# ВОСТОК–ЗАПАД

ИССЛЕДОВАНИЯ

ПЕРЕВОДЫ

ПУБЛИКАЦИИ

# ВОСТОК–ЗАПАД

*ИССЛЕДОВАНИЯ*

•

*ПЕРЕВОДЫ*

•

*ПУБЛИКАЦИИ*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1985

ББК 83.35
В 76

Редколлегия
*М. Л. ГАСПАРОВ, Е. М. МЕЛЕТИНСКИЙ,*
*А. Б. КУДЕЛИН, Л. З. ЭЙДЛИН*

**В76** **Восток — Запад.** Исследования. Переводы. Публикации. М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1985.
272 с.

Второй выпуск историко-культурного альманаха объединяет разнообразные материалы, посвященные восточно-западным контактам и параллелям. Его содержание составляют, в частности, перевод записок известного польского писателя и путешественника Яна Потоцкого о путешествии в Турцию и Египет в 1784 г., полузабытое эссе М. А. Волошина о европейском взгляде на Китай, сравнительно-типологическое исследование мировоззрения и творчества Ф. М. Достоевского и Р. Тагора и др.

**В** $\frac{\mathbf{4603020000-061}}{\mathbf{(013)02-85}}$ **174-84** ББК 83.35+82.35

© Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1985.

# ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Содержание второго выпуска альманаха «Восток—Запад» продолжает и расширяет жанровые и тематические направления в разработке соответствующей проблематики, которые были намечены первым выпуском, опубликованным в 1982 г.

Начать с того, что в данной книге самостоятельным материалом представлена тема восприятия Востоком культурных традиций Запада. Это — непубликовавшиеся ранее работы выдающегося нашего востоковеда, академика В. М. Алексеева (1881—1951). Обсуждаемые здесь творческие аспекты перевода на китайский язык сочинений А. С. Пушкина проецируются со свойственной автору широтой мысли на весь многосторонний процесс сближения культур и народов, в результате чего специальный научный доклад обретает публицистический пафос, становится документом высокого интернационалистского и патриотического звучания. За прошедшее время советские синологи немало потрудились для того, чтобы наши люди лучше узнали китайскую культуру, да и в КНР русская и советская литературная классика переводится в последние годы весьма активно — и все же требовательные призывы В. М. Алексеева к неустанному обоюдному познаванию различных культур, к их «взаимному донорству» не выглядят анахронистичными и сегодня.

Специфическую параллель к указанной теме представляет изложенная в большой статье гипотеза литературоведов Л. И. Сараскиной и С. Д. Серебряного о влиянии романа Ф. М. Достоевского «Бесы» на замысел, а возможно, и на фабулу одного из центральных произведений великого индийского поэта и писателя Рабиндраната Тагора — романа «Дом и мир». При этом характерно, что данная гипотеза поставила в центр рассуждений авторов не столько даже моменты контактов и заимствований, сколько типологическое сопоставление. Последнее, проводимое на разных уровнях, охватывает как целые эпохи в истории и культуре России и Индии, так и этапы мировоззренческого и творческого становления обоих писателей; тем самым в нашем альманахе закрепляется еще одна линия анализа восточно-западного культурного материала.

Отношение к Востоку крупных деятелей западной культуры, запечатленное в их творчестве, — чрезвычайно благодатная тема для нашего издания ввиду исторического многообразия форм ориентализма и его художественной и идейной плодотворности. Ян Потоцкий, всемирно прославленный романом «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1804), представлен в данном выпуске «Путешествием в Турцию и Египет, совершенным в 1784 году», беллетризованными путевыми зарисовками, сохраняющими, впрочем, и документальную ценность. Читатель познакомится со статьей А. В. Михайлова «Гёте и поэзия Востока», дающей вместе с анализом — главным образом позднего — творчества Гёте и выразительные характеристики различных тенденций, в том числе востокоцентристских, в культурной жизни Германии соответствующего периода. Мы перепечатываем, впервые с 1914 г., эссе

Максимилиана Волошина «Клодель в Китае». Не очень сейчас в нашей стране известный, Поль Клодель (1868—1955) оставил заметный след в истории приобщения Запада к «восточной мудрости». Его «поиски первокорней человека» привлекли к нему не только Волошина (автора самой формулировки; о причинах интереса Волошина к творчеству и личности Клоделя рассказывает, с привлечением большого материала по ориентализму в русской культуре начала XX в., И. С. Смирнов в своей сопроводительной статье) — своеобразное развитие этой идеи мы находим в творчестве известного деятеля французского модернизма Антонена Арто (1896—1948). Публикуемые в книге фрагменты его работ о восточном (балийском) театре и статья В. В. Малявина дают читателю представление о роли Востока в формировании теоретических взглядов Арто.

Все перечисленные выше публикации основаны на осознанном — и учеными, и теми, о ком они пишут, — размежевании Востока и Запада как культурных общностей. Однако открывается наша подборка исследованием, посвященным культуре, деятели которой этого размежевания не осознавали, хотя значение ее в истории развития восточно-западных культурных взаимосвязей необычайно велико. Речь идет о творчестве сирийцев, коптов и сопредельных народов, живших «на восточных окраинах римско-византийского мира» в первом тысячелетии нашей эры, «на границе цивилизаций и эпох»: мы почти процитировали название освещающей эту тему статьи С. С. Аверинцева, дополненной несколькими поэтическими и прозаическими переводами.

Завершая представление нового выпуска альманаха «Восток—Запад», редколлегия выражает благодарность всем читателям, приславшим в издательство письма с замечаниями и предложениями по первому выпуску, и ждет откликов на второй.

*Содержание первого выпуска альманаха «Восток—Запад. Исследования. Переводы. Публикации» (1982):*

Из наследия академика С. Ф. Ольденбурга;
Путевые записки итальянских путешественников XIV в. о Ближнем Востоке;
Омар Хайям и Эдвард Фитцджеральд;
Герман Гессе о Востоке;
Китайские мотивы в творчестве Эзры Паунда. Стихотворный цикл «Поднебесная».

### С. С. Аверинцев

# НА ГРАНИЦЕ ЦИВИЛИЗАЦИЙ И ЭПОХ: ВКЛАД ВОСТОЧНЫХ ОКРАИН РИМСКО-ВИЗАНТИЙСКОГО МИРА В ПОДГОТОВКУ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В начале первого тысячелетия нашей эры впервые проступают черты новой культурной общности, отличной от всего, что было раньше и что придет затем.

