврипиду, Сенеке, Ж. Расину, Ф. Шиллеру, А. Суинберну, Г. д'Аннунцио, Ж. Кокто. М. Цветаева написала на этот сюжет трагедию «Федра» (см.: *Цветаева М.* Собр. стихотворений, поэм и драматических произведений. – М.: Прометей, 1993. – Т. 3. – С. 453–513) и в 1923 г. цикл из двух стихотворений «Федра» (Там же. – Т. 2. – С. 240–241).

<sup>34</sup> См.: Там же. – Т. 1. – С. 441–414; Т. 2. – С. 361–434, 113–123, 124–190.

<sup>35</sup> Афанасьев Александр Николаевич (1826–1871) – русский историк и литературовед, собиратель фольклора, исследователь духовной культуры славянских народов. См.: Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. – М.: Наука, 1984–1985.

*В.В. Санов*

---

# ПОЭТИКА СКАЗКИ

*И. Осиновская*

## ПОЭТИКА СКАЗКИ: ПРЯХИ И БАШМАЧНИКИ

Сказочные образы, сказочные мотивы, сказочные персонажи нередко становятся темой работ модных домов. Так, в 2012 г. накануне Рождества в витринах лондонского *Harrods* стояли десять манекенов в платьях принцесс из мультфильмов Диснея: Спящая красавица от *Elie Saab*, Бэлла из «Красавицы и Чудовища» от *Valentino*, Золушка от *Versace*, Белоснежка от *Oscar De La Renta* и другие. Вообще, Золушка, Алиса в Стране чудес, заколдованная принцесса – постоянные поводы для вдохновения дизайнеров. Некоторые ищут в сказках идеи для фигуративных принтов и форм. Украшения со сказочными фигурками можно время от времени встретить у многих ювелиров – *Chopard*, *Van Cleef*, *Faberge*, *Frey Wille*. В 2014 г. у часового дома *Van Cleef & Arpels* появилась коллекция *Peau d’Ane* по мотивам сказки «Ослиная шкура». В зимней коллекции *Etro* 2012 г. были сумки, на которых изображались Царевна-лягушка, Братец Кролик, Лис и герои из «Алисы в Стране чудес». Коллекция осень-зима 2015 г. *Dolce&Gabbana* практически полностью посвящена сказочным символам: золотые ключики, белые лебеди, совы, царевны-лягушки украшают платья, плащи и костюмы.

Отдельное увлечение дизайнеров – «сказочная» обувь. В 1989 г. ювелирный Дом *Harry Winston* представил копию красных туфель Дороти в честь 50-летия фильма «Волшебник страны Оз». В туфли было инкрустировано около 5000 рубинов, а на закрепление драгоценных камней ушло два месяца. В 2003 г. американский обувщик *Стюарт Вайцман* выпускает красные босоножки с 642 рубинами по мотивам этого же фильма. Спустя десять лет

английский дизайнер Николас Кирквуд и канадский обувщик Джером Руссо создают коллекции обуви, вдохновленные новым фильмом студии Walt Disney «Оз: великий и ужасный». Героиней современных обувщиков становится также Золушка. В 2012 г. модельер Марк Джейкобс разрабатывает дизайн золушкиных башмачков – лодочек с округлым мысом из полимера, имитирующего хрусталь. Кристиан Лубутен в том же году создает лимитированную коллекцию туфель по мотивам диснеевского мультфильма про Золушку, декорирует их кристаллами и кружевом.

Но и сами сказки не оставляют в стороне мир моды. Правда, если для дизайнеров сказка – подходящий элемент «мудборда», часто романтизированный объект вдохновения, составляющая концепции коллекции, в общем, нечто положительное и продуктивное, то для старинного рассказчика волшебной истории тот, кто одевает, обувает, наряжает, – фигура, мягко говоря, неоднозначная.

Портные – плуты, обманщики, хвастуны. Башмачники – проныры, чужестранцы и оборванцы. Ну а если в повествовании появляются пряжи, прялки, прядение, кудели, веретена, иглы, то, как говорится, жди беды: образы, связанные с изготовлением ткани, почти всегда несут в себе негативные или зловещие смыслы.

## **Пряжи и прялки**

### ***Смерть и судьба***

В русской народной сказке «Гуси-лебеди» Баба-яга прядет кудель, и, уходя топить баню, чтобы потом девочку «зажарить и съесть», приказывает ей сесть за прялку. Девочка прядет в ожидании своей смерти. В «Спящей красавице» старая колдунья предсказывает новорожденной принцессе смерть от укула веретеном. Дальше, как известно, король приказывает уничтожить в королевстве все веретена, но это не помогает – подросшая принцесса встретит старуху с веретеном, захочет узнать, что это за вещь, укулет палец и «замертво» упадет на каменный пол комнаты. В обеих сказках веретена оказываются предвестниками смерти. Да и сама ткань смертоносна, как в «Белом льне», где мать получает предсказание, что ее дочь умрет от льна, и предсказание сбывается –

дочь прядет, волосок льна попадает под ноготь, она падает без чувств и оживет, только когда эту ворсинку вынут<sup>1</sup>. Похожий сюжет и в сказке итальянского писателя XVII в. Джамбатисты Базиле «Солнце. Луна и Талия», где принцесса Талия засыпает вечным сном, уколотившись льняным волокном.

Мотив смерти присутствует также в шуточной форме и в сказке братьев Гримм «Ленивая пряжа». Нерадивая жена, не желающая прясть, придумывает для мужа предлог, чтобы отсрочить ненавистное занятие, и посылает его в лес за деревом для нового мотовила (палки, на которую наматывают пряжу). А сама бежит вслед за мужем, прячется в кустах и, когда он собирается срубить дерево, кричит: «Кто дерево для мотовила рубит – умрет, а кто мотает – тот себя погубит»<sup>2</sup>. Она проделывает этот фокус трижды, пока муж, наконец, не оставляет идею с мотовилом.

К мотивам опасности, дурного предзнаменования, смерти присоединяется мотив судьбоносности. Так, в сказке Андерсена «Дикие лебеди» братья принцессы Эльзы превращаются в лебедей, и, как объясняет героине фея, чтобы снять заклятье, девушка должна нарвать крапивы на кладбищах и сплести из нее рубашки для братьев – тогда они опять станут людьми. «Но помни, что с той минуты, как ты начнешь работу, и до тех пор, пока не закончишь, пусть даже она растянется на годы, ты не должна говорить ни слова. Первое же слово, которое сорвется у тебя с языка, как смертоносный кинжал пронзит сердца твоих братьев. Их жизнь и смерть будут в твоих руках»<sup>3</sup>, – добавляет фея. Здесь образы смерти в связи с изготовлением полотна присутствуют подспудно («кладбища», «слова – смертоносные кинжалы»). Прядение несет уже не смерть, а спасение, и на первое место выходят именно смыслы «судьбоносности» (жизнь и смерть в руках «пряжи» Эльзы). Ту же «судьбоносность» можно проследить и в упомянутой «Спящей красавице». В некоторых вариантах этой сказки принцесса встречает в замке ту самую злую колдунью с веретеном, но в изначальных текстах Шарля Перро и братьев Гримм («Шиповничек») принцесса, гуляя по замку, наткнется не на прядущую колдунью, у которой была цель погубить героиню, а на какую-то старушку, прилежно прядущую пряжу<sup>4</sup>, старушку, «которая давным-давно не выходила из своей каморки и слыхом не слыхивала о старой колдунье, зловещем предсказании и королевском указе»<sup>5</sup>.

Здесь важно, что старушка несведуща, приносит несчастье ненамеренно и является лишь исполнителем, «орудием» судьбы.

Образы судьбы и смерти сплетены и в гомеровской Одиссее. Пенелопа, стараясь избежать свадьбы с одним из многочисленных сватающихся к ней женихов (т.е. желая изменить судьбу), говорит, что должна соткать погребальный саван для отца Одиссея Лаэрта («Вот что, мои женихи молодые, ведь умер супруг мой, // Не торопите со свадьбой меня, подождите, покамест // Савана я не сотку, – пропадет моя иначе пряжа! – // Знатному старцу Лаэрту на случай, коль гибельный жребий // Скорбь доставляющей смерти нежданно его здесь постигнет»<sup>6</sup>). Днем Пенелопа тклет, а ночью распускает ткань, таким образом пытаясь отсрочить неизбежное, пытаясь стать хозяйкой судьбы («Ткань большую свою весь день я ткала непрерывно, // Ночью же, факелы возле поставив, опять распускала»<sup>7</sup>). Распуская пряжу, она как бы отодвигает смерть (Лаэрта) и свадьбу (свою) – два ключевых события человеческой судьбы, два ключевых момента «перехода» – смены статуса, места проживания, атрибутированных множеством ритуалов.

Кстати, ту же связь прядения и судьбоносного «перехода» можно найти и у Пушкина в «Сказке о царе Салтане». С одной стороны, сюжетный ход про трех девиц под окном, что «пряли поздно вечерком», можно воспринимать как бытовую картинку: девицы пряли, болтали – чем еще заниматься девицам. Но в тот момент, когда они пряли, судьба всех троих резко переменялась. Осознанно или нет Пушкин в этом зачине снова репродуцирует сказочно-мифологическую связь прядения с судьбоносностью.

Если обратиться к мифам, то становится понятно, почему в сказках невинное шитье, беспечное прядение и ткачество всегда сопровождаются вызовами судьбы и почти всегда сопряжены с образами смерти. «Три старухи, одна с другой схожи, // У дороги сидят, // И прядут, и сурово глядят... // Все такие противные рожки!»<sup>8</sup> – высмеивал Генрих Гейне богинь судьбы. Эти богини судьбы – одновременно и богини смерти, и все они пряжи. Греческая мойра Клофо или ее «сестра» римская парка Нона прядут нить жизни, греческая «пряжа» Лахесис и римская Децима наматывают нить жизни на веретено, а богини Атропос и Морта перерезают эту нить и являются провозвестницами смерти.

Интересно, что славянская богиня-мать Мокошь (Макошь, Макоша, Макеша), по некоторым версиям исследователей, тоже пряха. Так, В. Иванов и В. Топоров считают, что имя Мокоши происходит от индоевропейского «mokos» – прядение – и что типологически Мокошь близка к греческим мойрам<sup>9</sup>. Эта интерпретация подтверждается и в художественных источниках. Возьмем, например, произведение русского писателя-стилиста рубежа XIX–XX вв. Алексея Ремизова «К морю-Океану»: «На прибойном сыром берегу вещая Мокуша, охраняя молнийный огонь, щелкала всю ночь веретеном, пряла горящую нить из священных огней»<sup>10</sup>.

Образы мифологических прях перекочевали во многие сказки. Метафорически у Пушкина те «три девицы» – переосмысленный образ «трех прях», прекрасных парок, ну или зловещих нарний. Прямо-таки «портретное» сходство с богинями судьбы можно найти в «Трех пряхах» братьев Grimm. Главную героиню, которая не любит прясть, берет себе на службу королева и дает ей задание переработать весь хлопок, который есть во дворце. Девушка встречает трех женщин, которые и делают за нее всю работу. Нигде в сказке не говорится, что они ведьмы или феи. Их называют пряхами, женщинами или старухами. На их «сверхчеловечность», причастность к потустороннему миру указывают их физиологические особенности: «...и была у одной из них ступня широкая, а у другой такая толстая нижняя губа, что прямо вся к подбородку свисала, а у третьей был широкий большой палец»<sup>11</sup>. Подобными внешними уродствами снабжает богинь судьбы старший современник братьев Grimm – живописец Гойя – в своей картине «Парки». Там у одной из старух-парок оттопырена губа, у другой – скрюченные опухшие пальцы.

Отсылками к мифологическому образному полю пронизана и «Спящая красавица». Состояние, в которое впадает Спящая красавица, уколовшись веретеном, – полусон-полусмерть (слишком долгий, вековой сон, слишком «живая» смерть): «Трудно описать словами, как хороша была спящая принцесса. Она нисколько не побледнела. Щёки у нее оставались розовыми, а губы красными, точно кораллы»<sup>12</sup>). Это «мерцание» сна-смерти – древнее мерцание мифологических смыслов: согласно Гесиоду, Гипнос, бог сна, – сын богини ночи Нюкте и брат Танатоса, бога смерти. (Там же имеют дома сыновья многосумрачной Ночи, Сон со Смертью – ужасные боги.)<sup>13</sup> И обоим божествам сестрами приходятся пряхи-мойры.

В LIX Орфическом гимне, посвященном мойрам, они названы «чадами любимыми Ночи» (Нюкте). «О беспредельные Мойры, о чада любимые Ночи! // Вам, о имущие много имен, я молюсь, о жилицы // Области мрачного моря, где теплые волны ночные»<sup>14</sup>. История Спящей красавицы – переосмысленный миф, в логику которого укладываются и зловещая фея-предсказательница (воплощение Клофы, прядущей нить судьбы), и встреча принцессы со старухой с веретеном (пряжа Лахетис) и ее последующее погружение в сон-смерть (Гипнос-Танатос). В полной версии сказки Перро, помимо злой колдуньи и старушки с веретеном, фигурирует и третья зловещая женщина – мать принца, людоедка<sup>15</sup>. Ее можно соотнести и с богиней ночи Нюкте (людоедка приказывает убить детей принца и Спящей красавицы, которых зовут «Утренняя заря» и «Ясный день», т.е. людоедка противопоставляется детям именно через дихотомию ночь – день, мрак – свет), и с третьей, самой зловещей мойрой Атропос, обрубающей нить жизни.

### *Наказание и страдание*

Хорошие (положительные) или просто главные (нейтральные) героини сказок стараются избегать занятия прядением. А если и прядут вроде бы добровольно, как Эльза в «Диких лебедях», то это в большинстве случаев служит им наказанием или испытанием. Для удовольствия «хорошие» героини почти никогда не прядут. Они бегут прядения, как смерти (как мы видели выше, в мифах эта образная пара смерть – прядение ассоциируется напрямую: богини-пряжи – вестницы смерти).

Девушку из «Трех пряж» просит работать сначала мать, потом королева, и в сказке постоянно подчеркивается, что она терпеть не может прядь, при этом «рассказчик» не упрекает и не «наказывает» героиню за лень. Героиня «Ленивой пряжи» тоже никак не осуждается автором-рассказчиком, а напротив, читатель с усмешкой следит, как она обманывает мужа, чтобы привести сказку к благополучному финалу, к избавлению от прядения («– Мне надо отлучиться по делу, а ты вставай да за пряжей присмотри; она лежит в котле и вываривается. За ней надо вовремя присмотреть, ты поглядывай повнимательней, а то, когда запоет петух, а ты не дос-

мотришь, обратится пряжа в паклю. Подошел муж к котлу, глянул в него и, к ужасу своему, увидел в нем один лишь сплошной комок пакли. Промолчал бедный муж, ничего не сказал и подумал, что он прозевал, видно, и сам виноват»<sup>16</sup>).

Прядение описывается в сказках как самая тяжелая, самая нежелательная работа. Показательно, что в «Василисе Прекрасной», когда мачеха раздает задания дочерям, именно нелюбимой падчерице Василисе достается прядение («Мачеха раздала всем трем девушкам вечерние работы: одну заставила кружева плести, другую чулки вязать, а Василису прять»)<sup>17</sup>.

Если «хорошая» героиня и прядет, то делает это не просто, не по доброй воле и испытывает физическое страдание. Прядение оставляет метки на теле. Эльза исколет себе руки крапивой. Девушка из «Госпожи Метелицы», которую заставляет прять мачеха, стирает руки до крови («Бедная девушка должна была каждый день сидеть на улице у колодца и прять пряжу, да так много, что от работы у нее кровь выступала на пальцах»)<sup>18</sup>. Иногда страдания или увечья показаны в перспективе, как в «Трех пряхах» – в разговоре жениха с ведьмами-пряхами: «– И он подошел к той, у которой была широкая ступня, и спрашивает:

– Отчего это у тебя такая широкая ступня?

– От работы на прялке, – ответила она, – от работы на прялке.

Потом подходит жених ко второй и спрашивает:

– Отчего это у тебя губа такая отвисшая?

– Оттого, что лен смачивала, – ответила она, – оттого, что лен смачивала!

Спросил он третью:

– Отчего у тебя палец такой широкий?

– Оттого, что нитки сучила, – ответила она, – оттого, что нитки сучила!»<sup>19</sup>

У последней сказки хороший конец, к которому помимо счастливой свадьбы добавляется немаловажный акцент: принц, увидев уродства трех прях, говорит своей молодой жене, что больше не позволит ей прять. «– “С этой поры никогда моя милая невеста не должна к прялке и близко подходить”. Так избавилась она от ненавистной ей пряжи»<sup>20</sup>.

Не только в этой сказке, но и во многих других присутствует мотив освобождения или ограждения от «страдания-наказания». Освобождение, подобное тому, что описано в «Трех пряхах», дуб-

лируется и в «Ленивой пряхе» («с той поры никогда уже больше он [муж ленивой пряжи] не заговаривал ни о прядеве, ни о пряже») <sup>21</sup>. Примеры ограждения находим в «Спящей красавице» (приказ короля про сожжение веретен) или в сказке «Гуси-лебеди» (где мышь говорит девочке: «Я буду прясть за тебя, а ты беги») <sup>22</sup>. Или в «Крошечке-Хаврошечке» (за нее все делает корова – и ткет и прядет: «Влезет Хаврошечка коровушке в одно ушко, вылезет из другого – все готово: и наткано, и побелено, и в трубы покатоно») <sup>23</sup>. У Пушкина в начале сказки прядут три девицы, но та, которую царь выбирает в жены, больше никогда не прядет. Да и в «Царевне-лягушке» чудесный ковер ткет не Василиса Прекрасная, а ее помощницы (лягушка обернулась душой-девицей, Василисою Премудрою, вышла на красное крыльцо и закричала громким голосом: «Мамки-няньки! Собирайтесь, снаряжайтесь шелковый ковер ткать – чтоб таков был, на каком я сживала у родного моего батюшки!») <sup>24</sup>

### *На границе миров*

Помощники у героев в основном не простые – они пограничные персонажи между миром живых и миром мертвых. Уродливые пряжи из «Трех прях» – метафорическое воплощение богинь судьбы и смерти. Корова Хаврошечки – умершая мать (в частности, Веселовский относит сказку про Крошечку-Хаврошечку к разновидности тотемических сюжетов – «покойная мать является чудесной помощницей дочки в виде бурой коровы») <sup>25</sup>. Куколка в «Василисе Прекрасной», которая помогает героине сладить с мачехой и Бабой-ягой, а также мастерит для Василисы веретено, на котором потом будет соткана тончайшая, невиданная ткань – подарок умершей матери, собственно, символ умершей матери.

А мышь («Гуси-лебеди») – одно из воплощений Бабы-яги (по крайней мере, связь Бабы-яги и мыши очевидна, во многих сказочных сюжетах и ритуалах они взаимозаменяемы. Об этом подробно писал Потебня. В частности, он обращал внимание на то, что у разных славянских народов молочные зубы дети «дарят» то мышам, то Бабе-яге (Ежи-бабе у чехов, мыши в Хорватии) <sup>26</sup>. И Потебня продолжает: «...замена мыши Ягою не есть бессмысленная

случайность... в русской сказке мыши принадлежат к хозяйству Яги... в славянских и немецких землях известна под разными именами игра в жмурки. Из этих имен некоторые славянские указывают на бабу, другие на мышью»<sup>27</sup>.

В мифологическом образе Бабы-яги прослеживается и связь с прядением. Об этом подробно пишет А.А. Потехня, анализируя воплощения образа Бабы-яги в различных культурах. В частности, по наблюдению ученого, Гольда – немецкий аналог Бабы-яги: «И сама прядет, и покровительствует возделыванию и обработке льна. Прилежным пряхам она дарит прялки, прядет для них по ночам, ленивым она зажигает или марает кудель»<sup>28</sup>. Та же история и с Берхтой, «известной в южнонемецких странах»: «Берхта смотрит за пряхами. Раз в ночь под Крещение застала она в одной избе веселое общество. Разгневанная этой веселостью, нарушившею святость поста, она бросила в окно 12 пустых веретен и приказала напрядь их через час»<sup>29</sup>.