Это была настоящая общность, четко идентифицируемая на типологическом уровне, осязаемая на уровне исторической эмпирии, — творчество сирийцев, коптов и сопредельных народов, пользовавшихся как собственными языками, так и греческим языком, доставшимся в наследство от эллинизма как средство международного общения, осуществляло себя в непрерывном сотрудничестве и обмене; вещественное выражение такого обмена — небывалое количество переводов. В ту пору в каком-нибудь монастыре, затерявшемся среди пустынь Египта, знали, о чем думают, о чем спорят, о чем пишут в Антиохии, в Эдессе, в Малой Азии. Единство культуры, создавшейся под знаком христианства, преимущественно несторианского и яковитского, отчасти гностицизма и манихейства в землях на восток от Босфора можно буквально пощупать руками. Любопытно, что однажды, на заре эпохи, о которой мы говорим, территория этой культуры была очень ненадолго объединена политически. Способная и энергичная сириянка Бат-Заббаи, которую греческие и латинские историки называют Зенобией, правительница сирийского города Пальмиры, предприняла попытку, отложившись от Рима, от латинского Запада, основать империю Востока; к 270 г. в эту империю вошли Сирия, Египет и Малая Азия. Империя просуществовала всего два года; но это было предвестие будущего — как бы черновой эскиз ранневизантийской, более того, раннеисламской державы, начало совершенно нового цикла, которому предстояло быть через четыре столетия продолженным в халифате Омейядов со столицей в сирийском городе Дамаске. . . Бат-Заббаи была еще язычницей, однако проявляла исключительную терпимость к своим христианским подданным и даже позволяла христианскому (еретическому) епископу Павлу Самосатскому играть роль первого человека в Антиохии. В Риме епископа могли в те десятилетия вывести на растерзание львам, а под державой пальмирской правительницы Павел чувствовал себя носителем официально санкционированной власти. И это не единственный случай. В землях и городах, лежавших на границе между Римской и Персидской империями, воля к самобытности, отталкиваясь как от греко-римского язычества, так и от иранского зороастризма, имела в христианстве желанного союзника. За очень популярной у сирийских христиан легендой, согласно которой полузависимое восточносирийское царство Осроена со столицей в Эдессе — запомним имя этого города на будущее! — стало христианским еще при царе Авгаре V Черном, будто бы состоявшем в переписке с самим Христом в первой половине I в., кроется какая-то, хотя изрядно стилизованная, историческая реальность; во всяком случае, преемник и тезка этого монарха Авгар IX (179—216) был крещен, а граждане Эдессы гордились давностью своей приверженности к христианству. Характерно, что, когда после 216 г. Осроена была поглощена Римской империей, положение христиан резко ухудшилось.

Еще одним пограничным царством была Армения, христианизация которой при царе Трдате III произошла и несколько раньше (по некоторым данным, в 301 г.), и решительнее, чем в Риме Константина.

Такие события, как возникновение державы Бат-Заббаи, выявляют на политическом уровне единство судьбы народов от Босфора до Месопотамии, от Армении до Нила. На духовном уровне о том же свидетельствует особое отношение всех этих народов к совсем еще молодому христианству. Наконец, можно говорить о бесспорном единстве на уровне эстетического вкуса. Последнее давно отмечено и описано специалистами по истории искусства, которая в этом отношении опередила и литературоведение, и общую историю культуры (мы очень скоро увидим, почему). Среди искусствоведов о самобытности сирийско-коптского творчества форм заговорил, и притом очень энергично, еще Й. Стржиговский в начале нашего века[1]. Мы сошлемся на В. Н. Лазарева: «Это народное искусство христианского Востока отличалось в первые четыре века нашей эры необычайным богатством и разнообразием. Христианство, быстро распространившееся на востоке благодаря относительной терпимости парфяно-сасанидской Персии с ее маздаистической религией, привело в движение народные массы, горячо и непосредственно реагировавшие на христианское учение. Многочисленные общины, еще не испытавшие сильного давления централизованной церкви и светской власти, вырабатывали свой собственный мир изобразительных и орнаментальных форм, глубоко коренившихся в местных, национальных традициях. Это искреннее, наивное, непритязательное искусство импонировало и было понятно каждому простолюдину. Питаемое здоровыми соками новых народов, главным образом двигавшихся из Ирана кочевников, оно было полно той грубоватой силы и той экспрессии, которые составляли прямой контраст с утонченными, несколько анемичными формами позднеантичного искусства, носившего чисто урбанистический характер»[2]. Как видим, характеристика достаточно четкая и живая; она может только относиться к реальному предмету, и притом предмету своеобычному и колоритному.

Тем более странно, что у культурной общности, о которой идет речь, до сих пор нет имени. Она безымянна.

В только что приведенной выписке из В. Н. Лазарева говорится о «христианском Востоке»; но и это словосочетание — лишь замена недостающего термина. Во-первых, некоторые терминологические неудобства проистекают из самого слова «Восток», поскольку Константинополь — тоже «Восток» по отношению к Риму и латинскому, в будущем католическому Западу, однако «Запад» по отношению к сирийско-коптскому ареалу. Во-вторых, и это важнее, сирийско-коптское христианство и сирийско-коптская культурная самобытность суть величины, друг друга отнюдь не покрывающие. Верно, что в судьбах обсуждаемой нами культурной общности христианство сыграло исключительно важную роль как центральный фактор ее пробуждения и самосознания; и все же культура эта развивалась не только под знаком христианства. Ее истоки лежат в языческом синкретизме. Послание Мары бар-Серапиона, один из самых ранних, самых любопытных и очень характерных сирийских памятников, — не христианское произведение. Как увидит читатель из отрывков послания, прилагаемых к этой статье, духовный мир Мары сочетает стоические элементы с иранской фразеологией; как сила, правящая миром, рассматривается Время, которое в иранских верованиях обозначается как Зерван; о промысле библейского бога речи не идет. Наряду с этим у Мары упомянут основатель христианской религии, и упомянут довольно сочувственно, хотя на равных правах с Пифагором и Сократом. Трудно не вспомнить императора Александра Севера (222—235), сирийца на престоле римских цезарей, поклонявшегося в своем домашнем святилище Иисусу вместе с Аполлонием Тианским и Орфеем. Как и Александр Север, как и упомянутая выше царица Бат-Заббаи, Мара симпатизирует христианству, не становясь, однако, христианином, и это довольно характерно для ближневосточного мира — в других местах нехристиане были, как правило, более враждебны новой религии, не было промежуточной, так сказать, околохристианской среды. Напомним, что в климате именно этой среды на сирийской почве в III в. родилась еще одна религия — манихейство. Ее основатель Мани, уроженец Месопотамии и сын приверженца «почти христианской» секты элкасаитов, писавший по-сирийски и по-персидски, создавший доктрину, зона подпольного распространения которой доходила до Испании на западе и до Китая на востоке, которая пришла на некоторое время к власти в центральноазиатской державе уйгуров, сам воспринял и зороастрийские, и буддийские воздействия, но решающим, пожалуй, оставался импульс, полученный им от сирийского еретичества с сильной иудео-христианской окраской.

Итак, понятие «христианского Востока» уже получает коррективы: историю сирийско-коптской культуры нельзя вообразить ни без ее языческого пролога, ни без ее гностических, парахристианских элементов, подготовивших и породивших манихейство. Далее, сюда все время доходили отголоски иранского мифа и буддийской легенды (первые слышны, например, в знаменитой «Песни о жемчужине», дошедшей в составе «Деяний апостола Фомы», вторые — в апокрифах о детстве Христа). Литуратурные образы и мотивы вообще легко переходили от одной вероисповедной среды к другой, пересекая любые конфессиональные границы и образуя в совокупности общий фонд, находившийся в совместном пользовании приверженцев различных вер. Например, о ряде популярных апокрифов — «Заветах двенадцати патриархов», «Восшествии Исайи», «Повести об Иосифе и Асенеф» и других памятниках — не утихает дискуссия: что это, иудейская литература, осложненная христианскими интерполяциями, или христианское творчество, использовавшее не только сюжетные схемы, но и готовые «словесные блоки» иудейского происхождения? Одни и те же сюжеты притч и басен, порожденные чаще всего какой-то третьей средой, не буддийской и не христианской, могли находить свое место и в буддийских, и в христианских текстах. Наиболее колоритный случай — общность сюжетного материала между христианской легендой о пустыннике Билаухаре, или Варлааме, и царевиче Будасфе, или Иоасафе, и легендами о юности Гаутамы Будды. В недалеком прошлом общность эта понималась совершенно однозначно: почти никто не сомневался, что произошло простое переодевание буддийских персонажей в христианские ризы, на скорую руку разыгранный маскарад, благодаря которому Будда мог войти в церковные святцы. В настоящее время, однако, высказываются обоснованные предположения, что дело обстояло не так просто. Во-первых, в обоих случаях был использован материал фольклора и так называемых народных книг, который сам по себе был нейтральным по отношению к религиям. Во-вторых, легенды о юности Будды, по-видимому, лишь весьма поздно прикрепленные к его личности, могли быть почерпнуты из иранского источника, либо христианского (скорее всего еретического), либо манихейского [3]. Как бы то ни было, все это напоминает нам, что в истории культуры границы пролегают существенно иначе, чем в истории религиозных учений.