Становится понятно, почему в сказке «Гуси-лебеди» Баба-яга просит героиню прядь, дает ей кудель, или что именно с прядением связано зловещее предсказание злой феи (тоже аналог Бабы-яги) в «Спящей красавице». Баба-яга и ее «духовные» сестры – пряхи.

В сказке «Пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что» эта связь прядения с Бабой-ягой прослеживается на нескольких уровнях. Марья-царевна, жена стрелка Андрея, прядет ковер, «какого в целом свете не видывали»<sup>30</sup>. И с этого ковра начинаются злоключения стрелка: он попадает «на тот свет» и в царство «Кота-Баюна». Потом Марья-царевна дает мужу клубок и эта «нить Ариадны» приводит его к Бабе-яге, которая встречает его, прядя кудель. Позже выясняется, что рукодельница Марья-царевна – дочь Бабы-яги. Кроме того, интересно, что у Бабы-яги есть помощница – «лягушка-скакушка». «Дружеские» отношения лягушки и Бабы-яги наводят на мысль, что и сама Царевна-лягушка из другой сказки, ткавшая роскошный ковер, тоже «товарка» Бабы-яги. Сказочных девушек роднит еще и то, что они обе – обортни (Марья-царевна – горлица).

Герои, ведающие прядением, а также помощники «нерадивых» прях существуют на границе миров, а само прядение – это занятие, открывающее двери в потусторонний мир, в мир мертвых и колдунов, в мир предков и вечности. И логично, что один из

главных сказочных персонажей, являющихся символом загробного мира, Кошей Бессмертный, тоже по-своему связан с прядением. По одной из распространенных сказочно-сюжетных версий его смерть – в игле (игла в яйце, яйцо в утке, утка в зайце, заяц в ларце и т.д.). «Считается, что многочисленные загадки про иголку и нитку выявляют связь иглы с идеей движения, контакта с “иным миром”. Таким образом, атрибуты смерти Кошья – это не просто случайный набор... Все они имеют важное культурно-мифологическое значение, связаны с символикой смерти, одним из образов которой называют иногда Кошья»<sup>31</sup>, – в частности, отмечает в своем исследовании Н.С. Кротова.

Сказочный условно-загробный мир имеет свою особую структуру. «Условно-загробный», потому что в сказках напрямую никогда он таковым не называется; просто практически любой выход героя из дома – путь в поле, а затем в лес является дорогой к миру предков. «Сказочный лес, с одной стороны, отражает воспоминание о лесе как о месте, где производился обряд, с другой стороны – как о входе в царство мертвых»<sup>32</sup>, – пишет Пропп.

Иногда входом в царство мертвых служит не просто некая местность, а «порталы»-проходы со своими пограничными героями – стражами. Эти порталы служат благодаря героям-медиаторам (тем, кто попадает в царство мертвых, а потом возвращается оттуда) связующим звеном между двумя мирами. Один из часто встречающихся порталов – колодец, а один из главных его стражей – Баба-яга. «Яга постепенно выясняется перед нами как охранительница входа в тридцатое царство и вместе с тем как существо, связанное с животным миром и с миром мертвых»<sup>33</sup>, – отмечает В. Пропп. Потebня развивает эту мысль, указывая на связь Яги с колодцем: Яга и ее вариативные сестры из сказок разных народов воруют или даруют детей, используя для этой цели колодец, иногда указывают героям волшебный источник (живую – мертвую воду в колодце и т.д.)<sup>34</sup>. А Гольда, которую Потebня соотносит с «личностью» Бабы-яги, владеет колодцем, в котором обитают души нерожденных и умерших<sup>35</sup>.

«Яга тождественна Пятнице, – продолжает Потebня<sup>36</sup>, – значит, и родственна Мокоши». О тождестве Мокоши и Пятницы находим у Иванова и Топорова, которые говорят, что в православии

«роль» Мокоши взяла на себя святая Параскева Пятница<sup>37</sup>. Кроме того, Гопоров и Иванов двойко рассматривают этимологию имени Мокоши – помимо *tokos* – *прядение*, о чем упоминалось выше, второе значение этого слова – «мокнуть». И оба этих значения сопряжены в обряде, посвященном «преемнице» Мокоши – Пятнице-Параскеве. Обряд «мокрида» состоял в бросании пряжи или кудели в колодец<sup>38</sup>. Пряжа (пряха), равно как и колодец (вода), сопряжены с обрядами и мифологическими образами жизни и смерти, рождения и гибели. Итак, круг образов замкнулся: *загробный мир – Яга (Пятница, Мокошь) – колодец – пряжа – пряха – жизнь – смерть*.

В этом контексте интересно рассмотреть сказку «Госпожа Метелица». Героиня сказки роняет в колодец веретено и прыгает вслед за ним. «И вот случилось однажды, что все веретено залилось кровью. Тогда девушка нагнулась к колодцу, чтобы его обмыть, но веретено выскочило у нее из рук и упало в воду»<sup>39</sup>. Дальше героиня попадает в волшебную страну, в которой правит госпожа Метелица. Или, расшифровывая сказочный язык, попадает через колодец-портал в загробный мир, где ее встречает страж (Метелица).

Госпожа Метелица – вроде бы совсем не Баба-яга, а строгая, добрая старушка-фея. Но это только на первый взгляд. Метелица относится к поэтическому полю «Бабы-яги». Первое, что выдает эту связь – зубы («У старушки были такие огромные зубы, что девочка испугалась»<sup>40</sup>). Сама Яга тоже часто изображается с гипертрофированными зубами, которые она точит («на печи, на девятом кирпичи, лежит Баба-яга костяная нога, нос в потолок врос... сама зубы точит» – («Царевна-лягушка»<sup>41</sup>)). Ну и опять же на мысль о тесной связи Метелицы и Бабы-яги наводит колодец, находящийся в ведении обеих персонажей, а веретено в Метелице или кудель в сказке «Гуси-лебеди» подчеркивают их причастность к прядению.

Основное занятие госпожи Метелицы – творить зиму («Ты мне только постель стели получше да перину и подушки взбивай по сильнее, чтобы перья во все стороны летели. Когда от моей перины перья летят, на земле снег идет»<sup>42</sup>). Но и в этом аспекте мы снова наталкиваемся на «родственную» связь госпожи Метелицы с Ягой. Последняя тоже ведает зимой. «Вероятно тождество Яги и Мары-Марены, образа смерти и зимы», – пишет Потеня и приводит среди прочего в пример сюжет одной словацкой сказки, где

«Стрига Яга и сама дрожит от холоду и морозом превращает в камень богатыря»<sup>43</sup>. У Бабы-яги, Марены и Метелицы, таким образом, обнаруживаются и еще «сестрицы» – Снежная королева Андерсена, повелевающая зимой и снегами и живущая в загробном царстве («Все думали, что Кай умер, а он оказался в “чертогах” Снежной королевы»), и Ледяная дева из скандинавского фольклора – символ зимы и смерти.

Модные дизайнеры тоже «ведают» зимой, а также другими сезонами, стоят на границе двух миров (реального и воображаемого – существующего и моделируемого). Мотивы волшебства, инобытия, превращения в современном мире сопровождают восприятие образа Кутюрье, – того, кто работает с тканью, преобразует тело, создает из хаоса и хаотичности материи и материала особый мир – мир моды. И эти мотивы сопровождают «кутюрье» неслучайно – в основе представлений оказываются мифические и сказочные проекции.

## Обувь и обувщики

### *Беден и стар, стар и беден*

Фигура башмачника в сказочной литературе имеет свои образные константы. Башмачник, как правило, *беден* или *стар* или *и беден, и стар* одновременно, как в «Чудесной башмачнице» Гарсия Лорки (это, конечно, не сказка, а «простой фарс», как Лорка сам говорил про эту пьесу: комедия на бытовую тему, но в ней заложены все сказочные коды поэтики образа башмачника). Башмачник Лорки «смотрит в зеркальце и считает морщины на лице. Одна, две, три, четыре... тысяча»<sup>44</sup>. Бедность башмачника Лорки никак не раскрывается с финансовой точки зрения – он бедный в значении «несчастный»: «Весь день галантный кавалер // ведет с хозяйкою беседу, // меж тем как бедный старый Муж // над кожей трудится усердно»<sup>45</sup>. Бедность материальная описывается в «Маруфе-башмачнике». Маруф говорит, что «по ремеслу он башмачник» и добавляет, что «бедняк», а его профессия «ставить заплатки на старые сапоги»<sup>46</sup>. Беден также и герой из сказки братьев Гримм «Домовые»: «Жил-был сапожник, да не по своей вине так обеднел,

что остался у него напоследок всего только кожи кусок на пару башмаков»<sup>47</sup>.

Отчасти причина бедности и несчастий – *плохая жена*. Жена-ведьма – постоянный мотив историй про башмачников. Героиня «Чудесной башмачницы» Лорки – гипертрофированно плохая жена. Соседка обзывает ее «ведьмой», она скандальная, взбалмошная, неверная (окружена кавалерами: «Моя жена... меня не любит, только и знает, что переговариваться с мужчинами через окно») <sup>48</sup>. А вот как описывается жена Маруфа-башмачника: «У него была жена по имени Фатима, а по прозвищу ведьма, и прозвали ее так потому, что она была нечестивая злодейка, бесстыдница и смутьянка. И она властвовала над своим мужем, и каждый день ругала его и проклинала тысячу раз; а он страшился ее злобы и боялся ее вреда»<sup>49</sup>. Жена фигурирует и у братьев Гримм в сказке «Домовые». Она подается безоценочно – просто жена. Но ведь именно она решает сшить гномам одежду, после чего те перестают помогать башмачнику, т.е. приносит неприятности своими действиями, разрушает волшебство.

У жены-ведьмы есть важная функция: она провоцирует героя-башмачника к *бегству*, и из-за нее он отправляется в *большое путешествие*. От жены сбегает герой «Чудесной башмачницы» («Башмачник: Ну да, конечно, теперь в городе только и разговору будет что обо мне, да о ней, да о парнях! Разрази гром мою сестру, упокой, господи, ее душу! Нет, уж лучше уйти, а то все будут на меня пальцем показывать. (Быстро уходит, оставив дверь открытой)»<sup>50</sup>. Спасается бегством и Маруф-башмачник («Куда я убегу от этой распутницы?» И стена вдруг расступилась, и к нему вышло из стены существо высокого роста, от вида которого волосы вставали дыбом на теле... И тогда Маруф рассказал ему обо всем, что случилось у него с женой, и дух спросил: «Хочешь, я доставлю тебя в страну, куда твоя жена не найдет к тебе дороги?» И он купил на четыре полушки хлеба и на полушку сыра, убегая от Фатимы, и было это во время зимы, после полудня»<sup>51</sup>).

### *Шут и плут*

В историях про башмачников герой всегда возвращается из путешествия и возвращается преображенным, *измененным*. Связь путешествия, обуви и преображения отмечает Хилари Дэвидсон в 200

своем исследовании «Секс и грех. Магия красных туфельек»: «Обувь служит символом преображающего путешествия», – пишет она<sup>52</sup>. В «Маруфе-башмачнике» Маруф становится *королем*, в «Чудесной башмачнице» – *шутом*: «Входит Башмачник в costume Петрушки. В руках у него рожок, за спиной свернутая в трубочку лубочная картинка»<sup>53</sup>. Башмачник теперь читает стихи, поет, шутит – веселит соседей.

Что это за преображающее путешествие? Почему путешествие преображает, меняет человека? Дело в том, что путешествие – это метафорическая смерть. «Одна из первых основ композиции сказки, а именно странствование отражает собой представления о странствовании души в загробном мире»<sup>54</sup>, – пишет Пропп. Жена-ведьма оказывается невольной проводницей башмачника в путешествии, которое выступает образом царства мертвых. А башмачник, как и пряха – персонаж-посредник между двумя мирами, а значит, и немного волшебник, тот, кто привносит в реальность элементы тайны и таинства. В связи с этим вспоминается притча про святого Марка и сапожника. Когда святой Марк приезжает в Александрию, у него рвется сандалий и он отдает обувь в починку сапожнику, сидящему у ворот города. Далее сапожник ранит руку, а святой Марк его исцеляет. Таким образом, именно сапожник раскрывает способности целителя святого Марка, показывает ему возможность волшебства, а тот в свою очередь становится покровителем башмачников.

Мотив *путешествия* в связи с башмачником завязан на метафоре иного мира, как и в других сказках. Вообще, путешествие в волшебных сказках, собственно, как и волшебство, чаще всего начинается в момент «логической» смерти, в момент, когда сказка должна была бы закончиться: падение героини из «Госпожи Метелицы» в колодец, полет Элли в доме, унесенном ураганом («Волшебник Изумрудного города»), поход падчерицы за подснежниками в ночной зимний лес («Двенадцать месяцев») – все эти сюжетные ходы, в реальной жизни приведшие бы к смерти, приводят к путешествию (герой странствует или оказывается в необычном месте) и дают старт волшебству.

Путешествие либо возвышает (превращает башмачника в короля, падчерицу в принцессу, девочку в волшебницу), либо при-

нижает (башмачник становится шутом, нерадивая дочь – чудовищем, облитым сажей или изрыгающим при каждом слове жаб изо рта).

Однако верх – это тот же низ, только наоборот. И шут – тот же король, только в искаженном свете, это король-перевертыш, и более того, это король, на котором – тень загробного мира. «Шут и дурак – метаморфоза царя и бога, находящегося в преисподней, в смерти (ср. аналогичный момент метаморфозы бога и царя в раба, преступника и шута в римских сатурналиях и в христианских страстях Бога)»<sup>55</sup>, – пишет Бахтин.

Остановимся на связке *башмачник – шут*, которая в литературе прописана все-таки более подробно, чем пара башмачник – король. И начнем с репутации башмачника. В Средневековье и в эпоху Ренессанса репутация эта была так себе – башмачник и плут были синонимами. «В опубликованной в середине XVI века книге “Вселенская ярмарка человеческих профессий”, где были описаны все известные в то время ремесла, Томмазо Гарцони изображает сапожников как особый сорт людей, склонных ко лжи и мошенничеству... Согласно Гарцони, обувщики вобрали в себя все худшее, что только может быть в торгашах»<sup>56</sup>, – пишет итальянский историк Мария Джузеппина Муцциарелли. Кстати, подобная репутация и у портных. Андерсен в «Новом платье короля» иначе как «обманщиками» их не называет (это определение повторяется в сказке 14 раз). В сказке «Храбрый портняжка» братьев Гримм герой – плут, веселый обманщик («Я слаб, да умен, а ты глуп, да силен. Я всегда тебя обмануть сумею») <sup>57</sup>. И в еще одной сказке Гримм, «Великан и портной», про портного говорится так: «Вздумалось раз одному портному, большому хвостуну и бахвалу, но плохому мастеру, выйти прогуляться да по лесу побродить, посмотреть, что там делается»<sup>58</sup>.

Плут – тот, кто потешается над другими, а шут, кто потешается над другими, позволяя другим потешаться над собой. Сказочный башмачник – шут, предмет насмешек, как в Маруфе-башмачнике: «И все засмеялись, и люди собрались вокруг Маруфа. И Маруф стал знаменит в этом городе, и некоторые люди верили ему, а некоторые не верили и смеялись над ним». Но он же и плут: «И он рассказал ей всю историю с начала до конца, и царевна засмеялась и сказала: “Ты искусен в ремесле лжи и плутовства”»<sup>59</sup>.

Древнегреческий бог Гермес, обладатель таларий, крылатых сандалий, покровитель путешественников и торговцев, посредник между двух миров – тоже плут. «Гермес – это Плут, но еще и вестник – бог перепутий и в конечном счете проводник душ в загробный мир и обратно»<sup>60</sup>, – пишет Джозеф Л. Хендерсон. Плутовство, шутовство башмачника, плутовство Гермеса коренятся в связи с сандалиями, в связи с обувью. Обувь – то, что надевают на ноги, символ «материально-телесного низа», если говорить, используя терминологию Бахтина. Ноги топчут грязь, ступают по земле, находятся внизу тела. Но ноги и возносят человека, поднимают его в горы или в небо, особенно если на них крылатые сандалии. А еще они могут быть вверху, в шутовском, карнавальном, перевернутом мире. Поэтому в отношении поэтики башмачника существует эта двойственность – шут и бог, плут и царь.

Об этой амбивалентности отчасти говорит и современный итальянский философ Серджио Дживоне в своем эссе «Сократ и обувщик»<sup>61</sup>. Дживоне анализирует небольшую сценку из сатирического трактата XV в. Леона Баттисты Альберти «Мом, или О государе»<sup>62</sup>. В этой сценке Сократ встречается с обувщиком и беседует о знании, об искусстве, о критериях истины. Дживоне пишет, что Альберти «ставит Сократа и сапожника друг против друга: величайшего философа и скромнейшего из ремесленников. И оказывается, что сократовская свобода не больше, чем свобода сапожника»<sup>63</sup>. Иными словами, знание философа не больше знания сапожника, верх и низ не противопоставлены друг другу, а неразличимы, как в средневековом карнавале. Философ в античном обществе – это действительно «верх». Платон предлагал, чтобы именно философы стояли во главе государства. А сапожник – действительно низ. Иллюстрация к этому – римская пословица, которую приписывают художнику Апеллесу: «Да не судит башмачник выше обуви».

Диалог из Мома, который анализирует Дживоне, перекликается с диалогами Платона «Теэтет» или «Алкивиад», где Сократ постоянно приводит в пример сапожника, на его примере рассказывая об относительности истинного знания и зыбкости понятия добродетели. В «Алкивиаде» есть такой пассаж: «Сократ. Следовательно, сапожник разумен в деле изготовления обуви? // Алкивиад. Несомненно. // Сократ. Значит, и добродетелен в этом? // Ал-

кивиад. Да. // Сократ. Ну а в деле изготовления плащей разве не будет он неразумным? // Алкивиад. Будет. // Сократ. И, значит, порочным в этом? // Алкивиад. Да. // Сократ. Согласно этому рассуждению, один и тот же человек оказывается и добродетельным, и порочным?»<sup>64</sup> Добродетель и порок, верх и низ, плут и царь, рай и ад, жизнь и смерть, философский «сапожник» – это иллюстрация принципа амбивалентности, а точнее, иллюстрация принципа мироустройства, организации человеческой природы. Сапожник оказывается моделью Человека вообще.

Но вернемся к Альберти. По сути, сценка из Мома забавна. Альберти проделывает такой фокус: извлекает умозрительного сапожника из диалогов Платона и делает его героем пьесы. То есть он персонифицирует доводы Сократа и заставляет философа спорить со своими собственными утверждениями, со своими собственными умственными химерами, с помощью которых он привык выбивать у собеседников почву из-под ног, заводить их в тупик, приводить собеседников к выводу об относительности знания. Это как если бы умозрительный стол, которым оперируют лекторы, развивая свои мысли перед аудиторией («вот возьмем этот стол...»), если бы этот стол вдруг заговорил и заспорил. Альберти «ставит» Сократа на место, снимая его с философского пьедестала, и позволяет Сапожнику «судить выше обуви».

### *Подарок мертвеца*

Если путешествие – метафора смерти, то и сама обувь – часто встречающийся атрибут мифического *перехода* в царство Аида. Вспомним эпизод с башмачками в «Снежной королеве». Герда, отправляясь на поиски Кая, «дарит» реке свои новые башмачки, а затем садится в лодку и плывет. Башмачки следуют за ней. Лодка, река, *путешествие* – собственно метафора отправления в царство Аида по реке забвения. («И девочке почудилось, что волны как-то странно кивают ей; тогда она сняла свои красные башмачки, но они упали как раз у берега, и волны сейчас же вынесли их на сушу, – река как будто не хотела брать у девочки ее драгоценность, так как не могла вернуть ей Кая. Лодка не была привязана и оттолкнулась от берега. Девочка хотела поскорее выпрыгнуть на сушу, но, пока пробиралась с кормы на нос, лодка уже отошла от берега на целый аршин и быстро понеслась по течению. Герда ужасно испугалась и

принялась плакать и кричать, но никто, кроме воробьев, не слышал ее криков; лодку уносило все дальше; Герда сидела смирно, в одних чулках; красные башмачки ее плыли за лодкой, но не могли догнать ее»<sup>65</sup>).

Башмачки помогают перемещаться как из иного мира в человеческий, так и наоборот. Как пишет Сью Бланделл в своей статье, посвященной символике обуви в культуре Древней Греции, «в поэмах Гомера небожители то и дело “привязывали прекрасные сандалии к своим стопам”, прежде, чем спуститься с горы Олимп, чтобы принять участие в запутанных земных делах»<sup>66</sup>. И тут же Бланделл говорит про обратный переход из мира живых в мир мертвых: «Древние греки воспринимали смерть как путешествие в подземное царство, что естественно подразумевало необходимость пересечь границу. И конечно же, нужна была соответствующая обувь»<sup>67</sup>. Обувь знаменует и буквальную, материальную связь со смертью, продолжает Бланделл; «в VI веке до н.э. в некоторых регионах Греции в могилу усопшему клали терракотовые сосуды в форме обутой в сандалии ног»<sup>68</sup>.

Характерно, что обувь в сказках – частый подарок главному герою. И получает ее герой тоже «с того света». В «Золушке» братьев Гримм хрустальные туфельки – подарок умершей матери: «Когда дома никого не осталось, пошла Золушка на могилу к своей матери под ореховое деревцо и кликнула:

*– Ты качнись, отряхнись, деревцо,  
Ты одень меня в злато-серебро.*

И сбросила ей птица золотое и серебряное платье да шитые шелком и серебром туфельки<sup>69</sup>. В татарской народной сказке «Башмаки» джигит также получает обувь в подарок от умирающего отца. В «Волшебнике Изумрудного города» Волкова Тотошка приносит Элли башмачки, принадлежавшие погибшей волшебнице Гингеме. («Войдя в пещеру, я увидел много смешных и странных вещей, но больше всего мне понравились стоящие у входа башмаки», «в них заключена волшебная сила, потому что Гингема надевала их только в самых важных случаях»<sup>70</sup>). И в американской оригинальной версии Дороти, прежде чем отправляться в путь,

надевает «серебряные башмаки Злой Волшебницы Востока». Здесь двойной мотив – с одной стороны, башмаки достались героине от умершего, а с другой – этот умерший – злая волшебница. «Потусторонние» существа тоже нередкие дарители башмаков или помощники в их обретении, как у Гоголя в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», где черт помогает кузнецу Вакуле раздобыть золотые черевички для Оксаны.

Башмаки, достающиеся героям с «того света», оказываются для героев судьбоносной нитью Ариадны, проводниками по дороге жизни: приводят Золушку к принцу, Элли-Дороти к волшебнику, джигиту из татарской сказки приносят богатство, приводят к хану и к ханской дочке и делают его правителем страны.

И напротив, земные, «обыденные» башмаки, купленные у какого-нибудь обувщика, стремятся в преисподнюю, показывают дорогу смерти. Нарядные башмаки Инге из сказки Андерсена «Девочка, наступившая на хлеб» повергают девочку в ад. Башмаки во многих сказках становятся орудием возмездия («Инге с возрастом становилась скорее хуже, чем лучше», и однажды она «нарядилась в самое лучшее платье, надела новые башмачки, приподняла платьице и осторожно пошла по дороге, стараясь не запачкать башмачков. Но вот дорожка свернула на болото; идти надо было по грязи. Не задумываясь, Инге бросила в грязь свой хлеб, чтобы наступить на него и перейти лужу, не замочив ног. Но едва она ступила на хлеб одной ногой, а другую приподняла, собираясь шагнуть на сухое место, хлеб начал погружаться с нею все глубже и глубже в землю, – только черные пузыри пошли по луже! Куда же попала Инге? К болотнице в пивоварню»<sup>71</sup>. (Болотница – хранительница болот, аналог Бабы-яги, но с другой «областью влияния» – вместо леса – болото. – *Прим. ред.*) И болотница превращает Инге в истукана. Роль башмаков вывернута наизнанку: вместо ходьбы – *вечное бездвижье*. В «Приказчиковых подошвах» Бажова хозяйка Медной горы сначала предупреждает героя: «Эй, подошвы береги!» – не желая, чтоб он совался в ее владения, а потом, когда он ослушался, в наказание также превращает его в истукана (в малахитовый камень).

Другая крайность – башмаки, заставляющие ноги постоянно двигаться, башмаки, предназначенные для вечной пляски, для *пляски смерти*. У братьев Гримм в «Белоснежке» башмаки – и орудие возмездия, и орудие пыток. В конце сказки злая королева умирает

следующим образом: «Для нее были приготовлены железные башмаки и поставлены на горящие уголья... Их взяли клещами, притащили в комнату и поставили перед злой мачехой. Затем ее заставили вставить ноги в эти раскаленные башмаки и до тех пор плясать в них, пока она не грохнулась наземь мертвая»<sup>72</sup>. Раскаленные докрасна (или вариация – просто красные) башмаки, наказание, танец и смерть – составляющие одного страшного образа, их можно найти и в других сказках. Гордая и тщеславная девочка по имени Карен из сказки Андерсена «Красные башмачки» получает предсказание ангела, которое естественно сбывается: «Ты будешь плясать, – сказал он, – плясать в своих красных башмаках, пока не побледнеешь, не похолодеешь, не высохнешь, как мумия! Ты будешь плясать от ворот до ворот и стучаться в двери тех домов, где живут гордые, тщеславные дети; твой стук будет пугать их! Будешь плясать, плясать!»<sup>73</sup> Этой теме – символизму красных башмачков в сказке Андерсена, а также в других сказках, в фильмах, в массовой культуре – посвящено исследование Хилари Дэвидсон «Секс и грех. Магия красных туфель»<sup>74</sup>. Отдельно Дэвидсон останавливается на символике красного: «Красный это не только цвет одеяний католических иерархов, – пишет она, – но и цвет кварталов красных фонарей, цвет блудницы и дьявола. Двойственность между любовью и войной, магией и религией, благородством и плебейством порождает разные векторы напряжения при использовании этого цвета»<sup>75</sup>.

Смысл этой связки *красное – башмаки – смерть* можно прояснить на мифологическом материале. Так, древнегреческий поэт Пиндар в одном из своих пеанов называет богиню Гекату «обутою в красное» (Пиндар, Пеан 2, 3 С). Геката – богиня лунного света, богиня преисподней, покровительница ведьм и колдовства, богиня перекрестков (согласно одному мифу, перекресток улиц оборачивается Гекатой). Все эти красные, раскаленные туфли из сказок – аналоги красных сандалий Гекаты, отбирающие жизни, погружающие в вечную ночь. Иногда Геката изображалась трехглавой – смысл этой размноженности в том, что Геката – именно богиня «перекрестков», богиня-посредница между небом, землей и подземным миром. Еще одно божество-посредник – Гермес. Он тоже был вхож во все эти миры – летал к Зевсу, ходил по земле, спус-

кался в преисподнюю. Его таларии, правда, не красные, как у Гекаты, а сверкающие, золотые, но, очевидно, тоже связанные с темой огня. Гермес, в отличие от темной Гекаты, напрямую не ассоциируется со смертью, если не считать того, что он посредник между миром живых и миром мертвых. Гермес играет со смертью, в своих крылатых сандалиях путешествуя, летая между мирами. Он знает смерть, знает подземный мир, но выворачивает смерть наизнанку. Золотые сандалии отсылают не к огню подземного царства, а к огню солнца, к высокой, небесной сфере. А торговля, которой занимается и покровительствует Гермес, тоже смерть наизнанку. Торговля – обмен вещей на знаки, обмен осязаемого на абстрактное, или обмен бытия на небытие. И Бодрийяр, и Барт подчеркивают, что деньги это знак, абстракция. Бодрийяр называет деньги симулякром (собственно парафраз «ничто»), а Барт развивает эту мысль, акцентируя внимание на небытийственности денег. Особенность знака, пишет он, в том, что знак не имеет происхождения: «Перейти от признака к знаку значит разрушить последний (или Исходный) рубеж, идею происхождения, основания устоев; это значит включиться в процесс бесконечной игры эквивалентностей и репрезентаций – процесс, который ничто не способно ни задержать, ни остановить, ни направить, ни освятить»<sup>76</sup>. А Ольга Фрейденберг, рассказывая о зарождении торговли в родовом обществе и говоря, что суть торговли в обмене, подчеркивает, что изначальный смысл обмена – в сменяемости жизни и смерти: «Этот образ обмена, означавший смену неба преисподней, дал возникновение весам и жребиям. Зевс взвешивает на золотых (т.е. солнечных небесных) весах судьбы, доли смерти и жизни»<sup>77</sup>.

Гермес и Геката – посредники между мирами, а обувь – это в первую очередь инструмент, «транспортное средство», позволяющее быстро перемещаться в пространстве, погружаясь в разные миры. Сапоги-скороходы помогают сказочным героям путешествовать между мирами живых и мертвых. Вариацию сапог-скороходов находим в сказке Андерсена «Калоши счастья»: феи приносят волшебные калоши, которые помогают любому, кто их наденет, перемещаться в пространстве и во времени. Калошами ведают две феи – фея Счастья и фея Печали. В конце сказки калоши забирает с собой фея Печали, сказочный вариант богини, ведающей смертью.

## Все в лохмотьях

В сказке про «Стоптаннные башмачки» братьев Гримм каждый вечер у двенадцати принцесс новые туфельки, в которых они спускаются в подземелье, садятся в лодки и плывут по реке на другой берег, где стоит замок. Всю ночь принцессы танцуют с двенадцатью принцами в подземном замке, а под утро возвращаются домой в стоптанных туфельках. В этой сказке каноническое описание путешествия в мир мертвых есть и подземелье (символ преисподней), и переправа через реку. Есть и отголосок образа «танца смерти» – танцы до упаду с «подземными», заколдованными принцами в новых башмаках. (Так протанцевали они там до трех часов утра, и вот все туфельки истоптались от танцев, и пришлось им оставить свои пляски.)

Здесь интересен мотив – отношения *старого и нового*. Принцессы надевают новые туфли, спускаются в них в подземный мир, пляшут и возвращаются с рассветом домой в старых, истоптанных туфлях. Надевая новые туфли, герои сказок рискуют оказаться на том свете – новые туфли связывают героев с мертвецами, чертями, волшебством. Старые – с реальностью, с миром живых. Новизна, начищенность до блеска, лакированность, чистота в отношении к обуви (и к одежде) – опасный маркер в сказках. Новое соблазняет, новое несет зло. Старое – хранит традиции, устои, старое благодатно. Характерно, что эта опаска в отношении восприятия «нового» перенесется в современном мире на восприятие моды. Мода – погоня за новым, производство и потребление новизны – и в бытовом сознании именно из-за этого мода – почти грех. Ее обвиняют в легкомысленности, она манит, соблазняет и опустошает. Добродетель никогда не гонится за модой, никогда не гонится за новым.

Положительные герои в сказках плохо одеты, они в обносках, в платьях и рубахах с дырками, и конечно, в старых деревянных башмаках (как Элли в «Волшебнике Изумрудного города», которая мечтает в начале книги, чтобы волшебник подарил ей новые туфельки, как Золушка и другие героини-«запечники», как именовал их Пропп). А у отрицательных героев – все новое, блестящее, чистое, красивое, как у сестриц Золушки, как у Воланда, который ходит «в черном костюме и лакированных туфлях». Сказочные зло-

деи наряжены, литературный злодей, как правило, денди. Звездный мальчик Оскара Уайльда – обладатель золотого плаща. Он «на всех прочих детей в селении смотрел сверху вниз, потому что... все они низкого происхождения, в то время как он знатного рода, ибо происходит от Звезды»<sup>78</sup>. Символична его встреча с матерью, которая предстает перед ним нищенкой в лохмотьях («Одежда ее была в лохмотьях, босые ноги, израненные об острые камни дороги, все в крови, словом, была она в самом бедственном состоянии»<sup>79</sup>), и он насмехается над ней, кидает в нее камни. Но когда Звездный мальчик идет искать свою мать, чтоб попросить у нее прощения, он сам превращается в нищего.

Лохмотья приводят героев на правильный путь. А обновки – на ложный, как в «Снежной королеве»: «”Надену-ка я свои новые красные башмачки. – Кай ни разу еще не видал их”, – сказала Герда однажды утром, – да пойду к реке спросить про него»<sup>80</sup>. Герда отправляется на поиски Кая в новых красных башмачках, и они приводят ее к старушке в шляпе с цветами – колдунье, которая насылает на Герду забвение. А в чертоги Снежной королевы Герда входит босиком, как мученица, как праведница. Ложь и новизна – главная линия и в другой сказке Андерсена – «Новое платье короля». Автор наказывает короля за любовь к новизне и к моде, наказывает позором за то, что король «страсть как любил наряды и обновки и все свои деньги на них тратил. И к солдатам своим выходил, и в театр выезжал либо в лес на прогулку не иначе как затем, чтобы только в новом наряде щегольнуть. На каждый час дня был у него особый камзол, и как про королей говорят: “Король в совете”, так про него всегда говорили: “Король в гардеробной”»<sup>81</sup>. Гольный – значит честный, невинный; нарядный – порочный. «Голая» правда противостоит лживым «прикрасам». Обнаженность – символ жизни, а нарядность – причастность к потустороннему: голыми рождаются, а умирают наряженными.

Новое оборачивается вечными муками, новое вселяет ужас, как в литовской сказке «Башмаки Эгле». Муж-оборотень дает Эгле железные башмаки. И говорит, что когда она их сносит, он отпустит ее домой к отцу с матерью. И вот «надела Эгле железные башмаки. С утра до вечера ходит по острым камням, на скалы взбирается, а на железной подошве хоть бы царапина! Нянюшка смотрит на нее и головой качает: зря себя, доченька, мучишь. Сто лет проживешь – сто лет башмаки целы будут»<sup>82</sup>. Железные башмаки Эг-

ле, башмаки, которые нельзя сносить, нельзя стоптать – метафора вечно нового, вечных мук. Но Эгле находит способ избавиться от «новизны» – предает их огню и («железо в горне – стало оно ломкое да хрупкое, что стекло. В один час износила Эгле башмаки»). Зловещее новое проходит очищение огнем, и становится «старым», простым, обычным, перестает быть потусторонним. Волшебство исчезает.

Волшебный мир моды, магия моды – не простые словосочетания, придуманные и затасканные глянцевыми журналами и пресс-релизами пиар-кампаний, насаждающими культ моды с целью увеличения продаж одежды и обуви. Магия действительно существует. И одну из ведущих ролей в ней играет сказочно-мифологическая составляющая, которая невидимо для общества потребления присутствует во всем, что связано с модой. За материальностью и чувственностью моды, за многообразием фасонов и тканей, в погоне за новизной, именуемой сезонными тенденциями, просвечивают сказочно-мифологические образы смерти и отзвуки древних обрядов. Обыденность ткани отсылает к вселяющим ужас мойрам, ведающим судьбой и смертью, а повседневность красивых туфель – к странствию в мир теней.

### Примечания

<sup>1</sup> Белый лен. Восточная сказка // Семь Белоснежек: Старинные сказки Европы. – М.: Белый город, 2012. – С. 51–60.

<sup>2</sup> *Братья Гримм*. Ленивая пряжа // *Братья Гримм*. Собрание сказок: В 2 т. – М.: Престиж Бук. – Т. 2. – С. 191.

<sup>3</sup> *Андерсен Г.Х.* Дикие лебеди // *Андерсен Г.Х.* Сказки и истории: В 2 т. – Л.: Худ. лит., 1969. – Т. 1. – С. 88–110.

<sup>4</sup> *Братья Гримм*. Шиповничек // *Братья Гримм*. Сказки. – М.: Худ. лит., 1978. – С. 155–157.

<sup>5</sup> *Перро Ш.* Спящая красавица // *Перро Ш.* Сказки. – М.; Л.: Academia, 1936. – С. 14

<sup>6</sup> *Гомер*. Илиада. Одиссея. – М.: Худ. лит., 1967. – С. 14.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Гейне Г. Полное собр. соч. – СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1904. – Т. 6. – С. 87–88.

<sup>9</sup> Иванов В.В., Топоров В.Н. К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа // Балто-славянские исследования. 1982. – М.: Индрик, 1983. – С. 175–187.

<sup>10</sup> Ремизов А. К Морю-Океану // Северное сияние. – СПб., 1909. – № 4. – С. 48–49.

<sup>11</sup> Братья Гримм. Три пряжи // Братья Гримм. Сказки. – СПб.: Санкт-Петербург оркестр, 1996. – С. 26–31.

<sup>12</sup> Перро Ш. Спящая красавица // Перро Ш. Сказки. – М.; Л.: Academia, 1936. – С. 14.

<sup>13</sup> Гесиод. О происхождении богов (Теогония) // Эллинические поэты. – М.: Гослитиздат, 1963. – 407 с.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Перро Ш. Спящая красавица // Перро Ш. Сказки. – М.; Л.: Academia, 1936. – С. 19.

<sup>16</sup> Братья Гримм. Ленивая пряжа // Братья Гримм. Собрание сказок: В 2 т. – М.: Бук: Престиж. – Т. 2. – С. 191.

<sup>17</sup> Василиса Прекрасная // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. – М., 1984. – Т. 1. – С. 127–132.

<sup>18</sup> Братья Гримм. Госпожа Метелица // Братья Гримм. Сказки. – М.: Худ. лит., 1978. – С. 81–85.

<sup>19</sup> Братья Гримм. Три пряжи // Братья Гримм. Сказки. – СПб.: Санкт-Петербург оркестр, 1996. – С. 26–31.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Крошечка-Хаврошечка // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. – М.: Наука, 1984–1985. – (Лит. памятники). – Т. 1.–1984. – С. 120–121.

<sup>22</sup> Гуси-лебеди (в обработке Толстого А.Н.) // Сказки народов мира. – М.: Детская литература, 1987. – С. 189.

<sup>23</sup> Крошечка-Хаврошечка // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. – М.: Наука, 1984–1985 (Лит. памятники). – Т. 1. – 1984. – С. 120–121.

<sup>24</sup> Царевна-лягушка // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. – М.: Наука, 1984–1985. (Лит. памятники). – Т. 2. – 1985. – С. 260–267.

<sup>25</sup> Веселовский А. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Избранное; Историческая поэтика. – М.: Университетская книга, 2011. – С. 523.

<sup>26</sup> Потемня А.А. Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 162.

<sup>27</sup> Там же. – С. 208.