Итак, термин «христианский Восток» явно недостаточен, хотя за неимением лучшего употребителен. Говорить, как не раз позволяли себе мы, о «культуре сирийско-коптского ареала» — тоже не лучший выход: это словосочетание не только чересчур тяжеловесно, но и не совсем корректно, ибо называет два народа, участвовавшие в создании обсуждаемой культуры, и оставляет в тени все остальные — например, евреев, арабов, армян и т. д. Почему же, однако, у нас нет более адекватного термина, почему историки культуры не позаботились его изобрести? С этим вопросом связан другой, более принципиальный вопрос: почему само существование данной культурной общности так мало принимается к сведению, особенно за пределами науки об искусстве? По-видимому, многое объясняется многоязычием этой культуры. Для искусствоведа языковой проблемы не существует; его интересует только «язык» форм, его глаз улавливает тождество или различие эстетического принципа в различных памятниках. Но специализация филологов делает именно язык критерием, по которому исследователи делят между собой материал. Те памятники III—IV вв., которые написаны по-гречески, изучаются обычно как «позднеантичные» и достаются филологам-классикам, хотя они могут быть по своему духу и стилю совершенно чужды самым основаниям греко-римской античности; культура, которая составляет предмет наших раздумий, соседствовала в пространстве и времени с завершением античного цикла, но сама открывала свой собственный цикл. То, что написано по-сирийски или по-коптски, оказывается в ведении восточной филологии соответствующего профиля; возражать против этого было бы странно, однако благодаря этой практике чисто лингвистические границы, не совпадающие с водоразделами культур, приобретают значение, которого в объективной реальности историко-литературного процесса они не имеют.

До сих пор не потеряли смысла слова Освальда Шпенглера, автора некогда нашумевшего «Заката Европы», сомнительного мыслителя, а в области истории — довольно агрессивного дилетанта, но человека с острым, свежим глазом, какой бывает именно у способных дилетантов. Он писал в 1922 г.: «Историки ориентировались на классическую филологию, но горизонт последней кончался на восточной границе греческого языка. Поэтому глубинное единство развития по обе стороны этой границы, попросту не существовавшей на уровне психологическом, так и не было замечено. . . Литературоведы — опять-таки филологи — смешивали дух языка и дух текстов. То, что в арамейском ареале было написано или хотя бы только сохранено на греческом языке, оказывалось отнесено по ведомству „позднеантичной“ литературы. Тексты на других языках не попадали в сферу этой дисциплины и постольку отходили к историям других литератур». Между тем, подчеркивает Шпенглер, «перед исследователями должна была открыться целостная группа литератур, связанная внутренним единством своего духа, но пользовавшаяся различными языками, в том числе и классическими»[4]. В отличие от многих домыслов немецкого культур-философа это утверждение довольно близко к истине[5]. Суть дела схвачена почти наугад, но остро. Со времен Шпенглера было сделано, конечно, немало — скорее в области истории, нежели литературоведения, а больше всего, как мы видели, в области искусствоведения[6],— чтобы преодолеть подвергнутое им критике положение дел. Сделано немало, но далеко не все. Проблема остается проблемой.

Наша работа — скромная попытка рассматривать в единстве литературные явления, лежащие по обе стороны языковой границы. Из пяти памятников, рассматриваемых в этой статье и представленных в приложении к ней, три созданы на сирийском языке, два — на греческом.

Испросив прощение у тех, кто в такой подсказке не нуждается, поспешим для начала напомнить, что в интересующую нас эпоху, т. е. на рубеже античности и средневековья, «сирийцы» — это особый народ (появление арабов под знаменем ислама относится лишь к VII в., и они долго не смешивались с местным населением, поскольку последнее оставалось верным христианству). Их язык[7] представлял собой определенную стадию развития одного из диалектов арамейского языка (когда-то канцелярского языка древнеперсидской империи, позднее, между прочим, разговорного языка в Палестине евангельских времен); он оставался языком местной христианской литературы под владычеством ислама вплоть до XIII—XIV вв.

От юго-восточного угла Черного моря к северо-западному углу Аравийского полуострова шла граница, разделявшая два многонациональных государства — Римскую, позднее Византийскую империю[8] и Парфянскую, позднее Сасанидскую державу персов. Ареал, о котором мы говорим, — это ареал пограничный. Сирия была рассечена границей надвое: западная Сирия до прихода арабов принадлежала Византии, но восточная — персам. Сирийская культура развивалась на территории обоих государств. В приложении к этой статье читатель найдет тексты Ефрема Сирина (IV в.) и Исаака Сириянина (VII в.). Так вот, первый переселился из родного Нисивина, завоеванного персами, в город Эдессу, лишь бы остаться внутри пределов христианской державы; но Исаак Сириянин монашествовал среди гор Хузистана, на юге Ирана.

Пограничное положение сирийской культуры между Средиземноморьем и Ираном становилось наглядным в посреднической роли, вновь и вновь поручаемой персидскими владыками своим сирийским подданным в периоды замирения с византийцами; так, шахиншах Ездигерд I послал главу сирийской церкви в Иране Ябалаху I с дипломатической миссией в Константинополь в 417—418 гг., так, сирийский епископ Бар Саума участвовал в переговорах по выяснению византийско-иранской границы во второй половине V в., так, наконец, высшие сирийские иерархи составили посольство шахини Буран к византийскому императору Ираклию в 630 г.

Сирийцы — это народ переводчиков, «толмачей»: достаточно вспомнить, что из их рук Восток получил Аристотеля, которому предстояло кружным путем, через арабов, вернуться на Запад в эпоху схоластов. Это народ купцов, дипломатов и миссионеров, чье бытие получало свои шансы материального и духовного богатства, хотя, разумеется, и непрестанную угрозу (о которой буквально кричат приведенные в приложении жалобы Мары и стихи Ефрема), как следствие противостояния двух держав и двух цивилизаций. Но они не только соединяли собою, как живой мост, Средиземноморье и Иран; судьба их связана с еще большими географическими дистанциями. Их колонии в иноземных городах, их торговые фактории раскинулись вдоль «шелкового пути» до самого Китая, где в VII в., согласно свидетельству знаменитой стелы из Сианя с ее надписью на китайском и сирийском языках, существовала значительная христианская община во главе с епископом-сирийцем. Сирийское письмо или его модификации употреблялись народами Центральной Азии; сирийская литургия с незапамятных времен и вплоть до появления европейцев в XVI в. служилась в церквях «христиан апостола Фомы» на Малабарском побережье Индии.

Контакты сирийцев уходили и на Запад. История папского престола знает в VII—VIII вв. нескольких пап сирийского происхождения (Иоанн V, Сергий VIII, Сисинний, Константин, Григорий III). Присутствие сирийцев засвидетельствовано надгробиями на территории Франции, формы их художественного творчества, занесенные торговыми и церковными встречами, оказали воздействие на становление раннесредневекового прикладного искусства в далекой Ирландии [9].

Несколько слов о втором важном народе «христианского Востока» — о коптах. Коптами (от арабского — «аль-кубт») мы называем принявших христианство египтян, прямых потомков народа фараонов, удержавших, как и сирийцы, в своем литературном обиходе язык своих предков, лишь упростив его и наводнив словами греческого происхождения [10]. Одно создание коптского христианства получило международный резонанс неимоверной широты по всей христианской «ойкумене» IV—V вв.: речь идет о монашестве.