- <sup>28</sup> *Потебня А.А.* Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 158.
- <sup>29</sup> Там же. – С. 160.
- <sup>30</sup> Пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что // Любимые русские сказки. – М.: Эксмо, 2002. – С. 5–43.
- <sup>31</sup> Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/krotova2.htm>. «Как убить Кощея Бессмертного? (культурно-мифологическое значение атрибутов смерти сказочного персонажа). 2005.
- <sup>32</sup> *Пропл В.Я.* Исторические корни Волшебной Сказки. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 146.
- <sup>33</sup> Там же. – С. 165.
- <sup>34</sup> *Потебня А.А.* Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 160.
- <sup>35</sup> Там же. – С. 158.
- <sup>36</sup> Там же. – С. 256.
- <sup>37</sup> *Иванов В.В., Топоров В.Н.* К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа // Балто-славянские исследования. – М.: Наука, 1982. – С. 344.
- <sup>38</sup> Там же.
- <sup>39</sup> *Братья Гримм.* Госпожа Метелица // *Братья Гримм.* Сказки. – М.: Худ. лит., 1978. – С. 81–85.
- <sup>40</sup> Там же.
- <sup>41</sup> Царевна-лягушка // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. – М.: Наука, 1984–1985. – (Лит. памятники). – Т. 2.–1985. – С. 260–267.
- <sup>42</sup> *Братья Гримм.* Госпожа Метелица // *Братья Гримм.* Сказки. – М.: Худ. лит., 1978. – С. 81–85.
- <sup>43</sup> *Потебня А.А.* Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 184.
- <sup>44</sup> *Лорка Ф.-Г.* Чудесная башмачница // *Лорка Ф.-Г.* Избранные произведения: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1976. – Т. 1. – С. 333.
- <sup>45</sup> Там же.
- <sup>46</sup> Маруф-башмачник // Сказки и истории 1001 ночи. – М.: Эксмо, 2009. – С. 300.
- <sup>47</sup> *Братья Гримм.* Домовые // *Братья Гримм.* Собр. соч.: В 2 т. – М.: Худ. лит.-ра, 1998. – С. 153.
- <sup>48</sup> *Лорка Ф.-Г.* Чудесная башмачница // *Лорка Ф.-Г.* Избранные произведения: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1976. Т. 1. – С. 336.

<sup>49</sup> Маруф-башмачник // Сказки и истории 1001 ночи. – М.: Эксмо, 2009. – С. 300.

<sup>50</sup> Лорка Ф.-Г. Чудесная башмачница // Лорка Ф.-Г. Избранные произведения: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1976. – Т. 1. – С. 337.

<sup>51</sup> Маруф-башмачник // Сказки и истории 1001 ночи. – М.: Эксмо, 2009. – С. 305.

<sup>52</sup> Дэвидсон Х. Секс и грех. Магия красных туфелек // Обувь: от сандалий до кроссовок. – М.: НЛЮ, 2013. – С. 220.

<sup>53</sup> Лорка Ф.-Г. Чудесная башмачница // Лорка Ф.-Г. Избранные произведения: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1976. – Т. 1. – С. 352.

<sup>54</sup> Пропт В. Морфология сказки. – Л.: АCADEMIA, 1928. – С. 117.

<sup>55</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 234–407.

<sup>56</sup> Муцциарелли М.Дж. Роскошество обуви. Традиция изготовления и потребительского отношения к обуви в средневековой Италии // Обувь: от сандалий до кроссовок. – М.: НЛЮ, 2013. – С. 58.

<sup>57</sup> Братья Гримм. Храбрый портняжка // Братья Гримм. Сказки. – М.: Худ. лит., 1978. – С. 89.

<sup>58</sup> Братья Гримм. Великан и портной // Братья Гримм. Сказки. – М.: Худ. лит., 1978. – С. 138.

<sup>59</sup> Маруф-башмачник // Сказки и истории 1001 ночи. – М.: Эксмо, 2009. – С. 311.

<sup>60</sup> Хендерсон Дж.Л. Древние мифы и современный человек // Человек и его символы. – М.: Серебряные нити: Медков С.Б., 2013. – С. 127.

<sup>61</sup> Эссе «Сократ и обувщик» было написано специально к выставке, посвященной образу башмачника в сказках и легендах: The Amazing Shoemaker: Fairy Tales and Legends about Shoes and Shoemakers, которая проходила в музее Сальваторе Феррагамо во Флоренции в 2013–2014 гг. Опубликовано в каталоге к выставке.

<sup>62</sup> Alberti Leon Battista. Momo, o Del Principe. – Genoa: Costa & Nolan, 1986. – P. 213–219.

<sup>63</sup> Givone Sergio. Socrates and the Shoemaker // The Amazing shoemaker. Catalogue. – Milan. – P. 320.

<sup>64</sup> Платон. Диалоги. – М.: Мысль, 1986. – С. 204.

<sup>65</sup> Андерсен Г.Х. Снежная королева // Андерсен Г.Х. Сказки и истории: В 2 т. – Л.: Худ. лит., 1969. – Т. 1. – С. 289–319.

<sup>66</sup> Бланделл С. «Под их сияющими стопами». Сандалии и прочая обувь античной Греции // Обувь: от сандалий до кроссовок. – М.: НЛЮ, 2013. – С. 30.

<sup>67</sup> Там же. – С. 34.

<sup>68</sup> Там же.

<sup>69</sup> *Братья Гримм*. Собрание сказок: В 2 т. – М.: Престиж: Бук, 2007. – Т. 1. – С. 142.

<sup>70</sup> *Волков А.* Волшебник Изумрудного города. – М.: Росса, 2012. – С. 25, 26.

<sup>71</sup> *Андерсен Г.Х.* Девочка, наступившая на хлеб // *Андерсен Г.Х.* Сказки и истории: В 2 т. – Л.: Худ. лит., 1969. – С. 116–124.

<sup>72</sup> *Братья Гримм*. Собрание сказок: В 2 т. – М.: Престиж: Бук, 2007. – Т. 1. – С. 254.

<sup>73</sup> *Андерсен Г.Х.* Красные башмаки // *Андерсен Г.Х.* Сказки и истории: В 2 т. – Л.: Худ. лит., 1969. – Т. 1. – С. 328–334.

<sup>74</sup> *Дэвидсон Х.* Секс и грех. Магия красных туфелек // *Обувь: от сандалий до кроссовок.* – М.: НЛО, 2013. – С. 216.

<sup>75</sup> Там же. – С. 216.

<sup>76</sup> *Барт Р. S/Z.* – М.: УРСС, 2001. – С. 61.

<sup>77</sup> *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. – М.: Восточная литература, 1998. – С. 94.

<sup>78</sup> *Уайльд О.* Мальчик-звезда // *Уайльд О.* Собрание сочинений: В 3 т. – М.: Терра, 2000. – Т. 1. – С. 336.

<sup>79</sup> Там же. – С. 367.

<sup>80</sup> *Андерсен Г.Х.* Снежная королева // *Андерсен Г.Х.* Сказки и истории: В 2 т. – Л.: Худ. лит., 1969. – С. 289–319.

<sup>81</sup> *Андерсен Г.Х.* Новое платье короля // *Андерсен Г.Х.* Сказки и истории: В 2 т. – Л.: Худ. лит., 1969. – С. 110–115.

<sup>82</sup> Цит. по: *Рыжакова С.И.* Эгле – королева ужей: О способах интерпретации одного сказочного сюжета в литовской культуре // *Миф о фольклорных традициях и культуре Новейшего времени.* – М.: РГГУ, 2009. – С. 51.

---

# ЛЕКСИКОН КУЛЬТУРОЛОГИИ

*В.В. Глебкин*

## АЦЕДИЯ

**Ацедия** – для средневекового западного богословия (в первую очередь, для схоластической традиции) один из смертных грехов, характеризующий душевное состояние глубокого уныния. Часто рассматривается как прототип и типологический аналог *скуки*.

Слово *acedia* (ацедия) – калька с греческого *ἀκηδία*, которое появляется, видимо, как более поздний и более редкий вариант *ἀκηδεία* и имеет значения «безразличие, оцепенение, апатия; усталость, изнеможение; отрицание, неуважение». Однако даже в поздних текстах слово встречается редко. Новый этап его семантической эволюции связан с Евагрием Понтийским, христианским монахом и богословом IV в. н.э., учеником Василия Великого и Григория Назианзина. Евагрий придает понятию *ἀκηδία* значение технического термина в аскетической практике монашества, называя им одного из восьми злых духов-искусителей монаха – полдневого демона, терзающего душу монаха в полдневные часы. Действие этого демона, по Евагрию, проявляется двояким образом: он либо погружает монаха в болезненный сон, где его душа подвергается множеству опасностей, либо вводит его в состояние мучительного, тоскливого беспокойства, гонит его из кельи, вызывает в нем крайнюю раздражительность по отношению к братьям, пробуждает воспоминания о семье и прошлом, прикладывая все силы к тому, чтобы монах покинул свою келью и «покинул поле боя».

В латинский язык понятие ацедии вводит Иоанн Кассиан Римлянин, калькируя его с греческого и опираясь непосредственно на Евагрия. Однако для него это уже шестой из восьми пороков ду-

ши, идущий за *tristitia* (состояние потери душевого равновесия, иллюстрируемое образом пьяного или влюбленного), который он характеризует как «душевная усталость, сердечное беспокойство, тревога» (*taedium sive anxietatem cordis*). Следуя здесь за Евагрием, он описывает этот порок как состояние, испытываемое, в первую очередь, монахами-пустынниками, сильнее всего проявляющееся в наиболее жаркие полдневные часы и порождающее в заболевающей душе ощущение, напоминающее лихорадку: «В самом деле, если ацедия начнет кого-нибудь в чем-то одолевать, то или вынудит томиться в келейке вялым и праздным без пользы для духа, или выгонит его из нее погруженным в смятение и тоску. Равнодушный ко всякому делу непрерывно бродит он тогда вокруг келий братьев, ни о чем другом не заботясь, кроме как о том, где и под каким предлогом найти повод для последующего отдыха. А у праздного ума и мыслей-то других нет, кроме как о пустом брюхе, пока не возьмет себе в приятели кого-нибудь, тоже оцепеневшего от жары и не завязнет в его делах и нуждах, и так будет понемногу отступать от истинного пути, увязая в порочных занятиях, чтобы, как бы опутанный этими сетями, он никогда бы уже не смог распутать их и вернуться к прежнему совершенству» (*De coenabiorum institutis*, X, 6).

Дальнейшая эволюция понятия связана с его выходом за пределы опыта непосредственно монаха-отшельника и, с одной стороны, проникновением в повседневную культуру и обретением дорефлексивного значения (значения в рамках «народной языковой картины мира»), а с другой – появлением новой интерпретации в рамках традиции «рационального богословия», находящей свое завершение в схоластике.

Дорефлексивное значение проявляется в *exempla* – небольших рассказах, на примерах из повседневной жизни иллюстрирующих какую-либо нравственную максиму, пенетенциалиях («покаянных книгах») – своеобразных «вопросниках», содержащих в себе перечисление возможных грехов и наказаний за них, используемых приходскими священниками для проведения исповеди, и других текстов подобного рода. В этих текстах ацедия связывается с состоянием греховного сна во время службы или просто понимается как лень и поясняется характерным образом кошки, которая хочет

поймать рыбу, но не хочет намочить лапы. Главным средством против ацедии объявляется физический труд.

В рамках теоретической интерпретации, нашедшей наиболее отчетливое выражение в схоластике, картина оказывается существенно иной. Среди проявлений ацедии, описанных Евагрием и Кассианом, акцент делается не на порочном сне и расслабляющей лени, как в «народном» употреблении, а на раздражительности души и блуждании ума, который не в состоянии сосредоточиться на «духовном делании». Так, Гуго Сен-Викторский определяет ацецию как чрезмерную желчность души (*inordinata amaritudo anime*), проявляющуюся в отвращении души от благих дел, которые необходимы для ее спасения, и называет спутниками ацедии утрату надежды на праведную жизнь (*desperatio*), болезненное раздражение по отношению к праведным людям (*rancor*), оцепенение, вялость души и притупленность тела (*torpor*), страх, нерешительность мысли, связанной с неприятными ожиданиями (*timor*), скрытую печаль сердца, находящую свое выражение в невыдержанных словах (*querella*), безволие, малодушие (*pusillanimitas*).

Одну из наиболее разработанных в теоретическом плане концепций ацедии мы находим в «Сумме теологии» Фомы Аквинского, который последовательно рассматривает следующие сюжеты: можно ли считать ацецию грехом, является ли она особым пороком, следует ли понимать ее как смертный грех и можно ли считать ее пороком, губительным для жизни человека. Ссылаясь на Дамаскина, Аквинат описывает ацецию как глубокую тоску (*quaedam tristitia aggravans*), которая вызывает в человеке отвращение к действию (*taedium operandi*), ведет к оцепенению и вялости сознания (*torpor mentis*). Фома хорошо знает текст Кассиана и его трактовку понятия, но у него описание Кассиана, задающее значение ацедии как технического термина из практики отшельника, уже теряет характер парадигмы, становясь лишь одним из возможных путей, способствующих ацедии.

Наиболее любопытно для выявления специфики понимания Фомой данной категории место, где он обсуждает, можно ли считать ацецию особым пороком, требующим отдельного наименования. Его рассуждения строятся по схеме «от противного». Ацецию нельзя считать особым пороком, если понимать под ней просто уныние, связанное с утратой и невозможностью достижения духовного блага, поскольку все пороки отвергают духовное благо

противоположной им доблести. Ацедию нельзя также считать особым пороком, если полагать, что душа, охваченная ей, удаляется от духовного блага из-за трудностей или болезней, испытываемых телом, или стремления к телесному комфорту, так как это не выделяет ее среди других грехов, проявляющихся в стремлении к бездельности и телесным наслаждениям. Однако среди духовных благ существует иерархия и высшее место в ней занимает божественное благо (*bonum divinum*), которому соответствует особая добродетель, называемая *caritas*, – высшая форма любви, в основе которой лежит глубокое религиозное чувство, прославление Бога. Каждому благу противостоит определенный вид уныния (*tristitia*), удаляющий душу непосредственно от данного вида блага, а не от духовного блага в целом. Уныние же, удаляющее от божественного блага, восславляемого добродетелью, именуемой *caritas*, и называется ацедия (S.T. II<sup>a</sup> q. 35 a. 2 со.). Фома особо отмечает, что ацедия – это не просто физическое ощущение, проявляющееся в сопротивлении плоти духу, что есть прощительный грех, но осознание этого ощущения, ведущее к отрицанию божественного блага. Вследствие этого она является смертным грехом, несущим непосредственную опасность для жизни, так как лишает человека воли к сопротивлению (S.T. II<sup>a</sup> q. 35 a. 3 со.; II<sup>a</sup> q. 35 a. 4 со.).

Итак, понятие ацедии возникает как технический термин в рамках описания аскетической практики монахов и характеризует особое психологическое состояние, возникающее в часы, когда выдерживать палящее солнце становится особенно трудно. Это состояние имеет два проявления: во-первых, пассивная расслабленность, неглубокий, тревожный сон; во-вторых, душевное беспокойство и неуравновешенность, рассредоточенность, влекущая к бесцельным блужданиям и бесцельным разговорам. Затем слово, с одной стороны, входит в повседневный быт, начиная обозначать такие состояния как порочный сон (прежде всего, во время службы) и духовную лень, и, с другой стороны, получает еще одну интерпретацию в рамках схоластической традиции, обозначая здесь один из смертных грехов, отвращающий человека от пути спасения и характеризующий глубокое душевное уныние. У Фомы Аквинского ацедия описывается как противоположность *caritas* и рассматривается как порок, уводящий человека от высшего, боже-

ственного блага. Следует также отметить, что в XIV–XV вв. слово уже употребляется крайне редко и не несет существенной семантической функции. Оно встречается у Данте и Петрарки, в целом сохраняющих средневековое значение, но и у них является, скорее, угасающим отголоском прошлого.

### Список литературы

1. *Jehl R.* Melancholie und Acedia: Ein Beitrag zu Anthropologie und Ethik Bonaventuras. – Paderborn: F. Schöningh, 1984. – XXXIX, 323 S.
2. *Kuhn R.* The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature. – Princeton, NJ: Princeton univ. press, 1976. – XVI, 395 p.
3. *Voll U.* Acedia // The New Catholic Encyclopedia: In 29 Vol. – Ed. 2. – Detroit; Washington: Catholic univ. of America, 2002. – Vol. 1. – P. 66–67.
4. *Wenzel S.* The sin of sloth: Acedia in medieval thought and literature. – Chapel Hill: Univ. of North Carolina press, 1967. – X, 269 p.

---

*В.В. Глебкин*

## **ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ**

**Интеллигенция** – в русской культуре с 70-х годов XIX в. обозначение социальной группы, занятой интеллектуальной деятельностью, в процессе которой происходит трансляция и развитие культуры, а также характеризующейся необходимым для такой деятельности уровнем образования. Другая важная характеристика этой группы – стиль жизни, воспринимаемый в рамках традиции как положительная культурная норма. Для одних носителей культуры определяющим является первый параметр, для других – второй, но при внимательном анализе в семантической структуре понятия можно выявить оба. Высокий уровень образования и интеллектуальная деятельность в скрытом виде предполагают определенный стиль жизни, а стиль жизни связывается если и не с формальным образованием, то с внутренней образованностью.

Будучи одной из ключевых категорий русской культуры, понятие интеллигенции за почти полтора века своего существования обросло таким количеством разнородных и противоречащих друг другу интерпретаций, что его можно без особых усилий описать, выбирая любой из элементов в противостоящих друг другу понятийных парах: космополитизм – национализм, конформизм – оппозиционность, толерантность – нетерпимость к позиции другого, религиозность – атеистичность и т.д. При идеологически ангажированной или просто недостаточно строгой исследовательской установке интеллигенция легко становится «нашим всем», пластичной материей, принимающей любые формы, понятийным монстром, не допускающим возможности корректной работы. Чтобы избежать подобного размывания и построить методологически выверенный «идеальный тип», требуется развести эволюцию слова

на базовом уровне, т.е. в обыденной речи, публицистике и литературе в ситуации, когда оно не становится предметом рефлексии и материалом для построения теоретических конструкций, и эволюцию интерпретаций интеллигенции.

### **1. Предыстория понятия «интеллигенция» (до 60-х годов XIX в.)**

Истоком понятия «интеллигенция» является латинское «*intellegentia*», имеющее значение «понимание, рассудок, познавательная сила, способность восприятия». «Интеллигенция – то, посредством чего душа познает, каковы вещи, каков окружающий мир», – определяет это понятие Цицерон (*Cic., Inv., 2, 53*). В дальнейшем у Боэция (*Cons. phil., V, 4*) и, позднее, в схоластической традиции «*intellegentia*» определяется в рамках идущей от Платона оппозиции интуитивного и дискурсивного познания (*νόησις – διάνοια*, в латинской традиции *intellectus* или *intelligentia – ratio*) и характеризует божественный разум, в симультанном акте постигающий основания вещей, а также свои собственные основания. Такое понимание остается определяющим для европейской философии Нового времени, опирающейся, осознанно или неосознанно, на средневековую традицию. Новое качество здесь дает протестантская теология с развитой идеей предопределения. Ее следы обнаруживаются в некоторых философских и историософских концепциях первой трети XIX в., оказавших заметное влияние на русскую культуру. Так, Шеллинг определяет интеллигенцию в противоположность природе как совокупность всего субъективного в нашем знании. У Гегеля интеллигенция связана со способностью духа преодолевать многообразное бытие непосредственно данного и приходить к самопознанию. Французский историк и политический деятель Ф. Гизо находит выражение воли Провидения в прогрессе, в развитии цивилизации, сводящемся у него к совершенствованию человеческого разума и социальному совершенствованию. Предложенное понимание цивилизации оказывается востребованным при последующих смысловых трансформациях «интеллигенции», хотя употребление *l'intelligence* самим Гизо и не несет терминологической нагрузки.

Следует заметить, что в 40–50-е годы в Пруссии, Австрии, Польше понятие интеллигенции начинает использоваться для ха-

222

рактические характеристики социальной группы, являющейся носителем эволюционирующего коллективного разума (*Intelligéncz, inteligencja*), и это употребление оказывает определенное влияние на Россию («*Бесспорно, образованный класс, или, как называют его в Австрии, интеллигенция, отчетливо понимает значение сочувствия и помощи, ясно видит, что в таком-то случае правительство имеет свои расчеты*») (Лавровский 1861) (8).

В русской традиции слово «интеллигенция» употребляется, видимо, с первой четверти XVIII в., представляя собой кальку с французского *l'intelligence*, и наряду с переводом «разумность» у В.К. Тредиаковского имеет и весьма неожиданное, но также калькированное с французского значение «сношение, соучастие, заговор». («*Тот посол Турецкий... был прислан для шпионства, в каком состоянии сие государство <Персия> обретается или какой-нибудь интеллигенции ради с старым Ихтимат-Девлетом*») (1722) (16). Однако слово выглядит весьма экзотически и отсутствует в «Словаре Академии Российской» (1806–1822). Не попав в основную часть «Настольного словаря для справок по всем отраслям знания, издаваемого Ф. Толем» (1863), где при этом обсуждаются понятия «интеллектуализм», «интеллектуальность», «интеллектуальный», оно приводится в приложении к словарю (1865) со значением «мыслительная сила, степень мыслительной силы».

Подобное прочтение, видимо, является более адекватным и в тех случаях, которые иногда предлагается считать первыми употреблениями слова в современном значении, в частности, в дневниковой записи поэта В.А. Жуковского от 2 февраля 1836 г., посвященной пожару в Петербурге, недалеко от Адмиралтейства, в котором погибло много народу, «*а через три часа после этого общего бедствия, почти рядом... осветился великолепный Энгельгардтов дом, и к нему потянулись кареты, все наполненные лучшим петербургским дворянством, тем, которое у нас представляет всю русскую европейскую интеллигенцию*» (6, с. 46) (на этот фрагмент указывает С.О. Шмидт), или в статье И.С. Аксакова «Отчужденность интеллигенции от народной стихии» (1861) (1, с. 117). С точки зрения социологии «интеллигенция» означает, скорее всего, «мысль», «разум», «самосознание». По крайней мере, имея давнюю традицию, такое словоупотребление весьма частотно и в 60-е

годы, и позднее, в начале 70-х, когда социологическое значение уже начинает доминировать (*Надо опрокинуться в бездну немецкой философии, рыться в иноязычных словарях, и то новейших изданий, чтобы попасть на след того, что сказать хотела их интеллигенция и субъективность* (П.А. Вяземский, 1865)) (3, с. 115).

## **2. Понятие «интеллигенция» в 60–70-е годы XIX в.**

**2.1. Базовый уровень.** Несмотря на поддержанное в свое время многими исследователями утверждение П.Д. Боборыкина, что он в 1866 г. первым начал употреблять слово «интеллигенция» в значении социальной группы («высшего образованного слоя нашего общества», – как пишет он в статье «Подгнившие “Вежи”»), реальная картина оказывается намного более пестрой и сложной. Единичные случаи употребления существительного «интеллигенция» и прилагательного «интеллигентный» в значении социальной группы встречаются в первой половине 60-х (*В так называемом интеллигентном обществе мало участия к этой великой скорби отца и царя-освободителя [по случаю смерти наследника]* (А. Никитенко, 1865)) (2, с. 507), однако более или менее частое употребление термина относится к концу 60-х годов XIX в. Связано оно, в первую очередь, с кругом авторов, группирующихся вокруг журналов «Дело» и, чуть позднее, «Отечественные записки» (в 1868 г. в журнале «Дело» зафиксировано 36 случаев употребления слова «интеллигенция» и его дериватов, что значительно превосходит частотность употребления в других журналах за это же время). Среди таких авторов М.Е. Салтыков-Щедрин, А.М. Скабичевский, Н.К. Михайловский, А.П. Щапов, Г.З. Елисеев, П.Д. Боборыкин. В этот период наряду с уже отмеченным пониманием интеллигенции как разума, интеллектуальной деятельности («европейски-интеллигентные генерации» – А.П. Щапов, в том же значении, в основном, употребляет слово и П.Д. Боборыкин) мы встречаем и новые смыслы, предопределяющие дальнейшую эволюцию понятия. «Интеллигенция» начинает обозначать образованный, мыслящий слой общества, осуществляющий его социальное, политическое и культурное развитие. Однако социальные границы этой группы были крайне неопределенными: они колебались от уже упомянутого правительства до людей свободных профессий (док-

торов, преподавателей, адвокатов) и даже техников, ремесленников, аптекарей, ветеринаров.

Для понимания указанного семантического сдвига следует обратить внимание на параллелизм семантической эволюции слов «интеллигенция» и «цивилизация». Действительно, понятие «цивилизация» активно обсуждается в конце 60-х годов, в частности на страницах «Отечественных записок», и часто коррелирует с «интеллигенцией». Переход от «цивилизации» как универсальной характеристики состояния общества («цивилизованное общество», «цивилизованный класс», «начало цивилизации») к «цивилизации» как атрибуту определенного общества или социальной группы («европейская цивилизация», «русская цивилизация», «народная цивилизация») задает возможную эволюцию от универсального понятия интеллигенции как коллективного разума к социальному понятию (русская интеллигенция, французская интеллигенция и т.д.).

Важно также отметить, что идея цивилизации многими воспринималась в эти годы в качестве противовеса «государственному» взгляду на историю как историю политических деятелей и государственных институтов. Обращение к истории цивилизаций должно было заменить оппозицию «власть» – «народ» оппозицией «цивилизованное общество» – «народ», т.е. открывало возможность перехода от политической истории к более глубокому пласту исторического сознания, включающему в себя политическую историю как один из компонентов. В рамках такой картины и формировалось социальное измерение интеллигенции, изначально не противопоставлявшейся власти и правительству (как мы уже видели, власть часто называлась интеллигенцией), а просто задающей иную систему координат, иной угол зрения: в отличие от власти, принимающей политические решения, интеллигенция принимает «цивилизационные» решения, задает вектор развития культуры. В этом плане ее функция аналогична функции власти, но в ином смысловом поле.

### 3. Понятие «интеллигенция» в 80–90-е годы XIX в.

**3.1. Теоретические интерпретации.** В 80-е годы возникают первые концепты интеллигенции, опирающиеся на семантические завоевания предшествующего периода. В целом они определяют весь спектр позднейших интерпретаций и зададут поле для дискуссий об интеллигенции на долгие годы. Сразу имеет смысл обозначить спектр вопросов, на которые пытается ответить та или иная интерпретация: кого и по каким критериям следует относить к интеллигенции, когда появляется интеллигенция и представляет ли она собой исключительно русский феномен или о ней можно говорить и в рамках иных культурных традиций.

Интерпретация в духе Гизо предлагается в лагере публицистов либерального и близких к либеральному направлений. Так, А.Д. Градовский называет интеллигенцией *«совокупность таких умов, в которых, как в фокусе, сосредоточивается разумение всех потребностей целой страны, от верхнего ее слоя до нижнего, всех ее стремлений и задач, которые умеют дать разумную форму всякому движению, указать исход всякому замешательству и нравственному влиянию которых подчиняются все действующие силы страны...»* (*Задача русской молодежи, 1879 г.*) (5, с. 480). Градовский подчеркивает, что интеллигенцию не следует смешивать с «обществом», которое может быть весьма неинтеллигентно, это как бы душа общества, сила, определяющая его развитие. В Средние века такой душой было духовенство, которое можно назвать средневековой интеллигенцией. Затем *«настала очередь другой интеллигенции, постепенно словившей средневековый порядок и положившей основание новому европейскому обществу»* (там же, с. 481). С точки зрения Градовского, очень существенно, что новая интеллигенция не отождествляет себя ни с каким классом общества (дворянство, духовенство, буржуазия). *«Она понимает и умеет выразить интересы крестьянина и фабричного рабочего точно так же, как интересы других, высших классов общества, и притом выразить их в гармонии, в соответствующей каждому интересу мере, в степени, согласной с благом целого»* (там же, с. 482). Именно таких людей, которые смогли бы действовать в интересах всей Русской земли и объединить купца и мещанина, крестьянина и дворянина, священника и разночинца *«в цельный, всеобъемлющий тип мыслящего, нравственного, трудолюби-*

вого и стойкого русского человека» (*Задача русской молодежи, 1879*) (5, с. 482), с точки зрения автора, не хватает России.

Другие интерпретации возникают в народнической среде. Первая формируется в среде так называемых «народников-почвенников» (В.П. Воронцов, И.И. Каблиц (Юзов) и др.) и отчетливо сформулирована, например, в работе И.И. Каблицы «Интеллигенция и народ в общественной жизни России» (1886). С точки зрения Каблицы, к интеллигенции относится каждый, кто занимается умственным трудом: не только литераторы и ученые, но и учителя, инженеры, священники, военные, промышленники, сельские хозяева, торговцы, чиновники и администраторы. Главной характеристикой интеллигенции, по Каблице, является обладание определенными знаниями, которыми пользуется общество, вознаграждая интеллигента гонораром или жалованьем. Предложенное определение, однако, не самодостаточно, а существует в рамках отмеченной выше оппозиции «образованные классы» – «народ». Занятая умственным трудом интеллигенция противопоставляется народу, добывающему себе средства к существованию трудом на земле. Эти два состояния в целом задают столь же универсальную классификацию, как и разделение всей органической жизни на растительный и животный отделы.

Приобретение знания не делает человека более нравственным, и в этом смысле интеллигенция должна не учить народ, а учиться у народа, не следовать его «интересам», понимаемым ей из своих соображений, а прислушиваться к его мнениям, проходить у него школу нравственности.

Каблицы говорит также об интеллигенции как социальной группе, имеющей много общих черт с бюрократией. По его мнению, «*русская интеллигенция и русский бюрократизм вполне неразделимы друг от друга и только недавно началось это отделение*» (7, с. 53–54), так как «*независимых от бюрократии интеллигентных профессий почти не существовало*» (там же, с. 57).

Несмотря на непродуманность и противоречивость концепции Каблицы (он называет интеллигенцию то классом, то сословием, то слоем, не задаваясь при этом вопросом, как она соотносится с другими сословиями, представителей которых он относит к интеллигенции), его подход намечает дальнейшую линию движения в со-

циально-экономической плоскости. Интеллигенция не представляет собой чисто русского явления, она была во все времена, во всех культурах, где присутствовал умственный труд. Однако в рамках русской традиции важно ее отношение к народу и бюрократии.

Концепция Каблицы, возникая в рамках уже описанного перехода от модели «бюрократия» – «народ» к модели «цивилизованные классы» – «народ», открывает затем путь для марксистского подхода, сохраняющего основные ее черты.

Другая концепция создается оппозиционным «почвенникам» крылом в народничестве. Одним из главных ее идеологов является Н.К. Михайловский. Воспринимая термин «интеллигенция» как не самый удачный, имеющий скорее метафорическое, чем терминологическое значение, он тем не менее отмечает востребованность его в русской культуре и размышляет над причинами такой востребованности. С его точки зрения, они состоят в способности нового слова обозначить наиболее актуальные для русской культуры векторы напряжения: «интеллигенция» – «народ» и «интеллигенция» – «буржуазия», которую Михайловский воспринимает с резко отрицательными коннотациями. С его точки зрения, *«вся новейшая русская история представляла доселе большие удобства для развития буржуазии и большие неудобства для развития интеллигенции»* (14, с. 514), и одна из главных задач интеллигенции *«в том именно и состоит, чтобы бороться с развитием буржуазии на русской почве»* (там же, с. 515). Отсюда вырастет столь значимый для дальнейшего тезис об антимещанстве русской интеллигенции. Следует отметить, что, не акцентируя на этом внимание, Михайловский тем не менее, в отличие от Каблицы, связывает понятие интеллигенции с определенными идейными установками или, лучше сказать, определенным стилем жизни (образцом интеллигента для него является Лермонтов). Еще одна важная особенность позиции Михайловского – утверждение о чисто русском характере явления. С его точки зрения, на западе интеллигенция практически совпадала с буржуазией, и при всех колебаниях ситуации, происходящих в 60–80-е годы, не выработала собственных задач, поэтому *«по обстоятельствам своего исторического развития Европа не имеет надобности в особом термине для того, что у нас называется интеллигенцией»* (там же, с. 540). Ситуация в России, как уже отмечалось, кардинально противоположна.

**3.2. Базовый уровень.** В этот период понятие интеллигенции приобретает уже отчетливые семантические очертания. Слово начинает активно использоваться уже не только в политических и экономических статьях, но и в художественной литературе, а также в повседневной речи. Эволюцию его семантики можно описать следующим образом. Сначала понятие интеллигенции заменяет собой сочетание «привилегированные классы» и выступает как оппозиция «народу», т.е. выбирается из ряда синонимичных слов там, где рядом стоит слово «народ». В формирующейся «наивной» семантической картине «интеллигенция» воспринимается как «не-народ». В первую очередь это касается сословного происхождения и образования, но в целом оппозиция затрагивает все основные бытовые и мировоззренческие параметры (*«Часы, деньги и прочее... все цело, – начал разговор Чубиков. – Как дважды два четыре, убийство совершено не с корыстными целями. – Совершено человеком интеллигентным, – вставил Дюковский. – Из чего же вы это заключаете? – К моим услугам шведская спичка, употребления которой еще не знают здешние крестьяне. Употребляют такие спички только помещики, и то не все».* (А.П. Чехов, *Шведская спичка*); *«Статья о празднике холодна и тоже имеет литературный характер. Под литературным характером я разумею то, что она обращена к читателю газетному, интеллигентному. Желательно, и я советую вам другое: воображаемый читатель, для которого вы пишете, должен быть не литератор, редактор, чиновник, студент и т.п., а 50-летний хорошо грамотный крестьянин. Вот тот читатель, которого я теперь всегда имею перед собой и что и вам советую»* (Л.Н. Толстой. *Письмо Ф.А. Желтову, 1887*)). Иногда упоминания о народе и интеллигенции оказываются достаточно, чтобы охарактеризовать жизнь России или какого-либо уголка России, т.е. они рассматриваются как две противоположности, полностью покрывающие целое (например: *«Россия такая же скучная и убогая страна, как Персия. Интеллигенция безнадежна; по мнению Пекарского, она в громадном большинстве состоит из людей неспособных и никуда не годных. Народ же спился, обленился, изворовался и вырождается»* (А.П. Чехов. *Рассказ неизвестного человека*); *Спросил в беседе своего приказчика: – Поправляются ли мужики? – Как же, – гово-*

*рит, – теперь они живут гораздо прежнего превосходнейше... – Но как же остальное? Как она, наша интеллигенция? – Много ли, – спрашиваю, – здесь соседей-помещиков теперь живет и как они хозяйничают?» (Н.С. Лесков. Смех и горе)).*

Позднее в понятии «интеллигенция» появляется еще один компонент, выражаемый, в первую очередь, прилагательным «интеллигентный». За ним скрывается противостоящее формирующимся буржуазным ценностям представление о стиле жизни, который был присущ лучшим дворянским семьям, воспринимался как идеальная норма, но с каждым годом все заметнее уходил в прошлое («*Иркутск превосходный город. Совсем интеллигентный. Театр, городской сад с музыкой, хорошие гостиницы... Нет уродливых заборов, нелепых вывесок и пустырей с надписями о том, что нельзя останавливаться*». (А.П. Чехов, письмо М.П. Чеховой, 6 июня 1890 г.)). В этой семантической ветви оппозицией «интеллигенции» служит «мещанство».

#### **4. Понятие «интеллигенция» в начале XX в. (до 1917 г.)**

**4.1. Теоретические интерпретации.** Наряду с эволюцией уже сложившихся интерпретаций и появлением новых подходов в сформированном смысловом поле следует отметить появление в этот период первых попыток классификации известных интерпретаций. В этой связи следует упомянуть, прежде всего, Р.В. Иванова-Разумника, который выделяет два подхода к определению интеллигенции, два типа критериев для определения того, является ли человек интеллигентом. Он называет их *социально-экономическим* и *социально-этическим*. Социально-экономический подход генетически связан с позицией, обозначенной Каблицем, и проявляется в этот период в первую очередь у марксистов. Если не вдаваться в дефиниционные тонкости, к интеллигентам в предложенной интерпретации относятся люди умственного труда, духовного труда, т.е. критерием здесь является вид деятельности. Социально-этическое определение имеет своим истоком позицию Михайловского. Его придерживаются в этот период мыслители персоналистской ориентации, принадлежащие к разным идеологическим группам, но сходящиеся в том, что развитие личности определяет цель и смысл исторического процесса. В рамках этого подхода к интеллигенции относятся люди определенных мировоз-

зренческих установок, мировоззренческий фактор здесь доминирует над социальным.

Социально-экономический подход к интеллигенции у марксистов встраивается в их общую идеологическую схему. Несмотря на существующие различия, в описаниях интеллигенции Богдановым, Лениным, Потресовым и др. отчетливо заметны общие черты. Как уже отмечалось, интеллигенцией эти авторы называют людей, занимающихся умственным трудом, и относят к ним представителей «свободных профессий» (врачи, адвокаты, литераторы и др.), наемный научно-технический персонал (инженеры, бухгалтеры и др.), служащих государственных, академических учреждений (чиновники, преподаватели и др.). Хотя интеллигенция существует в любую эпоху (Луначарский говорил об интеллигенции Древнего Египта и даже шамана называл своеобразным интеллигентом), реальный, не археологический интерес представляет для марксистов интеллигенция периода капитализма. При описании этой интеллигенции бросаются в глаза существенные отличия от концепции народников. Интеллигенция для марксистов перестает быть самостоятельной силой, а оппозиция «интеллигенция» – «народ» уже не носит структурообразующего характера. Систему координат теперь задают пролетариат и буржуазия, и разговор об интеллигенции ведется на языке классовой борьбы и классовых интересов. Претензии интеллигенции на внеклассовость, с точки зрения марксистов, наивны, и главный вопрос о статусе интеллигенции, которая объявляется прослойкой, служебной группой, состоит в том, чьи интересы – буржуазии или пролетариата – она защищает. Однозначного ответа на этот вопрос нет. В системе производственных отношений позиция интеллигенции аналогична позиции пролетариата (и интеллигент, и пролетарий продают свой труд буржуазии), но стиль жизни и круг общения интеллигенции делают ее носителем буржуазного сознания. В зависимости от происхождения, социального положения и уровня доходов интеллигенция может принимать сторону как буржуазии, так и пролетариата. Но даже в последнем случае она обладает некоторыми «родовыми» чертами, делающими ее ненадежным союзником. Особенностью характера интеллигенции, вытекающей из ее социальной практики, объявляется индивидуализм, неустойчивость соци-

альной позиции, отсутствие дисциплины. Этот индивидуализм противопоставляется коллективизму пролетариата. Одна из задач рабочего класса состоит в формировании новой, рабочей интеллигенции, которая будет выражать и структурно оформлять его интересы.

Однако следует отметить, что сами русские марксисты не до конца выдерживали классовый подход, за что их критиковали оппоненты. Указывая на ограниченность сознания интеллигенции буржуазным мировоззрением, они говорили о небольшой группе интеллигентов, по словам Луначарского, кучке праведников, за которую *«вся русская интеллигенция будет не только прощена, но и почтена»* (10, с. 58). Эта «кучка праведников» оказывается в состоянии преодолеть свою буржуазность и возглавить борьбу пролетариата за освобождение. Для данной группы основным становится мировоззренческий параметр и, как замечает Иванов-Разумник, социально-экономическое определение превращается в социально-этическое. В отмеченной двойственности интеллигенции можно услышать отголоски идущих из XIX в. представлений об интеллигенции как чуждой народу, инородной социальной группе, что порождало в ней чувство вины, и одновременно как мыслящего центра, преобразующего в действие спящие в народе силы.

Социально-этический подход реализуется в гораздо более широком спектре интерпретаций. Одну из таких интерпретаций предлагает сам Иванов-Разумник. Интеллигенция, по его мнению, *«есть этически – антимещанская, социологически – внесловная, внеклассовая, преемственная группа, характеризующаяся творчеством новых форм и идеалов и активным проведением их в жизнь в направлении к физическому и умственному, общественному и личному освобождению личности»*. (8, с. 12). Развивая некоторые интенции, заложенные в позиции Михайловского, он утверждает, что Белинский – интеллигент, а Булгарин – не интеллигент, Грановский – интеллигент, а Никитенко – не интеллигент, что подчеркивает невозможность использования по отношению к интеллигенции какого-либо безличного социального критерия (уровень образования, социальное происхождение и т.д.). Это приводит к тому, что границы дефиниции размываются, а она приобретает отчетливо ценностный характер (противоположностью интеллигента выступает мещанин – резко отрицательная оценочная характеристика).