И раньше существовала аскеза ессейско-кумранитского, а затем и раннехристианского круга, причем очень интересные формы последней развивались в Сирии; но становление институционально оформленного монашества, каким его знали все последующие века, невозможно вообразить себе без инициативы одного копта — отшельника Антония Великого (того самого, чьи «искушения» стали одним из самых распространенных мотивов европейского искусства и европейской литературы) и без организаторской хватки другого копта — Пахомия, или Пахона (копт. «Орел»; и тот, и другой умерли в середине IV в.).

Тому, что такое христианское монашество, мир учился у коптов. Монастыри Фиваиды — пустынной области на юге Египта, возле древней столицы Фив, — стали целью паломничества для пришельцев издалека, спешивших на месте познакомиться с новым опытом. Блестящие, образованные господа из Константинополя отреклись от приманок позднеантичной цивилизации, чтобы пойти на выучку к грубоватым и хмурым египетским мужикам, являвшим на деле ту цельную, бескомпромиссную простоту сосредоточенной воли, которая так трудно давалась всем этим «последним эллинам» и «последним римлянам». Один из таких столичных вельмож, по имени Арсений, стал монахом в Египте и покорно слушал поучения своего наставника из коптов. На вопрос: «Как это ты, превзойдя всякую ученость римскую и эллинскую, просишь совета у невежды сего о помыслах твоих?» — Арсений возразил: «Так, науке римской и эллинской я выучен; но из науки невежды сего я не вытвердил еще и азбуки». Грекоязычные авторы, начиная со знаменитого церковного деятеля IV в. Афанасия Александрийского, биографа Антония Великого, собирают и неутомимо пересказывают изречения коптских анахоретов и рассказы об их необычайных поступках. Некоторые своды таких пересказов, например «Египетский патерик», выдержки из которого приведены в нашем приложении, существуют в двух изводах — греческом и коптском; и стилистика греческой версии отчасти отражает (чего еще не было у Афанасия) безыскусственность подлинной речи персонажей, не учившихся риторике. Заслуги коптов как писателей перекрыты их поистине всемирно-исторической ролью как героев литературы, ее вдохновителей. Без Фиваиды отшельников, без всех исторических повторений заданной ею модели — без монашеской культуры Синая и Афона, Субиако и Монтекассино, Клерво и Порциункулы, Маковца и Белозерья — средневекового мира нельзя представить себе ни на мгновение, как нельзя вообразить литературы этого мира без аскетических афоризмов и аскетических легенд.

Несколько позднее, чем в Фиваиде, монашеские центры возникли в Палестине. С ними связана жизнь Иоанна Мосха, выдержки из книги которого читатель тоже найдет в приложении; впрочем, Иоанн хорошо знал и Египет. Если трогательная история о ручном льве Герасима, запечатленная на стольких русских иконах (и косвенно отразившаяся, между прочим, в имени героя тургеневского рассказа «Муму»), разыгрывается в Палестине, то место действия проникнутой тонким юмором новеллы о тактичной уловке епископа Аполлинария — египетский город Александрия.

О ближневосточном монашестве нужно сказать несколько слов. Чтобы точно чувствовать расстановку сил в мире той эпохи, нужно помнить, что христианство в нем не было единственным носителем принципа аскезы [11].

Повсеместно разливалась волна тоски по избавлению от власти «мира» и «плоти» — тоски, которая нашла себе самое безоглядное выражение не в теологии церкви, но в популярных ересях и популярных апокрифах, в гностицизме и, конечно, в манихействе. Тоска эта, вдохновлявшая песни буддийских бхикху и бхикшуни, выразительно звучит, например, в одном из сакральных текстов секты мандеев, которая дожила на берегах Евфрата до наших дней как странный реликт канувшего мира ближневосточных парахристианских ересей:

Гласу души внемлю я,
что взывает из тела своего:
— Кто вызволит меня из тела моего,
кто вынет меня из плоти моей?
Утесняема и томима я
в мире сем,
в мире, который весь — ночь,
ковами исполнен весь,
узлами завязан весь,
печатями запечатан весь —
узлами без числа,
печатями без конца. . .[12]

Вот голос, который как эхо вторит многим голосам из буддийских гимнографических сборников «Тхерагатха» и «Тхеригатха» и которому в веках отвечают другие голоса — вплоть до заунывных «духовных стихов» русского старообрядчества. Миру еще долго предстояло быть «завязанным» и «запечатанным» — миром несвободы. Это ощущали люди самых разных вер. Догматически мыслили о мире по-разному: для христиан это — божье творение, изначально благое, однако испорченное в результате падения демонов и затем людей, подпавшее под власть демонического «князя мира сего» и в муке чающее конца и нового начала; для гностиков многих толков и для манихеев — нечто, чему и быть-то не следовало, продукт пленения света мраком, дурная работа несовершенного демиурга; для языческих неоплатоников, «последних эллинов», — низшая ступень поступательного оскудения совершенств духовного начала, грустный, но необходимый предел диалектического процесса, зло как минимум блага; для буддистов — пустая иллюзия «сансары». Об этом можно было спорить, анафематствуя друг друга, это было дело теологов. Но то, что в наличном состоянии мира есть некая коренная неправда, некий силок для свободы духа, вырваться из которого можно только безжалостным обличением лгущей видимости и решительным отказом от чувственных приманок, — об этом между людьми, вообще имевшими духовные интересы, споров в те века не было, и это касалось не только теологов, это касалось и «простецов», жадно поглощавших жития анахоретов, а подчас бросавших приятную прохладу своего домика и уходивших «от мира» в невыносимый жар и суровое безлюдие пустыни. Конечно, далеко не все имели решимость уйти — хотя нельзя не подивиться тому, сколь многие все-таки уходили; но важнее всего, что и те, кто были далеки от подобной решимости, кто продолжали хлопотать о житейских вещах, торговаться и наживаться или выслуживать чины, хотя бы краешком сердца тоже порывались уйти, и сумевший сделать это был для них героем, любимым персонажем эпохи.

Создаются особые понятия восточнохристианской культуры, выражаемые греческими словами «элеос» и «катаниксис»: первое — «умиление», т. е. любовь как жалость и милость, любовь с заплаканным лицом, второе — «сокрушение сердечное», сосредоточенно принимаемая боль души. Расположение к слезам оценивается как высокое духовное дарование — «дар слезный». В идеале это не просто чувствительность или растроганность, но мука сосредоточенного духовного пробуждения, когда душа словно вырывается из западни «мира», обдирая на себе кожу. Так оно и было — для немногих, или, может быть, для многих в немногие моменты их жизни, от которых на всю жизнь оставалось разве что смутное воспоминание. Если говорить о читательской массе, ее душевная жизнь не могла не быть очень пестрой; а жития и апокрифы писались именно для массы. Читатель есть читатель, особенно на Ближнем Востоке тех времен, и он попросту очень любопытен, он не перестал искать развлечения и пищи для фантазии, может быть, еще и сладкого ужаса — как гимнастики для эмоций и шоковой терапии для душевных травм, или всего-навсего способа забыть на время о постылой обыденщине. Все это не исключает запросов более серьезных, но причудливо с ними перемешивается, модифицирует их, ставит в какой-то свой контекст. Это в мире абстракций типы читательского восприятия отчетливо обособлены друг от друга. У живых людей они, как правило, куда более взаимопроницаемы.