ка). С точки зрения Иванова-Разумника, интеллигенция – явление русской культуры, не имеющее прямых аналогов на Западе, и возникает она как социальный феномен во второй половине XVIII в., в Екатерининскую эпоху (Фонвизин, Новиков, Радищев – первые ее представители), хотя отдельные интеллигенты были, по его мнению, и раньше (Курбский, Иван Грозный, Феодосий Косой и др.).

Другие интерпретации, возникающие в рамках социально-этического подхода, связаны с трансформациями в русской культуре, происходящими на рубеже веков, с кризисом народнических и позитивистских идей. Формируется новая мировоззренческая парадигма, в которой слитому с позитивизмом атеизму противопоставляется особый тип религиозности с ярко выраженными эсхатологическими ожиданиями, разрывающей и с авторитетом церкви, и с авторитетом государства. В центре такого религиозного сознания находится творческая личность, обретающая истину в мистическом опыте. Заданная парадигма определяет трактовку интеллигенции Д.С. Мережковским. Он говорит о трех лицах Грядущего Хама, идущего на царство мещанина: самодержавие, православие, черносотенство. *«Эти три начала духовного мещанства соединились против трех начал духовного благородства: против земли, народа – живой плоти, против церкви – живой души, против интеллигенции – живого духа России»* (11, с. 43). Мировоззрение интеллигенции осмысливается Мережковским в религиозных категориях: он говорит о ее мистическом атеизме, о том, что сила русской интеллигенции – *«не в intellectus, не в уме, а в сердце и в совести»* (там же, с. 40). Единение интеллигенции с народом, по Мережковскому, опирается на мистический опыт. В духе средневековых мистиков (например, Иоахима Флорского) он говорит о трех заветах: Отца, Сына и Святого Духа – и обозначает путь всей России как путь от Христа Пришедшего к Христу Грядущему, утверждая, что *«когда это совершится, тогда русская интеллигенция уже перестанет быть интеллигенцией, только интеллигенцией, человеческим, только человеческим разумом, – тогда она делается Разумом Богочеловеческим, Логосом России как члена Вселенского тела Христова, новой истинной Церкви»* (там же, с. 44). Несколько неожиданно в рамках этого мистического мироощуще-

ния выглядит трактовка Петра I. Мережковский как бы забывает о той роли, которую Петр придавал государству, и называет его первым русским интеллигентом, а дело Петрово – делом Христовым, утверждая, что интеллигенция *«одна шла по пути, указанному Петром, – по пути западноевропейского и всемирного просвещения. В области общественно-политической это неизбежный путь от власти к свободе. Тогда как русская государственность шла обратным путем, от власти не к свободе, а к произволу»* (11, с. 59).

Особое место в дальнейшем развитии концепта интеллигенции занимает сборник «Вехи», вышедший в 1909 г. и оказавший на русскую культуру влияние, сопоставимое с влиянием «Первого философического письма» П.Я. Чаадаева. Авторы «Вех» (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, М.О. Гершензон, П.Б. Струве, С.Л. Франк и др.) переносят на интеллигенцию в целом представления о леворадикальной интеллигенции (правда, они указывают на необходимость различать понятие интеллигенции в широком (мировом, межнациональном) и узком (собственно российском) контексте, но их оппоненты и последователи почти не обращают внимания на это различие). Образ интеллигенции связывается у них с оппозиционностью власти, отсутствием развитой рефлексии, пренебрежением к истине, заменяемой народной пользой в ее интеллигентском понимании, доминированием ценностей распределения над ценностями творчества. С.Н. Булгаков видит причины нравственного кризиса интеллигенции в удалении от церкви, которой она обязана своими лучшими чертами (аскетизм, строгость личной жизни, ригористические нравы и т.д.). Вне церкви основной чертой интеллигента становится «героический максимализм», выражающийся в отказе от планомерной повседневной работы, пренебрежении принятыми в повседневной жизни нормами достойного, порядочного поведения и стремлении к подвигу, способному осчастливить человечество. Такой установке, ведущей к самообожествлению, Булгаков противопоставляет идеал христианского подвижника, осознающего свою ничтожность перед Богом и настроенного на повседневный монотонный труд. Н.А. Бердяев и С.Л. Франк видят основной порок интеллигенции в религиозной aberrации, в результате которой место Бога занимает народ, а служение Христу и истине заменяется служением народу. Их идеалом является аристократ духа, прорывающийся к истине и Бо-

гу в творческом акте, требующем напряжения всех сил. Указанные Булгаковым (обращение к православной традиции) и Бердяевым и Франком (творческий аристократизм) пути определяют основное направление развития русской эмигрантской мысли после революции.

Позиция Бердяева подробно раскрывается в более поздних его работах, в первую очередь, в книге «Истоки и смысл русского коммунизма». Он подчеркивает, что русское слово «интеллигенция» не имеет аналогов на Западе, и социальная группа интеллигентов не совпадает с интеллектуалами, т.е. людьми, занятыми интеллектуальным трудом и творчеством. Он утверждает, что к интеллигенции *«могли принадлежать люди, не занимающиеся интеллектуальным трудом и вообще особенно не интеллектуальные. И многие русские ученые и писатели совсем не могли быть причислены к интеллигенции в точном смысле слова. Интеллигенция скорее напоминала монашеский орден или религиозную секту со своей особой моралью, очень нетерпимой, со своим обязательным мирозерцанием, со своими особыми нравами и обычаями, и даже со своеобразным физическим обликом, по которому всегда можно было узнать интеллигента и отличить его от других социальных групп. Интеллигенция была у нас идеологической, а не профессиональной и экономической группой...»* (2, с. 17). Далее он говорит о беспочвенности русской интеллигенции, о ее разрыве со всяким сословным бытом и традициями, о способности жить исключительно идеями, в большинстве своем взятыми с Запада и догматически воспринятыми, о ее *«фанатической раскольничьей морали»* и *«крайней идейной нетерпимости»* (там же, с. 18). Хронологические рамки возникновения интеллигенции он, как и Иванов-Разумник, обозначает второй половиной XVIII в. и первым русским интеллигентом называет Радищева.

В целом на близких позициях находится и Г.П. Федотов. В работе «Трагедия интеллигенции», написанной в 20-е годы в эмиграции, но развивающей идеи начала века, он также отделяет интеллигентов от интеллектуалов, работников умственного труда, и называет интеллигенцию неким орденом *«вроде средневекового рыцарства»* (18, с. 68). В качестве ключевых характеристик русской интеллигенции он выделяет *«идейность»* и *«беспочвен-*

ность», под первой понимая особый, этически окрашенный вид рационализма, который *«весьма далек от подлинно философского ratio»*, так как *«он берет готовую систему “истин” и на ней строит идеал личного и общественного (политического) поведения»*, а под вторым – *«отрыв: от быта, от национальной культуры, от национальной религии, от класса, от всех органически выросших социальных и духовных образований»* (18, с. 70–71). Говоря о киевском и московском прологе, рождение интеллигенции как широкого общественного течения он связывает с Петром I, утверждая, что интеллигенция – *«детище Петрово, законно взявшее его наследие»*. *«XVIII век раскрывает нам загадку происхождения интеллигенции в России. Это импорт западной культуры в стране, лишенной культуры мысли, но изголодавшейся по ней. Беспочвенность рождается из пересечения двух несовместимых культурных миров, идейность – из повелительной необходимости просвещения, ассимиляции готовых, чужим трудом созданных благ – ради спасения, сохранения жизни своей страны. Понятно, почему ничего подобного русской интеллигенции не могло явиться на Западе – и ни в одной из стран органической культуры. Ее условие – отрыв. Некоторое подобие русской интеллигенции мы встречаем в наши дни в странах пробуждающегося Востока: в Индии, в Турции, в Китае. Однако, насколько мы можем судить, там нет ничего и отдаленно напоминающего по остроте наше собственное отступничество: нет презрения к своему быту, нет национального самоуничтожения – “мизопатрии”»*, – пишет он (там же, с. 79). Отметим и характерную для социально-этического подхода субъективность в выборе персоналий интеллигентов: Федотов не относит к интеллигенции Самарина, Островского, Писемского, Лескова, Забелина, Ключевского.

Иные интерпретации представляют собой комбинацию двух описанных подходов. В качестве иллюстрации остановимся на позиции П.Н. Милюкова, начинавшего с традиционного «социально-экономического» определения интеллигенции как образованного класса, т.е. группы людей, получивших определенное образование (Милюков, 1902), но после выхода «Вех» уточнившего свою позицию и в статье «Интеллигенция и историческая традиция» в сборнике «Интеллигенция в России» (Милюков, 1991 (1910)), соединившего социально-экономический и социально-этический подходы. Интеллигенцию и образованный класс лидер кадетов пред-

ставляет в виде двух concentрических кругов, называя интеллигенцией внутренний круг, которому принадлежит инициатива и творчество. Принимая по сути оппозицию между интеллигенцией и мещанством, он говорит о множестве промежуточных состояний, делающих переход от интеллигенции к мещанству постепенным и часто неуловимым. Он отказывается считать интеллигенцию исключительно русским явлением и находит ей прямые аналоги в европейской традиции, но при этом связывает появление русской интеллигенции с Петром I, впервые собравшим *«кружок самоучек-интеллигентов, призванных помогать ему при насаждении новой государственности»* (Милуков, 1991, с. 295).

**4.2. Базовый уровень.** Трансформации в «наивной языковой картине мира» в этот период менее существенны – семантическая структура уже приобрела необходимую устойчивость и инертность. Тем не менее определенный семантический дрейф все же заметен. Потребность в четком различении двух смысловых пластов, смешанных в понятии «интеллигенция» – определенного мировоззрения или идеологии и определенного стиля жизни, – приводит к все более активному использованию мировоззренческой характеристики «интеллигентский» («интеллигентская философия», «интеллигентское сознание»), противостоящей стилистически маркированному понятию «интеллигентный» («интеллигентная внешность», «интеллигентное поведение»). В этот период с понятием интеллигенции все активнее начинают связываться устойчивые негативные коннотации, относящиеся, в первую очередь, к ее мировоззрению и выраженные в понятии «интеллигентский» (*«...интеллигентская мысль холопствовала перед авторитетом и хамски лягала свалившегося вчерашнего божка»* (М. Арцыбашев. *Записки писателя*)). Это выражается, в частности, в появлении таких новообразований как «интеллигентщина» (*«...это также окончательное размежевание Горького с интеллигентщиной»*) (9, с. 7).

## 5. Понятие «интеллигенция» в 20–50-е годы XX в.

Выявление культурных смыслов слова «интеллигенция» предполагает три уровня анализа. Первый уровень соотносится с той

социальной реальностью, которую оно обозначает, – системой социальных отношений, системой подготовки и социальным статусом людей, занятых интеллектуальной деятельностью. Второй уровень – с отражением этой реальности в языке, при котором слово «интеллигенция» включается в систему первичных (т.е. неосознанных) семантических связей с другими словами, становится элементом «наивной языковой картины мира». Третий уровень – с попытками осознания этих первичных связей, с построением на их основе концептов. До этого обсуждение происходило на втором и третьем уровне, так как первый уровень не претерпевал кардинальных изменений. В советский период такие изменения носят уже принципиальный характер и их нельзя не учитывать в дальнейшем описании. Во-первых, до революции «образованный класс» был особой субкультурой, связанной со сложившейся и постоянно воспроизводимой традицией, советский же образованный слой за счет системы квот на высшее образование для рабочих и крестьян и ограничений для интеллигенции в основной своей массе состоял из тех, кого принято называть интеллигентом в первом или втором поколении. Во-вторых, изменились система преподавания и набор предметов, изучаемых в вузах – акцент теперь делался на технические и естественно-научные дисциплины, а также на изучение классиков марксизма-ленинизма-сталинизма. В-третьих, теперь почти все представители интеллектуальных профессий были государственными служащими или входили в творческие союзы, контролирующиеся государством. Три отмеченных фактора оказали существенное влияние на дальнейшую эволюцию понятия.

**5.1. Теоретические интерпретации.** Оставляя в стороне эмигрантские работы, основные идеи которых были прослежены в предыдущем разделе, мы остановимся на эволюции представлений об интеллигенции в официальной советской идеологии. В целом кардинальных изменений по отношению к марксистской модели, описанной в предыдущем разделе, схема не претерпевает. Интеллигенция признается социальной группой, не имеющей самостоятельных интересов и выполняющей служебную функцию. Старая интеллигенция, воспитанная в буржуазных традициях, заражена буржуазной идеологией и в целом должна быть уничтожена вместе с буржуазией. С небольшой частью научно-технической интеллигенции возможен союз тактического характера, до тех пор

пока не появятся собственные кадры, способные выполнять ее функции. Новая советская интеллигенция, образованная выходцами из рабочих и крестьян, уже не несет в себе чуждой идеологии. Она – необходимый элемент советского общества, служит рабочим и крестьянам и выражает их интересы, за что получает устойчивую характеристику «трудовая». Этот процесс смены интеллигенций в основном завершается к середине 30-х годов, что находит свое отражение в докладе И.В. Сталина «О проекте конституции Союза ССР» на Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов 25 ноября 1936 г. В нем говорится о трех ключевых элементах советского общества: рабочие, крестьяне, трудовая интеллигенция. Не признаваясь отдельным классом, в заданной семантической конструкции интеллигенция выступает как необходимый, вполне самостоятельный и во многом равноправный элемент, что Сталин несколько раз специально подчеркивает в своем докладе. Место интеллигенции в социальной иерархии повышается, но отношение к ней остается противоречивым: с одной стороны, она описывается как обслуживающая социальная группа, дающая возможность классу-гегемону более продуктивно и эффективно выполнять свои функции, с другой – практика производства заставляет воспринимать инженера как ключевую фигуру, что отражается на его социальном статусе.

**5.2. Базовый уровень.** Основные трансформации семантики происходят в 20-е годы. Прежде всего, резко падает частота употребления слова. Из ключевой проблемы вопрос о русской интеллигенции превращается в маргинальный, уступая место проблемам мировой революции, классовой борьбы и т.д. Оппозиция «интеллигенция» – «мещанство» размывается, более того, для новой генерации людей, мыслящих по-большевистски, интеллигенция заметно сближается с мещанством как социальный слой, цепляющийся за старый быт и противостоящий новому стилю жизни. Так, вполне по-мещански воспринимает мир непрерывно размышляющий о значении русской интеллигенции Васисуалий Лоханкин из романа Ильфа и Петрова «Золотой теленок».

Оппозиция «интеллигенция» – «народ» коррелирует с оппозицией «буржуазия» – «пролетариат», что приводит к активному

распространению таких сочетаний, как «буржуазная интеллигенция», «трудовой народ», «классовое сознание интеллигенции».

Еще одним важным штрихом является включение в понятие «интеллигент» определенных психологических характеристик, типичных черт характера, лишь намечающееся в начале XX в. В числе таких характеристик – слабость, бездеятельность интеллигенции, неспособность ее к решительным действиям, пустое философствование, мягкотелость. В это же время появляются уничижительные по отношению к интеллигенции названия, такие, как «интелягушка» (А. Веселый), «интелигузия» («Интелигузию бей!»), И. Сельвинский), «антилигент» (М. Зощенко), «пришлепа интеллигентская» (Ан. Глебов) и др.

В 30–50-е годы продолжают, постепенно ослабевая, семантические трансформации 20-х годов, но после соответствующих изменений в официальной идеологии начинает оживать семантика конца XIX в.

## **6. Семантика слова «интеллигенция» в 60–80-е годы XX в.**

**6.1. Теоретические интерпретации.** Советские интерпретации не претерпевают в этот период принципиальных изменений, но в культуре возникает осознание разрыва между дореволюционным и ленинско-сталинским образами интеллигенции. Это осознание появляется, прежде всего, в интерпретациях диссидентов, строящихся на сопоставлении русской интеллигенции (образ которой они реконструируют, в основном, по «Вехам») с советской. Такой подход реализован в статьях А.И. Солженицына «Образованщина» и В.Ф. Кормера «Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура». Проводя указанное сопоставление, Солженицын выделяет следующие черты русской интеллигенции, потерянные в советское время: всеобщий поиск целостного мирозерцания, жажда веры; социальное покаяние, чувство виновности перед народом; личный аскетизм, полное бескорыстие, даже ненависть к личному богатству, боязнь его как бремени и соблазна; фанатическая готовность к самопожертвованию. В советское время эти черты, по его мнению, сменились усталым цинизмом, эгоизмом и самовлюбленностью, обидой на народ, не умеющий оценить место и значение интеллигенции, стремлением к карьере и материальному благополучию. Проведя подробный анализ мировоззрения и об-

раза жизни советской интеллигенции, Солженицын констатирует полный разрыв с ценностями XIX в. и предлагает для советской интеллигенции уничижительное слово «образованщина». Как видно, основным для него является мировоззренческий критерий, и его интерпретация представляет собой жесткую критику социально-экономического подхода со стороны социально-этического. Как Иванов-Разумник отказывал Никитенко в праве называться интеллигентом, так это делает Солженицын для советского инженера или работника вуза.

В целом в том же ключе построены рассуждения В.Ф. Кормера, который, сопоставляя советскую интеллигенцию с образом интеллигенции в «Вехах», говорит о ее буржуазности и о шизоидности, выраженной в принципе двойного сознания: критика власти и лакейское служение власти, проповедь духовных ценностей и стремление к материальному благополучию, поиск свободы и добровольный отказ от свободы.

При этом до конца не понятно, кого авторы относят к советской интеллигенции. Их позиция представляет собой смесь традиционного социологического определения (люди умственного труда) и социально-этического представления об интеллигентах как людях с определенным мировоззрением. В зависимости от того, на какой из этих позиций делался акцент, строилось и отношение к советской интеллигенции. Так, выделение мировоззренческого компонента, сближающего с русской интеллигенцией тех советских интеллигентов, которые придерживались декларируемых ею ценностей, заметно в работах Г. Померанца, с которым polemизировал Солженицын (Померанц противопоставлял «неодушевленной интеллигенции» «одушевленную интеллигенцию», страдающую за судьбу человечества), и в книге Ю. Глазова «Тесные врата. Возрождение русской интеллигенции». Для Глазова интеллигенты 60–80-х годов – это те, кто читал Эренбурга, Солженицына, протестовал или по крайней мере как-то реагировал на процесс Бродского, переосмысливал свое ранее нигилистическое отношение к православной церкви и т.д.

**6.2. Базовый уровень.** В целом в этот период замечается возвращение к словоупотреблению конца XIX в., хотя сохраняются и весьма существенные отличия. Наиболее часто в текстах исполь-

зуется понятие «интеллигентный», выражающее, главным образом, представление об определенном стиле жизни. Если век назад этот стиль связывался с традициями, воспитываемыми и сохраняемыми в лучших дворянских семьях, и противопоставлялся стилю жизни, выраженному в понятии «мещанство», то теперь границы интеллигентности оказываются размытыми, а противопоставление мещанству – гораздо менее отчетливым. Оппозиции «интеллигенция» – «мещанство» и «интеллигенция» – «народ» смешиваются. «Мужик» и «мещанин» объединяются в образе «простого человека», часто несдержанного и грубого, даже морально неразборчивого, но цельного, решительного, чуждого интеллигентской рефлексии, человека дела, а не долгих разговоров о нем. Интеллигентное поведение отчасти смешивается с официальным, требующим соблюдения дистанции (говорить не «ты», а «вы» и т.п. *Я обратил внимание, что она не сказала врать, сказала лгать – читает книги; интеллигентна. (В. Маканин)*), простое – с домашним, свойским. Наряду с сохраняемым мотивом врожденной интеллигентности и представлением о том, что интеллигентности невозможно научить, появляются такие выражения как *«придать огрубевшим мордасам интеллигентность» (Ю. Бондарев)*, *«придал своей исполованной хамской рожке относительно интеллигентно-благожелательное выражение» (В. Кунин)*, т.е. оказывается возможным переход от простого, грубоватого, свойского стиля к официальному, интеллигентному. Важный фактор здесь – отсутствие в современных модернизированных обществах столь же жесткой, как в XIX в., социальной маркировки. В конце XIX в. интеллигента можно было узнать по одежде или по выражению лица потому, что мужик не мог надеть господскую одежду или иметь прическу, напоминающую прическу дворянина. В конце XX в. этот признак оказался уже абсолютно не релевантным, и здесь единственной существенной маркировкой становится оппозиция «естественное» – «официальное», на которую и были перенесены традиционные представления об интеллигентности.