Простой читатель с очень давних времен горячо любил два способа описывать жизнь: во-первых, притчу, во-вторых, то, что мы грубо и совсем не терминологически назовем мелодрамой. Любил он то и другое, наверное, потому, что был достаточно прост, чтобы знать, насколько жизнь похожа на притчу — и до чего она похожа на мелодраму. У мелодрамы худая репутация, но это бы еще не так важно; важнее, что у нее и впрямь есть большой недостаток. Недостаток этот — вовсе не нарушение вкуса и меры (как будто жизнь соблюдает правила вкуса и требования меры!), но отсутствие места для спокойного размышления. Мелодрама заставляет простодушного человека дрожать, плакать и ликовать, но отказывает ему в возможности задуматься, очнуться, выпутаться из бестолкового переполоха эмоций. Поэтому так важно, что в литературе, о которой мы говорим, пронзительность мелодрамы всегда уравновешена и дополнена внятной рассудительностью притчи, так что читатель и сквозь слезы может смотреть отрешенным взглядом поверх сюжетных положений. Он видит, например, что жизнь и смерть добровольных страдальцев — не прискорбный случай, а задуманная и достигнутая победа. Поэтому мелодрама — здесь уже и не мелодрама, а ее противоположность: какая же это мелодрама, если дело не в «счастливом» или «несчастном» конце? В этом пункте жития и апокрифы радикально отличаются не только от мелодрамы, но и от сказки, каким бы сказочным ни был порой их колорит; ведь для сказки житейский успех остается в чести, а здесь он попирается ногами. Автор IV—V вв. Палладий рассказывает про юродивую монахиню Тавеннсского монастыря в Египте, которая много натерпелась от других монахинь, всячески ее обижавших; когда отшельник авва Питирум открыл ее святость и объявил ее всем, она ушла из монастыря и канула в неизвестность. С легкой руки немецких религиеведов первой четверти нашего века в этой истории принято видеть не более чем житийное «переодевание» сказочного мотива Золушки [13]; но разве это правда? Соль всех сказок про Золушку — в счастливом конце. Соль истории про юродивую монахиню как раз в том, что для нее такой конец — несчастливый, и она отменяет его, уходя неведомо куда, чтобы все началось с начала.

Можно ли называть то, к чему ведут читателя лучшие тексты такого рода, — «катарсисом»? Если слово это слишком неразрывно связано в нашем сознании с тем, с чем связал его Аристотель, т. е. с трагическим началом, лучше обойтись без него; трагическое начало здесь совершенно невозможно, все имеет существенно иную тональность, как-то иначе звучит — то ли по-детски, то ли по-старчески, но смирнее; больше слабости, но и больше надежды, чем допустимо в трагедии [14]. А может быть, есть какой-то иной катарсис, кроме трагического? Но дело не в словах. Как это ни назвать, суть остается той же: глаза плачут и сердце уязвлено, однако и согрето, на душу сходит умиротворение, а мысль яснеет и твердеет.

Культура «христианского Востока», глубоко разочарованная неправдой, несвободой, теснотой, ощущаемой людьми той эпохи во всех земных делах, искала потустороннего; но она уравновешивала эти свои порывы удивительно конкретным ощущением присутствия потустороннего в посюстороннем — вот здесь, рядом. Для сирийцев и коптов присутствие это было таким осязаемым, плотным, почти грубым, как едва ли для кого еще. Чем они не были, так это спиритуалистами. Скажем, рай воспевается в целом цикле гимнов Ефрема Сирина не как Эмпиреи, запредельные подлунному миру, но как земной рай, первозданный Эдем, продолжающий цвести где-то в сокровенном, но совершенно реальном месте у истоков Тигра и Евфрата, т. е. по соседству с родиной Ефрема. С этим сирийцы не шутили: в начале IX в. католикос Селевкийский Тимофей I обосновывал особые права своей кафедры, между прочим, тем, что ее местоположение — окрестности Эдема, тот «Восток», о котором говорит Библия («. . .и насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке. . .»). Ефрем так описывает ветерки, повевающие в его земном раю, что кажется, будто он знает Эдем, как зверь, — обонянием. Что до рек, вытекающих из рая, оказывается, что их целительные воды примешиваются к водам падшего мира, подслащивая их горечь и оздоровляя их зачумленность. Где еще, спрашивается, найдешь такое острое, чуть ли не физическое ощущение, что праведная, не оскверненная нашей порчей природа Эдема — в двух шагах? На что, кажется, горячо доказывал на Руси XIV в. новгородский архиепископ Василий в послании к тверскому епископу Федору осязаемую вещественность земного рая; но даже мореходов Новгорода, на которых он ссылался, вынесло к райским горам лишь после долгих скитаний где-то в краях незнаемых. У сирийцев такой проблемы не было! Но дело, конечно, не в топографии ветхозаветного сада, сколь бы ни была важна эта топография для сирийского самосознания. Ведь и отшельника Герасима, рассказ о котором читатель найдет в приложении и который жил в палестинской пустыне, все равно окружает рай, коль скоро дикий лев оказывал ему такое же послушание, как некогда Адаму, еще не впавшему в грех и не расторгшему союза со всей земной тварью. Достаточно, чтобы человек был праведен, — и вокруг него будет веять тот эдемский ветерок, мысль о котором вдохновляет Ефрема. Лев аввы Герасима, наверное, чуял это своими ноздрями.

У литературы, о которой мы говорим, был смысл, который был существеннее не только ее ветхих условностей, не только вероисповедных распрей эпохи, но и ее самой, больше эпохи в целом, потому что смысл этот был общечеловеческим. Чувствовать, насколько этот смысл жив для нас, нас научили Толстой, Достоевский, Лесков. Конечно, конкретные исторические формы той литературы были не только формами воплощения смысла, но также — порой — формами умерщвления смысла. Однако это позволительно сказать не об одной эпохе в истории словесного искусства.

От читателя, встречающегося лицом к лицу с текстами, потребуется немало серьезности — для вещей серьезных, т. е. для нравственной проблематики. Но от него потребуется и совсем иное: вкус к бытовому колориту, к необычному юмору суровых странников и отшельников, порой резкому и гротескному, порой глубоко упрятанному от чужого взгляда. Сам Антоний Великий, если верить «Египетскому патерику», иногда считал нужным подбодрить шуткой своих собратий среди тягот их пустынножительства. Другое дело, что шутки, звучавшие в египетских и палестинских пустынях, непохожи на те, к каким привыкли мы. У каждого времени — свои песни и свои шутки. Но в одном не обвинишь этих диковинных старцев: их мораль не пресная и не нудная; чего нет, того нет. Каждому из них пришлось, как выражался один из них, все перевернуть вверх дном, чтобы выстроить здание своей души; их опыт отличается скорее экстравагантностью, чем тривиальностью, и повторять заезженные истины им не с руки. Авва Ахилла знает, что с безупречными праведниками можно было быть невнимательным, но того, кто заслужил попреки, необходимо окружить удвоенным вниманием; авва Алоний видит, что правдивость со всеми подряд — скорее порок, чем добродетель, и учит своего собеседника врать, чтобы не выдать человека на расправу. Трудно не улыбнуться догадливости «папы» Аполлинария, разыгравшего целую комедию, явно не без вкуса к этому занятию, чтобы подсунуть милостыню обнищавшему гордецу.

* * *

Несколько слов о текстах, данных в приложении.

Назидательное и утешительное письмо сирийца Мары, сына Серапиона, своему юному сыну Серапиону — памятник во многих отношениях загадочный. Всю информацию о нем приходится черпать из него самого. Его автор знает имена греческих мудрецов; ему очень дороги идеи стоического морализма, который, заметим, был ближе духу ближневосточного морального учительства, чем какая бы то ни было другая ветвь античной философии. (Поразительно, как этот Мара то учит сына невозмутимости, рекомендованной стоиками «атараксии», — ничему не удивляться, ничему не ужасаться, ни о чем не скорбеть, — то вдруг словно вскрикивает: какой, однако, ужас творится вокруг!) Однако пишет он по-сирийски, и образы эллинской культурной традиции предстают в его послании до странности далекими, как условные «примеры». При всей своей учености он полагает, будто Пифагора сожгли жители острова Самоса, который философ навсегда покинул, как известно, еще в молодые годы; вдобавок он смешивает его со скульптором Пифагором Регийским, автором изваяния Геры. В одном ряду с греческими философами для Мары стоит «Мудрый Царь» иудеев, отправленный своим народом на казнь. Это, несомненно, Иисус Христос. Из такого упоминания явствует, что Мара знал о нем и о его последователях, соблюдающих его «законы», сочувственно относился к христианству, но, по-видимому, не верил в божественность Христа и едва ли имел перед глазами феномен развитой церковной организации с разработанной иерархией клира и многочисленными верующими, с которым ему непременно пришлось бы познакомиться, живи он на северо-востоке Сирии позднее II в. Его тон хорошо подходит к условиям самого конца I в. или первой половины II в. Во всяком случае, это один из самых ранних памятников литературы на сирийском языке; и то, что памятник этот стоит как бы между двумя мирами — языческим и христианским, — не лишено символического значения. Он стоит также между Западом и Востоком, совмещая со стоическими мотивами иранское, зерванистское понятие «Времени» как аналога Судьбы.

Виднейший представитель классического века сирийской литературы Афрем — Мар Афрем, «Господин Афрем», как почтительно именует его сирийская традиция, Ефрем Сирин, как его исстари называли наши предки, — был уроженцем Нисивина. Предание, согласно которому он родился в семье языческого жреца, недостоверно. Около восемнадцати лет Ефрем принял крещение и, по-видимому, тогда же принес обет безбрачия. Епископ Нисивина Иаков, оказавший на него сильное личное влияние, поручил ему руководить только что основанной христианской школой. Когда Нисивин после неудачных военных действий Юлиана Отступника отошел к персидской державе, Ефрем переселился в Эдессу и перенес туда свою преподавательскую деятельность, с которой, надо полагать, и связано начало знаменитой эдесской «школы персов». О нем сохранилась живая память как о низкорослом, лысом и безбородом человеке с необычайно сосредоточенным выражением лица, которого невозможно было развлечь или рассмешить. Его слава, принесшая ему почетное прозвище «пророка сирийцев», еще при его жизни вышла далеко за пределы зоны сирийского языка. Трудно сказать, насколько достоверны сведения о его встрече с Василием Великим, епископом Кесарии в Малой Азии, виднейшим церковным деятелем и писателем своего века, но имеются доказательства, что Василий знал о нем. Сочинения Ефрема очень рано стали переводиться на греческий язык; их влияние, очень заметное в византийской литературе, благодаря латинским переводам распространяется и далее в западном направлении, доходя к VIII—IX вв. до ареала полуварварской древневерхненемецкой поэзии (аллитеративная поэма о конце света «Муспилли», творчество Отфрида Вейсенбургского и англосаксонского поэта Кюневульфа). Хорошо знали Ефрема в сопредельной Армении, и ряд его текстов, утраченных в подлиннике, сохранен по-армянски. Дискуссионными остаются попытки усмотреть влияние Ефрема в Коране. Но где наследие сирийского поэта сыграло совсем особую роль, так это на Руси: наивно-наглядные представления о Страшном Суде и загробном воздаянии, веками жившие в русском народе и отложившиеся во множестве «духовных стихов», какие заунывными голосами распевали странники и слепцы, восходят к Ефрему. «Плачем, возвышаем, на смертный час помышляем!» [15]— без этой пронзительной интонации русского фольклора и представить себе невозможно.

Предлагаемые ниже пробы из Ефрема — первая попытка такого рода в отечественной переводной литературе. К сожалению, от эквиритмической передачи характерного пятисложника пришлось со вздохом отказаться; русские слова, как правило, много длиннее сирийских, так что абсолютно необходимые термины для передачи теологических и моральных категорий, не говоря уже об именах собственных, попросту не «влезут» в столь тесную стиховую матрицу. Положим, однако, что мы пошли бы на прямое насилие над смыслом и поэтической образностью; что было бы куплено такой непомерной ценой? Мы имели бы размер, который будет звучать для русского уха чересчур бойко и отрывисто, т. е. вызывать совершенно не те ассоциации, на какие рассчитан размер подлинника. Поэтому мы пошли путем компромисса, введя регулярный счет ударных слогов при произвольном счете безударных и одинаковых клаузулах.

«Египетский патерик», обычно фигурирующий в мировой научной литературе под латинским названием Apophthegmata patrum («Изречения отцов»), — предшественник всех последующих образцов этого жанра, давшего на Руси знаменитый «Киево-Печерский патерик». Сентенции и короткие повествования расположены в алфавитном порядке имен «отцов» от альфы до омеги: отсюда традиционное церковнославянское обозначение «Алфавитный отечник» («отечник» — буквальная передача греческого «патерик»). Наш перевод сделан с одной из наиболее древних грекоязычных версий; наряду с ней имели хождение другие, в том числе на коптском языке.

Учитель жизни — всегда необычный человек, не такой, как все, и пустыня — подходящий фон для его необычности. Он говорит как-то особенно веско и нередко образно; его поступки неожиданны, ибо определяются отнюдь не житейскими мотивами. Вся его жизнь — проповедь, любое его действие — значащее, как слово, и любое его слово — реальное, как действие. То, что он говорит и делает, вызывает двоякий интерес: во-первых, это назидательно, но, во-вторых, это любопытно, ибо эксцентрично. Его афоризмы передают из уст в уста и записывают — вперемежку с анекдотами о его поступках. Так древние греки рассказывали о Диогене и его бочке. Для IV—V вв. учитель жизни — это монах, пустынник, «старец».

«Египетский патерик» — анонимный труд. Примерно двумя веками позже возник «Луг духовный» — аналогичное сочинение, в случае которого мы знаем имя автора: это Иоанн Мосх. Но о его личности мы знаем мало. Грузинские специалисты высказали гипотезу о его колхидском происхождении, поняв «Мосх» как этноним (мосхи, или месхи, — племя на юго-западе Грузии). Иоанн монашествовал в Иерусалиме и в палестинской пустыне подле Иордана, подолгу живал в Александрии и обошел множество монастырей Египта, Синая, Сирии, Малой Азии, Кипра, Самоса, всюду собирая рассказы о почитаемых «старцах», а умер в Риме, откуда тело его было доставлено в Иерусалим для погребения. Писал он по-гречески, но на живом разговорном наречии восточных окраин Византийской империи — тех земель, которые очень скоро после смерти Мосха станут добычей Халифата. «Луг духовный» носит в рукописях также заглавия «Лимонарь» (греч. «Лужок») и «Рай новый», а в древнерусской традиции обозначается как «Синайский патерик» (его знали на Руси уже с XI—XII вв.). Заглавие разъясняется самим автором во вступлении: рассказы и афоризмы, составляющие книгу, разнообразные обличия аскетической добродетели, в ней представленные, — словно пестрые цветы на лугу, из которых сочинитель то ли сплетает гирлянду, то ли, подражая пчеле, собирает «душепитательный» мед.

Об Исааке Ниневийском, или Исааке Сириянине, как принято было называть этого тонкого и глубокомысленного писателя в русской традиции, известно, что он был в 661 г. поставлен епископом Ниневии, бывшей столицы ассирийского царства на берегу Тигра; однако епископом он пробыл всего пять месяцев. По преданию, его побудил сложить с себя сан отказ заимодавца пожалеть должника. После этого Исаак жил отшельником в горах Хузистана, над северным берегом Персидского залива. Его сочинения, написанные по-сирийски в свободной форме чередующихся размышлений и афоризмов и посвященные вопросам самопознания и борьбы со страстями, благодаря необычной глубине в анализе внутренних состояний человека приобрели популярность, перешагнувшую вероисповедные границы несторианства, монофизитства и православия; они были переведены на греческий и арабский языки, а с греческого — на латынь, славянский, а затем и русский. Есть основания полагать, что мистическая психология Исаака оказала серьезное воздействие на Ф. М. Достоевского. Но в нашу подборку вошли тексты, насколько известно, никогда не переводившиеся на греческий, а потому и на старославянский и русский языки; они переведены прямо с сирийского оригинала и появляются по-русски впервые.