Еще одна черта, не имеющая аналогов в конце XIX и гораздо более отчетливая в 20–30-е годы XX в. – звучащее чаще всего в репликах героев произведений, «простых людей», но иногда переносимое и на авторскую позицию обвинение интеллигентов в слабости и мягкотелости, в боязни реальной жизни.

Размытость границ понятия «интеллигенция» проявляется и в происходящем смешении русского «интеллигент» и западного «интеллектуал». Пожалуй, основным в понятии «интеллигент» становится не противопоставление «народу» и «мещанству», а представление о культурной норме. Интеллигенты – люди, хранящие культурную норму и в этом смысле выполняющие социальную функцию, аналогичную функции интеллектуалов. Хотя и идея жертвенности, и идея служения тоже присутствуют в текстах, но связываются, скорее, с прошлым, чем с настоящим, постепенно теряя свою значимость.

## 7. Семантика слова «интеллигенция» в постсоветский период

**7.1. Теоретические интерпретации.** В 1990-х – начале 2000-х годов резко возрастает число работ, посвященных интеллигенции. Связано это с переосмыслением наследия русской культуры XIX–XX вв. в целом, с попытками увидеть в современности зарождение новой эпохи и задать новую систему координат, а также принципы ее согласования со старой. Прежде всего следует отметить, что в работах 90-х годов в заданном социально-экономическом и социально-этическом подходами проблемном поле появляется несколько новых интерпретаций. Так, Б.А. Успенский, воспринимая интеллигенцию как носителя определенного мировоззрения, в качестве одной из основных характеристик указывает на ее принципиальную оппозиционность *«к доминирующим в социуме институтам. Эта оппозиционность прежде всего проявляется в отношении к политическому режиму, к религиозным и идеологическим установкам, но она может распространяться также на этические нормы и правила поведения и т. п. При изменении этих стандартов меняется характер и направленность, но не качество этой оппозиционности... В этом, вообще говоря, слабость русской интеллигенции как идеологического движения: ее объединяет не столько идеологическая программа, сколько традиция противостояния, т.е. не позитивные, а негативные признаки. В результате, находясь в оппозиции к доминирующим в социуме институтам, она, в сущности, находится в зависимости от них: при изменении стандартов меняется характер оппозиционности, кон-*

*кретные формы ее проявления»* (17, с. 10). Опираясь на это утверждение, автор сдвигает границы появления интеллигенции к 30–40-м годам XIX в. (так как оппозиция к власти возникает тогда, когда сама власть обретает отчетливую структуру и опирается не на эксцесс, а на закон), а также связывает «базисные основания» интеллигентского дискурса («Духовность, Революционность, Космополитизм») с построением отрицания к уваровской триаде, явившейся, в свою очередь, реакцией на «Liberté, Egalité, Fraternité».

М.Л. Гаспаров додумывает и уточняет подход, названный Ивановым-Разумником социально-экономическим (4). Для него *«русская интеллигенция была западным интеллектуальством, пересаженым на русскую казарменную почву»* (4, с. 11). Отмечая существующий зазор между дефинициями интеллигенции и интуицией повседневного употребления, он обращается к анализу семантики слова и приходит к выводу, что его значение претерпевает любопытную эволюцию. Если этимологически в нем выделяется интеллектуальная составляющая, сближающая интеллигента с западным интеллектуалом, то особенности взаимоотношений с властью во второй половине XIX – начале XX в. определяют представление об интеллигенции как «службе совести», постепенно эволюционирующее в советское время к «службе воспитанности», аналогичной античному *humanitas*.

В целом дискуссия 1990-х – первого десятилетия 2000-х развивает заданные темы соотношения интеллигенции и власти и интеллигенции как этической и культурной нормы. Основная проблема – осознание роли и места совокупности культурных смыслов, обозначаемой комплексом *интеллигенция*, в новой культурной ситуации. Наряду с традиционными интерпретациями (например, идущим еще от Михайловского противопоставлением русского интеллигента и западного интеллектуала) в этой полемике формулируется и новая позиция, становящаяся в среде интеллектуалов одной из доминант. Формулирующие ее авторы говорят о конце интеллигенции, связывая его с концом советской культуры, предлагают заменить понятие интеллигенции понятием среднего класса.

**7.2. Базовый уровень.** Если опираться на письменные источники, то в целом здесь продолжают процессы «размывания» центрального значения, отмеченные в предыдущий период, без принципиальных трансформаций. Например: *«Через пять минут*

порядок был восстановлен, вся уголовная интеллигенция расставлена по ранжиру» (Е. Сартинов. Последняя империя, 2007).

*«Мне недавно знакомый рассказал одну историю. Где-то под Москвой был подпольный цех, т.е. мини-заводик, который выпускал поддельное то ли Мальборо, то ли Davidoff, то ли Chesterfield. А что такое подпольный завод? Кирпичная коробка в промзоне. В ней станки по набивке табака в бумагу и фасовочная линия. Так вот, приезжают на этот заводик специально обученные люди и приглашают всех рабочих выйти из цеха на улицу. Люди у нас понятливые. Выходят. Эти ребята аккуратно расстреливают цех из гранатометов. Потом говорят рабочим: “Ребята, мы понимаем, что вы не при делах. К вам претензий нет. Поэтому ищите себе другую работу”. Садятся в джипы и уезжают. Все очень интеллигентно. Мир меняется к лучшему. Даже корпоративные монстры» (А. Ревазов. Одиночество-12, 2005).*

Говоря об эволюции понятия в постсоветский период, необходимо при этом зафиксировать различие его культурных смыслов для рядовых носителей культуры и интеллектуальной элиты. Если для первых интеллигенция, как показывают социологические опросы, остается цветом нации, совестью общества, объединяя в себе социальный и мировоззренческий критерии, т.е. здесь в значительной степени сохраняется традиция словоупотребления 60–80-х годов XIX в., то вторые, как уже отмечалось, говорят о конце интеллигенции, о том, что это понятие перестает работать в новых условиях, так как и социальные, и мировоззренческие основания для его использования исчезают. Образовавшийся зазор открывает широкие и непредсказуемые возможности для дальнейших семантических трансформаций.

## 8. Итог

Подводя краткий итог проделанному анализу, следует отметить, что функциональная нагрузка понятия «интеллигенция» и его смысловая эволюция определяются двумя смысловыми комплексами, лежащими в основании всех последующих трансформаций. Их можно обозначить как «антинародность» и «антибуржуазность». В различные периоды истории акцент делался на одном

или на другом элементе, что позволяло понятию сохранять актуальность при различных идеологических трансформациях. Так, в 80–90-е годы XIX в. основным был мотив «антинародности», в начале XX в. оба параметра находились в равновесии, затем в 20–30-е годы «антинародность» опять стала доминирующей характеристикой, а в 60-е на первый план вышла «антибуржуазность». При этом «антинародность» могла восприниматься как вина, требующая обязательного искупления, или трансформироваться в «антисоветскость» и нести в себе отчетливый положительный смысл, «антибуржуазность» же иногда сменялась обвинениями в буржуазности (20-е годы, Солженицын), но тогда эти обвинения выступали одновременно как утверждение неподлинности, «неинтеллигентности» интеллигенции.

Мотив оппозиционности, как мы видели, отсутствует на уровне «наивной языковой картины мира» и появляется лишь в интерпретации «Вех» и интерпретациях, опирающихся на «Вехи».

Параметры «антинародности» и «антибуржуазности» позволяют провести разграничительную черту между русским интеллигентом и западным интеллектуалом, выполняющими каждый в своей традиции функцию хранения, трансляции и развития культуры. Первый из этих параметров вообще не релевантен для западного сознания, второй значительно ослаблен. В этом смысле определяющим для дальнейшей судьбы понятия «интеллигенция» является вполне гегелевский процесс столкновения декларируемых ей антибуржуазных ценностей (тезис) с буржуазными ценностями, стоящими за понятием «средний класс» (антитезис). Остается лишь наблюдать за тем, как произойдет снятие тезиса и антитезиса и каким окажется синтез.

### Список литературы

1. *Аксаков И.С.* Отчего так нелегко живется в России? – М.: РОССПЭН, 2002. – 1008 с.
2. *Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. – Париж: YMCA-PRESS, 1955. – 159 с.
3. *Вяземский П.А.* Допотопная или допожарная Москва // *Вяземский П.А.* Полное собр. соч.: В 12 т. – СПб.: Изд. гр. С.Д. Шереметьева, 1882. – Т. 7. – С. 80–116.

4. *Гаспаров М.Л.* Интеллектуалы, интеллигенты, интеллигентность // Русская интеллигенция. История и судьба. – М.: Наука, 1999. – С. 5–14.
5. *Градовский А.Д.* Задача русской молодежи // *Градовский А.Д.* Сочинения. – СПб.: Наука, 2001. – С. 474–484.
6. *Жуковский В.А.* Из дневников 1827–1840 гг. // Наше наследие. – 1994. – № 32. – С. 35–47. – Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru>
7. *Каблиц И.И.* Интеллигенция и народ в общественной жизни России. – СПб.: Тип. Н.А. Лебедева, 1886. – 305 с.
8. *Лавровский П.А.* Южнорусский элемент в Австрии // Санкт-Петербургские ведомости. – СПб., 1861. – № 73. – С. 3.
9. *Луначарский А.В.* Отклики жизни. – СПб.: О.Н. Попова, 1906.
10. *Луначарский А.В.* Интеллигенция в ее прошлом, настоящем и будущем. – М.: Новая Москва, 1924.
11. *Мережковский Д.С.* Грядущий хам // *Мережковский Д.С.* Большая Россия. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. – С. 11–110.
12. *Милюков П.Н.* Из истории русской интеллигенции. – СПб.: Знание, 1902.
13. *Милюков П.Н.* Интеллигенция и историческая традиция // Вехи; Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909–1910. – М., 1991. – С. 294–381.
14. *Михайловский Н.К.* Записки современника // *Михайловский Н.К.* Сочинения: В 6 т. – СПб.: Типолитография Б.М. Вольфа, 1897. – Т. 5. – С. 391–703.
15. *Никитенко А.В.* Дневник в трех томах. – Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1955–1956.
16. Словарь русского языка XVIII века. – СПб.: Наука, 1997. – Вып. 9: (Из – Каста).
17. *Успенский Б.А.* Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры // РОССИЯ/RUSSIA. – М.: О.Г.И., 1999. – Вып. 2 [10]: Русская история и западный интеллектуализм: История и типология. – С. 7–19.
18. *Федотов Г.П.* Трагедия интеллигенции // *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России (избранные статьи по философии русской истории и культуры): В 2 т. – СПб.: София, 1991. – Т. 1. – С. 66–101.

---

## КНАБЕ ГЕОРГИЙ СТЕПАНОВИЧ

Кнабе Георгий Степанович. 1920–2011. Историк, культуролог, лингвист, переводчик. Доктор исторических, кандидат филологических наук, профессор. Учился на литературном факультете Института философии, литературы, истории (ИФЛИ) с 1938 по 1941 г., прервал занятия в связи с добровольным уходом на фронт в октябре 1941 г., в феврале 1942 г. тяжело ранен и в июне того же года демобилизован по ранению. Восстановился в Московском государственном университете им. Ломоносова, с которым к тому времени слился ИФЛИ, и окончил его филологический факультет в 1943 г. С 1946 по 1987 г. работал преподавателем иностранных языков – английского, французского, латинского: с 1961 по 1987 г. как заведующий кафедрой иностранных языков, доцент (с 1963 г.) и профессор (с 1985 г.) Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК). 1992–2011 гг. – главный научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ).

Во время преподавания иностранных языков совмещал учебную работу отчасти с теоретико-лингвистическими и методическими разработками в данной области, отчасти и преимущественно – с исследованиями по истории культуры.

Итогом всей работы и опыта, накопленного в области преподавания иностранных языков, явился двухтомный «Учебник английского языка для студентов художественных вузов» – English for Art Students (М.: Высшая школа. 1981. – Т. I–II) под редакцией Кнабе.

Постепенно определявшееся в ходе преподавания иностранных языков направление теоретических поисков сублимировалось в некоторой двуединой познавательной культурно-исторической установке. С одной стороны, она предполагала непосредственное переживание материалов культуры человеком, который с ними

знакомится. С другой стороны, эти материалы представляли не в своей логически упорядоченной абстракции, не в виде общих категорий, а в конкретности окружающей реальности, в повседневной, или даже бытовой, опосредованности.

Социально-психологическое прочтение культурно-исторического процесса Кнабе осуществляет при анализе диалога Дидро «Племянник Рамо». Прямым результатом явилась 400-страничная рукопись, так никогда и нигде не напечатанная, косвенным результатом – увлечение Гегелем, чей анализ «Племянника Рамо» составляет один из самых замечательных эпизодов «Феноменологии духа»<sup>1</sup>. Задачи социальной психологии как научной дисциплины понимались на протяжении ее развития по-разному, но к 50–60-м годам XX в. сложилось расширенное ее восприятие как *метода обнаружения внутренних, эмоциональных и психологических мотивов* общественного поведения. Именно так стало употребляться это словосочетание в поколении историков, ровесников и современников Кнабе. Для него самого оно с начала 50-х годов распространилось на автора, чьи сочинения приковали к себе его внимание на многие годы, если не десятилетия – на римского историка Корнелия Тацита (ок. 58 г. н.э. – после 117 г.). Первым результатом этого повышенного внимания явился комментированный перевод «Истории»<sup>2</sup> Тацита. Другим – панорама социально-психологических типов в римском сенате времени Тацита: «Multi bonique et pauci et validi (многие добропорядочные и немногие могущественные) в римском сенате эпохи Нерона и Флавиев»<sup>3</sup>.

Смысл статьи состоял в обнаружении относительно устойчивого набора черт личности, объединявших римских сенаторов в политические группировки. Политика тем самым выступала как продолжение личных свойств исторического человека, а сенат – как арена столкновения «новых людей», готовых ощутить свое нравственное и психологическое родство со становящейся империей, и людей, духовно укорененных в нравах и традициях *res publica*. Для Рима с его взаимопроникновением и неотделенностью государства и интересов групп граждан такой подход был более или менее оправдан. За статьей в 70-е годы последовала целая серия публикаций, выдержанных в том же ключе, сначала – о Таците и о людях его времени, в дальнейшем – о людях и проблемах

---

позднейших эпох<sup>4</sup>. Завершились работы этой направленности книгой 1981 г. «Корнелий Тацит. Время, Жизнь. Книги»<sup>5</sup>.

В науке второй половины XIX и первой половины XX в. с ее установкой на обнаружение магистральных тенденций и общих категорий исторического процесса, на логическую непреложность и доказуемость выводов само обращение к психологическим мотивам было известным новшеством и «нарушением приличий». Такого рода мотивы воспринимались (и с весомыми основаниями) как не до конца проверяемые, как не бесспорные в своих выводах и убедительные, скорее, чем доказательные. Со всей остротой вставал вопрос, уже не собственно и конкретно исторический, а скорее методологический и философский – о преимуществах и недостатках такого метода сравнительно с методом, господствовавшим в академической науке (прежде всего, советско-марксистской), и о перспективности дальнейшего движения по намечавшемуся пути.

В публикациях Кнабе отчетливо видна преемственность по отношению к трем взаимосвязанным направлениям культурно-исторического познания второй половины XIX и первых трех четвертей XX в. К ним относились философия жизни (конец XIX и начало XX в.), семиотика культуры (50-е годы XX в. вплоть до настоящего времени), дихотомия риторики и непосредственного самовыражения (60–80-е годы). В качестве наиболее известных могут быть названы исследователи, принадлежащие к каждому из обозначенных направлений, чьи идеи нашли отражение в публикациях Кнабе. В первом случае – Гастон Буасье во Франции, Зиммель в Германии, Карсавин в России. Во втором – Ролан Барт. В последнем – Умберто Эко, А.В. Михайлов, С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров. Своеобразной модификацией обозначившегося здесь весьма разнообразного, но в конечном счете единого подхода начиная с 60-х годов XX в. стала деятельность французского влиятельного журнала «Анналы» (*Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*)<sup>6</sup>. На российской почве по линии «Анналов» шли работы А.Я. Гуревича, а с 70-х годов Ю.Л. Бессмертного и инициированное ими обоими издание в рамках РАН периодических сборников «Одиссей».

В одном из первых номеров «Одиссея» (1993)<sup>7</sup> Кнабе опубликовал статью, содержащую исходные положения его сложившихся к тому времени методологических воззрений. Центральным понятием излагаемой системы взглядов стало понятие *aporии* («не-

250

разрешимое противоречие», «безвыходное положение», «затруднение», «тупик» – древнегреч.), с тех пор широко разошедшееся в русскоязычной литературе по теории исторического знания. Порождено оно было тем, что наука как форма познания предполагает рассмотрение своего материала в виде логически организованной системы объективных фактов с установкой на верифицируемую истину и доказуемые выводы. С тех пор, как предметом исторической науки становилась историческая жизнь и ее субъективное переживание массовым и индивидуальным сознанием, т.е. со второй половины XX в., выполнение означенных имманентных науке требований становилось в полном объеме невозможным. Историческая жизнь в ее пестроте и случайности, в ее эмоционально и психологически субъективной переживаемости, отмечалось в статье 1993 г., в принципе не может быть предметом науки. Прогресс же адекватного, точного и ответственного, культурно-исторического познания требовал распространения научных методов именно на так воспринятую и так нам представшую историческую жизнь. Ситуация, обозначенная Кнабе как *апория*, переживалась отечественными историками весьма широко. Кобрин видел цель современного культурно-исторического познания прежде всего в «социально-психологическом прочтении исторического процесса». Аверинцев с одобрения Бахтина назвал складывавшуюся форму культурно-исторического познания «инонаучной». Гаспаров предложил обозначать выводы традиционно-академического познания как «доказательные» и отличать их от выводов складывавшегося социально-психологического прочтения как «убедительных».

Итоги этих методологических поисков – и многих других, шедших в том же направлении в отечественной и зарубежной науке, – Кнабе подвел в статье 2002 г. «Строгость науки и безбрежность жизни». Статья была впоследствии включена в книгу «Избранные труды: Теория и история культуры»<sup>8</sup>. В этой статье был сформулирован ряд свойств гуманитарного знания, которые позволяли не отрицать существование апории, но сближать ее полюса на основе изменившегося общественно-философского статуса человека в современном мире и неуклонно сохраняющегося в мире и в знании понятия ответственности перед истиной.

---

Самый общий смысл описанной революции в сфере гуманитарного знания состоял в том, чтобы рассматривать общественное бытие через его субъекта, т.е. через *конкретно исторического человека*. Этот поворот имел, помимо внутренних причин, заложенных в философски-гносеологической природе человеческого познания и его динамики, причины внешние, связанные с объективными условиями, сложившимися в Европе и в мире в первые послевоенные десятилетия. К ним относились коренные сдвиги в производстве и других областях человеческого бытия. Идеологическим результатом явилось расшатывание – чтобы не сказать разрушение – устойчивых, многовековых параметров европейской жизни и культуры – национально замкнутых культурных традиций, классового расслоения культуры и образования. Все эти процессы подхватывались, комментировались и разъяснялись средствами массовой информации, которые отныне проникали во все страты и сферы личной, общественной, культурной и художественной жизни. Общим итогом явилось коренное изменение отношений человека с историей, которые стали непосредственным и в этом смысле *повседневно-бытовым ее переживанием*. Формой и средством объективации такого переживания, методом его анализа и проникновения в антропологические механизмы истории и культуры – истории как культуры – сделалась *семиотика культуры*, а ее объектом – реалии материально-пространственной среды и бытовой повседневности, окружавшие человека. Распространенное обозначение этого подхода как «микроистория», на взгляд Кнабе, было не слишком удачным. Оно вуалировало главное: неуклонно нараставшие в конце XX в. новые взгляды на культуру и историю рождались из потребности преодолеть отчуждение истории от ее субъекта – от живого исторического человека и сосредоточиться на непосредственно окружавших его и потому непосредственно его выражавших повседневно-бытовых реалиях.

В зарубежной культурологии это направление определилось с самого начала 60-х годов XX в., в частности, в «Проблеме социальной реальности» Альфреда Шюца<sup>9</sup> (1962) и в «Системе моды» Ролана Барта<sup>10</sup> (1967). В отечественной науке, насколько можно судить, – с 70-х годов, в частности в статье Ю.М. Лотмана «Декабрист в повседневной жизни. (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)»<sup>11</sup> (1975.) Одним из основных направлений в исследовательской деятельности Кнабе подобная *семио-*

тика культуры становилась с рубежа 70–80-х годов: «Теснота и история в Древнем Риме»<sup>12</sup> (1979). «Быт и история в античности»<sup>13</sup> (1988). «Язык бытовых вещей»<sup>14</sup> (1985) и тогда же – в докладах на научных конференциях и в университетских курсах лекций. Исследования данного направления в России и за рубежом открыли для обновившейся науки тот пласт культуры, а через него и менталитета современного человека, который ранее оставался достоянием авторов исторических романов, журналистов и редких диссидентов в науке, вроде упомянутых выше Гастона Буасье или Л.П. Карсавина. Введению этого пласта в науку и его нового понимания посвящено капитальное исследование Кнабе «Древний Рим. История и повседневность»<sup>15</sup>. Из тщательно подобранных и прокомментированных исследователем источников встают потребности духовные – сохранявшийся в виде пережитков сознания архаически религиозный культ воды или порожденная цивилизацией и усложнением внутреннего мира человека потребность слушать журчание воды как аккомпанемент одиноких раздумий. В главе об одежде точно так же воссоздаются дремлющая в глубине сознания коренных римлян привычка к кроеной одежде, или специфически римское сочетание ритуально формализованных черт одежды и непринужденная свобода в их деталях и организации. Точно так же написаны очерки, посвященные носилкам и их роли при передвижении по дорогам, или обеду как форме совместно проводимого культурного досуга.

Особого внимания заслуживает заключительный очерк, озаглавленный «Художественное конструирование и внутренняя форма римской культуры». Словосочетание «внутренняя форма» заимствовано из языкознания, где оно употребляется в составе формулы «внутренняя форма слова» и означает образ, выявляющий единый исходный смысл однокоренных слов, которые в речевой практике свою смысловую связь утратили или существенно ослабили. Неполная понятийно-логическая проясненность внутренней формы, ее апелляция скорее к образной интуиции в сочетании с непреложным ощущением того, что в ней находят отражение какие-то существенные объективные связи, реально живут в глубине практически каждой культурной системы. Потребность прочесть культурные эпохи через феномен внутренней формы (без

---

употребления самого этого термина) ощущалась в истории неоднократно – у Гёте и у Вильгельма фон Гумбольдта в Германии, у Потебни и у Виноградова в России; как термин и в описанном выше смысле у Кассирера (1923). В своем поколении Кнабе был едва ли не первым, кто откликнулся на эту потребность. В 1980 г. – статьей «Внутренние формы культуры»<sup>16</sup>, в 1993 г. – итоговой книжкой «Воображение знака»<sup>17</sup>.

На взгляд Кнабе, внутренняя форма составляет малоизвестную, но систематически обнаруживаемую характеристику культуры и ее исторических эпох. Можно было бы указать, полагает он, на образ вертикали как *внутреннюю форму* средневековой культуры. Она ощущается в вертикальной организации общественной иерархии от крепостного крестьянина до сюзерена, в представлении о Боге как высшей небесной силе, в представлении об архитектурной норме, требовавшей от здания, от колокольни или собора до замка, вертикальной ориентации – не вширь, а вверх. В принципе такова же внутренняя форма культуры второй половины XIX в. Мир здесь выступает как своеобразное *поле напряжения*, где главное – не событие или предмет, находящийся в таком поле, а заполняющая пространство между ними среда, ощущаемая теперь не как пустота, а как энергия, поле, свет, воля, настроение. Так в драматургии Чехова или Ибсена, в физической теории поля Максвелла, в феномене финансового капитала, в живописи импрессионистов и т.д.

В описанной выше атмосфере последних десятилетий XX в. с их потребностью прочесть в процессах культуры и истории не только их четко выраженную совокупность внешних и проверяемых признаков, но и их *внутренне переживаемые смыслы*, остро востребованным оказалось не только понятие *внутренней формы слова*, но и сам феномен *семиотики культуры*. Эта возможность реализуется в исследованиях Кнабе в полной мере – от статей, вошедших в сборник 1993 г. «Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима»<sup>18</sup>, до конспекта учебного курса «Семиотика культуры»<sup>19</sup>. В этом конспекте четко очерчена вся основная проблематика семиотики культуры. Прежде всего – исходная семиотическая триада: означающее – означаемое – знак. Любой артефакт, любое природное или духовное явление, которое само по себе есть часть объективной, вне меня положенной действительности, радикально меняет свой статус, как только оно ста-

254

новится предметом моего восприятия, тем самым погружается в мой внутренний опыт, взаимодействует с ним и им окрашивается, – становится *означающим*. Точно так же сам этот внутренний опыт живет во мне как потенция и вещь-в-себе, но обретя предмет восприятия, становится *означаемым* – необходимым звеном в цепи познания. Взаимодействие означающего и означаемого есть *знак* – результат и воплощение *человеческого* познания – человеческого в том смысле, что в нем слиты его предмет и его смысл, предмет и смысл факта культуры и истории, «Я» и мир. «Человеческая вселенная есть знаковая вселенная», – писала Юлия Кристева, один из создателей семиотики культуры. Эту мысль Кнабе формулирует в виде тезиса: «Семиотика культуры есть тот язык, на котором история разговаривает с человеком»<sup>20</sup>.

Эти исходные положения вводят семиотику культуры в очерченную выше общественно-историческую и культурно-философскую ситуацию и разделяют с ней все совершенство и всю ограниченность человеческого начала в истории и познании. Познающее сознание – всегда изначально индивидуальное, и сосредоточенный в нем опыт есть результат лично прожитой жизни. Но в той мере, в какой познание ориентировано на истину, объективную и проверяемую, оно не может и не должно исчерпываться личным опытом с его особенностями и неповторимостями. *Человеческим познанием* оно становится лишь при выходе за пределы личного опыта, становясь интересубъективным и коллективным, но в то же время оставаясь порожденным и окрашенным пережитым, т.е. личным, опытом. Диалектика единицы и целого, составляющая условие, основу и суть общественного бытия, выступает в семиотическом познании во всей неразложимости, а ее полюса – во всей их нераздельности и неслиянности.

Означаемое отраженный в нем пережитой опыт индивида, когда оно преломляется и обобщается в опыте реального исторического коллектива, порождает культурно-исторические мифы. Возникающий из такого коллективного переживания образ реальности отвлекается от образа, изначально сохранившегося в индивидуальной или микрогрупповой памяти, утрачивает свою историческую конкретность, расширяется, идеализируется, т.е. становится мифом данной эпохи или данной формы общественного устройст-

---

ва. Этому феномену посвящен ряд принципиально важных работ Кнабе, очень различных по своему материалу, – от «Образа Рима в сочинении Тита Ливия»<sup>21</sup> (1993) до «Булата Окуджавы и культурно-исторической мифологии»<sup>22</sup> (2006).

Именно в связи с феноменом культурно-исторической мифологии, по мысли Кнабе, семиотика культуры выходит за рамки познания эмпирически текучей и многообразной человеческой реальности и становится воплощением и выражением исходного импульса культуры в целом, *культуры как человеческого переживания действительности*. Соотношение *означающего* как материальной предпосылки читаемого в нем смысла *для всех* и *означаемого* как **индивидуального опыта отдельного человека** моделирует коренное противоречие цивилизации вообще, современной цивилизации в первую очередь. Человеческое общество существует, его история протекает и культура переживается, поскольку это противоречие между индивидом и родом постоянно сохраняется и в то же время постоянно преодолевается. Культурно-исторические эпохи отличаются, в частности, друг от друга тем, в какой форме и в какой степени этот конфликт сохраняется и преодолевается, сохраняясь. Теоретическому объяснению этого состояния и его материальному содержанию в ходе смены исторических эпох посвящены многие работы Кнабе – «Римская биография и “Жизнеописание Агриколы” Тацита» (1980), «Античное письмо» (1992), «Двуединство культуры» и упомянутая выше статья «Об одной апории общественно-политического познания»<sup>23</sup>.

Опыт послевоенных десятилетий XX в. и особенно рубежа XX и XXI вв. вносит в тезис об антично-римском изводе, постоянно сохраняющемся в истории и культуре Европы, радикальные коррективы. Интерсубъективный и коллективный опыт как условие семиотического, «человеческого» познания и вытекающий из него строй культурно-исторического бытия Европы рождался всегда из реальных форм коллективного бытия – национально-государственных, культурно-исторических, социально-групповых и т.д. Между тем на протяжении большей части XX в. человечество пережило такой тяжелый опыт тотального коллективизма, что вошло в заключительную фазу минувшего столетия и в начало следующего со столь универсальным и столь стойким неприятием любых форм тотального бытия, что выполнение указанного условия становится скомпрометированным и морально недопустимым. За всем солидар-

256

ным, устойчиво групповым, укорененным в традиции стало все чаще видеться проявление расизма, национализма, реакционного консерватизма и вызывать массовые протесты. Соответственно, отталкиваясь от такого видения и в противоположность ему человеческий индивидуализм все более выходит из рамок коллективной ответственности и создает атмосферу дисперсии, которую в социологии называют «аномией». Оба нераздельных полюса исходной онтологически заданной диалектики общественного бытия, культуры вообще и культуры Европы в первую очередь разошлись. Ситуация начала осознаваться как философия времени, получила с конца 60-х годов XX в. наименование постмодерна, который и далее сохранил свои только что перечисленные главные черты, все больше усугубляющиеся универсальной глобализацией.

Описанная общественно-политическая, философская и культурно-антропологическая ситуация, центральная для переживаемого ныне исторического периода, становится для Кнабе основным предметом раздумий и исследований. Ее суммарная характеристика содержится в книге «Местоимения постмодерна»<sup>24</sup> (2004). Примыкающие к ней публикации – предшествующие и последующие – посвящены отдельным слагаемым обозначенного здесь «диагноза нашего времени» и анализируют материал, относящийся к каждой из них под углом зрения этого «диагноза».

Такова публикация, посвященная проблеме идентичности и идентификации, – «Жажда тождества»<sup>25</sup> (2003). В ней содержится обзор исторических форм человеческих общностей, принадлежность к которым человек воспринимает как ценность, и тех современных явлений в рамках цивилизации постмодерна, в которых такие общности переживают процесс распада на внутренне друг от друга независимые человеческие единицы. Оба процесса сосуществуют, ибо, будучи заданы природой человека и общества, не могут исчезнуть, но могут жить – и живут – в современных условиях лишь в постоянном все более конфликтном соприсутствии и взаимоотрицании.

В «Жажде тождества» продолжена тема, возникавшая в более ранних работах Кнабе – тема сети Интернет. Интернет давно перестал исчерпываться своей ролью удобной и эффективной справочной системы и стал системой обмена информацией и мыслью меж-

---

ду индивидами. В этом смысле он создает *универсальное поле коммуникации* и диалога и, тем самым, сопряжен с либеральным началом европейской культуры и истории. Но единство как поле взаимодействия индивидов, духовно нашедших друг друга и идентифицирующих себя с возникшей общностью, реально в поле Интернета не представлено. Такое поле существует лишь в бесконечном многообразии мнений, не предполагающих единения на почве обсужденной и принятой коллективной истины, как нет в этом качестве и общества, ибо оно, складываясь из таких личностей, не может образовать единства того и другого. Принцип и практика идентичности и идентификации не видоизменяются, а просто исчезают.

С той же проблемой идентичности и идентификации как веками сохранявшихся и ныне распадающихся основ культуры Европы связаны практика, идея и принцип культурного наследования. Антично-римское наследие, его эволюция, сохранение и иссякание образуют с конца 1980-х годов главную, наиболее устойчивую тему публикуемых работ, лекционных курсов и докладов Кнабе. Если речь идет о Западной Европе, культура и образ античного Рима является предметом такого наследования на протяжении полутора тысяч лет, что и нашло отражение в статьях, в частности, о «проблеме Цицерона» (1975 и 1991)<sup>26</sup>, о Блаженном Августине и рождении экзистенциального человека (1998)<sup>27</sup>, в лекционном курсе «Современная Европа и ее антично-римское наследие»<sup>28</sup> для магистрантов РГГУ. Более интенсивно шли исследования по проблеме антично-римского наследия в культуре и искусстве России. Их итоговый сборник «Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России»<sup>29</sup> вышел в 1999 г. в Издательстве РГГУ и включил в себя более ранние статьи об антично-римском наследии в произведениях Державина, Пушкина, Тургенева, в судьбе и образе Петербурга, в литературе Серебряного века и т.д.

Коренная культурно-историческая проблема, обрисовавшаяся во всех этих исследованиях, – это прежде всего проблема *культурной нормы*. Материал истории Древнего Рима всегда включался в позднейшую историю и культуру как, во-первых, иноязычный и уже потому отличный от национального духовного дискурса, во-вторых, как отличный от эмпирического содержания исторического процесса, присутствующий в таком развитии скорее как эта-

258

лонный образ, чем как непосредственное слагаемое. Об этой роли антично-римского наследия идет речь в «Русской античности» и в лекционном курсе 2006 г. Нормативная роль, которую наследие Древнего Рима играло на протяжении веков, имела и еще одно следствие. Последовательная демократизация европейского общества на протяжении второй половины XX столетия оставляла в системе образования и в системе культуры в целом все меньше места для социально-классовых перегородок. Между тем с такими перегородками связывалось ранее представление о латинском языке как о языке культуры и о наследии Древнего Рима как о специфической основе ориентации в культуре «для избранных». Соответственно, Кнабе в последнее время обращает все больше внимания на представленное и в академической науке, и в общественном мнении сокращение роли Древнего Рима в культуре и снижение самого образа античного Рима.

### Примечания

- <sup>1</sup> Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. – М.: Наука, 2000. – 495 с.
- <sup>2</sup> Тацит К. Сочинения: В 2 т. – Л.: Наука, 1969. – Т. 2. – 369 с.
- <sup>3</sup> Кнабе Г.С. Multi bonique u pauci et validi в римском сенате эпохи Нерона и Флавиев // Вестник древней истории. – М., 1970. – № 3 (113). – С. 63–85.
- <sup>4</sup> Ученые РГГУ. Георгий Степанович Кнабе: Библиографический указатель. – М.: РГГУ, 2007. – 72 с.
- <sup>5</sup> Кнабе Г.С. Корнелий Тацит. Время. Жизнь. Книги. – М.: Наука, 1981. – 204 с.
- <sup>6</sup> Annales. Economies Sociétés. Civilisations. – Страсбург, 1946.
- <sup>7</sup> Кнабе Г.С. Общественно-историческое познание второй половины XX века, его тупики и возможности их преодоления // Одиссей. – М.: Наука, 1993. – С. 247–255.
- <sup>8</sup> Кнабе Г.С. Избранные труды. Теория и история культуры. – М.; СПб.: Летний сад: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – С. 89–108.
- <sup>9</sup> Шюц А. Проблема реальности в социальном мире // Шюц А. Избранное: Мир, святыщийся смыслом. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 69–96.
- <sup>10</sup> Barthes R. Le système de la mode. – Paris: Seuil, 1967. – 75 p.
- <sup>11</sup> Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. – Л.: Наука, 1975. – С. 25–74.

- 
- <sup>12</sup> *Кнабе Г.С.* Теснота и история в Древнем Риме // Культура и искусство античного мира: Материалы научной конференции (1979). ГМИИ им. Пушкина. – М.: Сов. художник, 1980. – С. 385–405.
- <sup>13</sup> *Кнабе Г.С.* Быт и история в античности. – М.: Наука, 1988. – 272 с.
- <sup>14</sup> *Кнабе Г.С.* Язык бытовых вещей // Декор. искусство СССР. – М., 1985. – № 1. – С. 39–43.
- <sup>15</sup> *Кнабе Г.С.* Древний Рим – история и повседневность: Очерки. – М.: Искусство, 1986. – 206 с.
- <sup>16</sup> *Кнабе Г.С.* Внутренние формы культуры // Декоративное искусство СССР. – М., 1981. – № 5. – С. 37–41.
- <sup>17</sup> *Кнабе Г.С.* Воображение знака: Медный всадник Фальконе и Пушкина. – М.: РГГУ, 1993. – 17 с.
- <sup>18</sup> *Кнабе Г.С.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. – М.: РГГУ, 1993. – 527 с.
- <sup>19</sup> *Кнабе Г.С.* Семиотика культуры. – М.: РГГУ, 2005. – 63 с.
- <sup>20</sup> *Кнабе Г.С.* Избранные труды: Теория и история культуры. – М.; СПб.: Летний сад: РОССПЭН, 2006. – С. 131.
- <sup>21</sup> *Кнабе Г.С.* Образ Рима в сочинении Тита Ливия // Материалы к лекциям по общей теории культуры и античного Рима. – М.: Индрик, 1993. – С. 444–456.
- <sup>22</sup> *Кнабе Г.С.* Булат Окуджава и культурно-историческая мифология. От шестидесятых к девяностым // Вопросы литературы. – М., 2006. – № 5. – С. 135–167.
- <sup>23</sup> *Кнабе Г.С.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и античного Рима. – М.: Индрик, 1993. – 527 с.; *Кнабе Г.С.* Избранные труды: Теория и история культуры. – М.; СПб.: Летний сад: РОССПЭН, 2006. – 1199 с.
- <sup>24</sup> *Кнабе Г.С.* Местоимена постмодерна. – М.: РГГУ, 2004. – 48 с.
- <sup>25</sup> *Кнабе Г.С.* Жажда тождества // *Кнабе Г.С.* Избранные труды: Теория и история культуры. – М.; СПб.: Летний сад: РОССПЭН, 2006. – С. 1107–1156.
- <sup>26</sup> См.: *Кнабе Г.С.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и античного Рима. – М.: Индрик, 1993. – 527 с.
- <sup>27</sup> *Кнабе Г.С.* Избранные труды: Теория и история культуры. – М.; СПб.: Летний сад: РОССПЭН, 2006. – С. 883–889.
- <sup>28</sup> *Кнабе Г.С.* Современная Европа и ее антично-римское наследие. – М.: РГГУ, 2010. – 156 с.
- <sup>30</sup> *Кнабе Г.С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. – М.: РГГУ, 1999. – 240 с.

*Г.К.*

---

Серия «Теория и история культуры»  
**КУЛЬТУРОЛОГИЯ**  
Дайджест  
2015 № 1 (72)

Редактор-составитель выпуска –  
кандидат философских наук **Левит** Светлана Яковлевна

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.**  
**ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаяева  
Корректурa, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение  
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.  
Подписано к печати 17/1 – 2015 г. Формат 60x84/16  
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена  
Усл. печ. л. 16,25. Уч.-изд. л. 12,5  
Тираж 300 экз. Заказ № 130

**Институт научной информации  
по общественным наукам РАН,**  
Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,  
**Отдел маркетинга и распространения  
информационных изданий**  
**Тел. / факс (499) 120-45-14**  
E-mail: [inion@bk.ru](mailto:inion@bk.ru)  
Отпечатано в ИНИОН РАН  
Нахимовский пр-кт, д. 51/21  
Москва, В-418, ГСП-7, 117997  
042(02)9

---