## Примечания

[1] См.: J. Strzygowski. Orient oder Rom. Lpz., 1900; он же. Hellas in des Orients Umarmung. München, 1902; он же. Altai-Iran und Völkerwanderung. Lpz., 1917; он же. Die Baukunst der Armenier und Europa. I—II. Wien, 1918; он же. Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Lpz., 1920; он же. Byzanz und die ostchristliche Kunst. — «Belvedere». H. 60, 1927.

[2] В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Т. 1. М., 1947, с. 11.

[3] См.: Б. И. Кузнецов. Повесть о Варлааме и Иоасафе. К вопросу о происхождении.— «Труды Отдела древнерусской литературы». XXXIII. Л., 1979, с. 238—245.

[4] O. Spengler. Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. 2. Bd. Welthistorische Perspektiven. München, 1922, с. 228—229.

[5] Нельзя признать удачными попытки Шпенглера дать описываемой культурной общности имя. Словосочетание «магическая культура» не только претенциозно и безвкусно, оно прежде всего бессодержательно; в облике этой культуры можно выделить немало черт, которые будут много более характерными, принципиальными и специфическими для нее, чем «магизм». Словосочетание «раннеарабская культура» просто ложно: культура, о которой идет речь, очень много дала будущей арабской культуре, сложившейся под знаком ислама (как, впрочем, и многим другим культурам — византийской, южнославянской, русской и т. д.), но отнюдь не была ранней фазой последней. Шпенглеру было важно уложить факты в надуманную схему тысячелетних культурных циклов, и ради этого он совершает насилие над фактами. Ср.: С. Аверинцев. «Морфология культуры» О. Шпенглера. — «Вопросы литературы». 1968, № 1.

[6] Сам Шпенглер своими догадками о сирийско-коптской культурной общности в значительной мере обязан искусствоведению — прежде всего работам А. Ригля и того же Стржиговского.

[7] См.: К. Г. Церетели. Сирийский язык. М., 1979.

[8] Напоминаем, что Римская империя не была сменена Византийской, а преобразовалась в нее. Византийцы всегда называли свою государственность «ромейской», т. е. римской; это одна непрерывная традиция государственности, и временные рубежи между римской античностью и византийским средневековьем — условные.

[9] J. H. Hillgart. The East, Visigothic Spain and the Irish. — «Studia patristica». IV. B., 1961, с. 442—456.

[10] См.: А. И. Еланская. Коптский язык. М., 1964.

[11] В другом месте мы пытались дать социально-историческое объяснение этого феномена. См.: С. С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 10—29.

[12] См.: E. S. Drower. The Secret Adam. A Study of Nasorean Gnosis. Ox., 1960.

[13] Ср.: С. В. Полякова. Византийские легенды как литературное явление. — Византийские легенды. Л., 1972, с. 249.

[14] Ср.: С. С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 171—177.

[15] П. Безсонов. Калеки перехожие. М., 1864, с. 100 (№ 465).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

# ИЗ ПОСЛАНИЯ МАРЫ БАР-СЕРАПИОНА

Мара, сын Серапионов,
Серапиону, сыну моему, мир!

Когда отписал мне учитель твой и наставник твой
и уведомил меня, что весьма рачителен ты в учении
для юных лет твоих,
возблагодарил я божество, что ты, неопытный отрок,
не имея того, кто вел бы тебя,
положил начало с намерением благим;
и было мне сие в утешение, что ты в младых твоих летах,
как наслышан я,
ум являешь великий и совесть добрую,
какие не во всех сыщут себе обитель.

При вести этой, вот, написал я тебе
памятку об испытанном мною в мире сем.

Ибо призванные к разумению
ищут выпростаться из смуты Времени,
и крепко держащиеся мудрости
вознесены упованием праведности,
и стоящие в истине
являют знамя добродетели своей,
и посвятившие себя философии
ищут убежать зол мира сего.

Вот, слышал я о товарищах наших,
что, когда уходили они из Самосаты,
это причиняло им скорбь,
и, кляня Время, говорили они так:
«Отныне изгоняемся мы из мест обитания людей,
и возбранено нам вернуться в город наш,
и лицезреть милых наших,
и приступить с хвалением к богам нашим!»

Сие подобает назвать днем сетования,
ибо одно злое горе обладало всеми равно,
ибо со слезами поминали они отцов своих,
и матерей своих — с воздыханиями,
и скорбели о братьях своих,
и печаловались о суженых своих,
которых оставили позади себя.

И когда услыхали мы от прежних товарищей их,
что идут они к Селевкии,

вышли мы тайно навстречу к ним,
и соединили горе наше с горем их,
и была печаль наша велика весьма,
и не без причины слезы наши
умножены были уроном нашим;
и воздыхания наши собрались в облак мрака,
и мука наша возросла превыше горы,
ибо ни один из нас не мог осилить бед,
что пришли на него;
ибо любовь к жизни сочеталась с муками смерти,
и злополучие наше сбивало нас с пути;
ибо лицезрели мы братьев наших и детей наших в узах,
и поминали товарищей наших,
умерших и положенных в землю чуждую,—
и о себе тревожился каждый из нас,
как бы скорбь не была приложена к скорби,
или горе новое не одолело бы горя прошлого.

Что еще можем мы сказать,
если мудрые терпят насилие от рук тиранов,
и мудрость их клеветою уловляется,
и угнетаемы они, и нет им защиты в их разуме?

Так, что доброго стяжали афиняне,
умертвив Сократа,
возмездие за коего получили они в гладе и моровой язве?
Или сыны Самоса,
сжегши Пифагора?
Ибо земля их в одночасье сокрыта была песком.
Или иудеи,
предав казни Мудрого Царя своего?
Ибо царство их с того времени отнялось у них.
Так по правде отмстило божество
мудрость сих трех:
ибо афиняне умирали от глада,
и сыны Самоса одолены были морем,
не имея средств помочь себе,
иудеи же, оставленные и прогнанные из царства своего,
рассеяны по всякой земле.
Но Сократ бессмертен — через Платона;
Пифагор же — через кумир Геры;
а Мудрый Царь — через законы, им данные.

Но я, сын мой, испытал,
в сколь бедственном злополучии обретаются люди,
и дивился я, как не смирены они бедами,
их обступившими,
как не довольно им ни войн, ни скорбей, ни недугов,
ни смерти, ни бедности;

подобно зверям нечистым, нападают они друг на друга
в злобе своей,
ища, кто из них возможет причинить
большее зло товарищу своему;
ибо перешли они пределы правды,
и преступили все законы благие,
покорясь собственным своим похотениям.

И не признают они правой меры,
и редко простирают руки свои к истине и добру,
но ходят во все дни жизни своей,
подобно глухим и слепцам.

Злые радуются, и праведные утесняются;
имущие отрекаются, неимущие же стяжать тщатся;
бедный страждет, и богатый таит,
и каждый посмеевается ближнему своему!
Упившиеся буйствуют, и протрезвившиеся раскаиваются,
иные плачут, иные поют, иные смеются,
иные же схвачены заботою;
о злом все радование их,
и отвергают они возлюбившего истину.

Ибо испытывал я людей,
а испытав, нашел,
что к одному этому стремятся они —
к избытку богатств;
и не имеют они решения постоянного,
но изменчивостью мысли своей
быстро повергаемы ниц и поглощаемы унынием;
и не знают они о многом богатстве мирском,
сколько приходит терзаний
с ним купно;
ибо рабствуют они величеству чрева своего,
и это есть срам умов растленных.

Но того, что внушает мне мысль моя
написать тебе,
мало прочесть, но должно держаться на деле;
ибо и другое знаю я,
что, когда испытаешь ты путь жизни такой,
он полюбится тебе весьма,
и свободен будешь ты от недолжного рвения,
с коим детей ради сбирают богатство;
отдали же впредь от себя печаль,
что лелеют люди в сердцах своих
и от которой не приходит добра,
и отгони от себя ту заботу,
которая не пользует нимало.

Ибо нет у нас иного средства,
кроме одного лишь мужества,
чтобы одолеть злополучие, и нести скорби,
которые всегда мы приемлем
из рук Времени;
ведь их подобает нам ожидать,
а не того, что относится к радованию
и доброй славе.

Прилепись к мудрости, источнику всех благ,
сокровищу нескудеющему,
и в ней обретешь ты, где приклонить главу твою
и обрести упокоение твое,
ибо она будет тебе как отец и как матерь,
и как добрая сопутница жизни.

Имей всякую дружбу с терпением и постоянством,
которые годны против всех напастей,
приходящих на слабых человеков;
ибо столь велика сих свойств сила,
что побеждают они голод и одолевают жажду,
подают отдохновение во всякой скорби,
и с трудами спорят, и со смертью;
имей же о них рачение, и умирится жизнь твоя,
и будешь ты мне утехою,
и наречешься украшением родивших тебя.

Ибо, как ныне мыслю я о сих вещах
и как внушает мне память моя,
могу я оставить по себе писание мое
и со спокойною мыслию окончить стезю мою,
идти по которой осудили меня,
и оставить без печалования
злое губительство мира сего;
ибо молю я о том, чтобы разрешиться,
какова же будет смерть, не заботит меня.
Скорбеть же обо мне или тревожиться обо мне
отнюдь не присоветую никому —
ибо таков путь мира всего,
и в смерти нашей упреждаем мы его.

Один из друзей спросил Мару, сына Серапионова, когда был тот в узах подле него:

— Жизнью твоею заклинаю тебя, Мара, открой мне, что достойное смеха представилось тебе, что смеешься ты?

И ответил ему Мара:

— Я смеялся над Временем, что оно, не получив от меня в долг никакого зла, воздает мне злом.

Здесь кончается послание Мары, сына Серапионова.

## **Ефрем Сирин**
## **(ок. 306—373)**

# ПЕСНЬ НА ВЗЯТИЕ КРЕПОСТИ АНАЦИТ

Умерщвлены сыновья мои
и дочери мои вне стен моих,
пали стены мои, бежали чада мои,
попраны святыни мои.

Ловцы уловили в силок
горлиц моих из твердынь моих,
уловили кинувших гнезда свои,
к пещерам устремивших бег свой.

Как тает воск от лица огня,
так истаяли и увяли тела
сыновей моих от жара лучей
и от жажды в ограде их стен.

Лоно матери оставляло дитя,
ибо не было млека для него,
ни воды для матери его,
и оба выдыхали душу свою.

Боже, закрыла благость твоя
проливень свой от сынов моих,
из которых каждый вопиял,
моля омочить язык его.

Словно в средоточие огня
ввергнуты были бедные они,
и жар в жаждущих веял огнем,
попаляя утробу их.

Истаевали тела их,
от жара изнемогали они,
и жаждущие напояли прах
гноем от тела своего.

И твердыня, сынов своих
жаждою умертвившая, пила
влагу, точимую трупами их,
когда от жажды никли они.

Возлюбленные мои, дети мои
купно с Содомом осуждены
и купно с Содомом терпят казнь,
но не в одночасье, как терпел Содом.

Господи, мука от огня
длится лишь единый час,
но жажда человека долго томит
и к смерти ведет трудной стезей.

После скорбей моих, Господи мой,
и после горчайшей муки моей
в утешение ли мне, что ты
новою жаждою томишь меня?

Целение, которого я ждала,
и перевязывание язв моих
сызнова причиняет мне
горькие раны и сущую боль.

Когда я чаяла в пристань бежать
от бурного волнения вод,
в пристани волнение настигло меня
горше, чем волнение среди пучин.

Когда я мыслила в безумии моем,
что вышла из смертного рва,
сызнова прегрешения мои
в яму низринули меня.

Слезы — в очах, в ушах — злая весть,
вопль — во устах, и в сердце — скорбь;
какую, Господи, еще песнь
смогу я пропеть перед тобой?

Хвала наказанию твоему!

## ЕГИПЕТСКИЙ ПАТЕРИК

### Об Антонии Великом

Спросил авва Памва авву Антония:

— Что мне делать?

Отвечает ему старец:

— Не полагайся на свою праведность; не заботься о том, что прошло; и учись обуздывать язык и чрево.

Пришел некто в пустыню поохотиться на диких зверей и застал авву Антония, когда тот говорил братии речи шутливые, и подумал о нем нехорошо.

А старец, желая изъяснить ему, что иногда братии должно быть оказано снисхождение, говорит ему:

— Положи-ка стрелу на лук твой и напрягай тетиву.

Тот сделал по слову его. Старец опять говорит:

— Еще напрягай!

Тот напрягает вовсю; а старец снова за свое:

— Напрягай!

Отвечает ему охотник:

— Знаешь, если напрягу чересчур, тетива порвется.

И тут молвит ему старец:

— Вот так-то и с делом божьим. Если, беседуя с братьями, напрягать тетиву превыше данной им меры, они скоро сорвутся. Вот и нужно в кои-то веки явить им чуточку снисхождения.

И охотник, получив многую пользу душевную, удалился; и братья, утешаясь от шутки, отошли восвояси.

Сказывал авва Антоний, что придет время, когда все люди сойдут с ума, и, если увидят кого в здравом уме, будут сердиться, и скажут ему, что он, дескать, безумствует, — через то, что не будет он подобен им.

Сказал авва Антоний:

— Кто кует железо, сперва рассмотрит в уме своем, что намеревается выковать: или серп, или нож, или топор. Так-то и нам должно порасчесть, о какой добродетели печемся мы, дабы не пропали труды наши попусту.

## Об авве Ахилле

Пришли однажды к авве Ахилле три старца; а на одном из них была дурная слава.

И сказал ему первый старец:

— Авва, сплети мне хоть один невод.

Он же ответил:

— Не могу того сделать.

И второй старец попросил:

— Ну, сделай нам милость, чтобы иметь нам в обители нашей о тебе память.

Он и тут отказал:

— Недосуг мне.

Говорит ему третий, тот, на ком была дурная слава:

— Для меня-то сплети хоть единый невод, чтобы получить мне его из твоих рук, отче.

Ахилла поспешил отозваться:

— Для тебя сделаю.

Те два старца и говорят ему, когда остались с ним наедине:

— Как же мы молили тебя, и не захотел ты для нас сделать, а этому говоришь: для тебя, дескать, сделаю?

Отвечает им авва:

— Вам я сказал: не могу, дескать, того сделать, — и вы не оскорбились, но так и поняли, что недосуг мне. Ему же если не сделать, он подумает, что старец, дескать, наслышан о грехе моем, вот и не захотел сделать. Соплетем ему неводочек сей же час.

Так ободрил он душу падшего брата, дабы тот не впал в уныние.

## Об авве Алонии

Говорил авва Алоний:

— Если бы не перевернул я всего вверх дном, не возмог бы выстроить здания души моей.

Вопросил однажды авва Агафон авву Алония такими словами:

— Научи, как охранять мне уста мои, чтобы не говорить мне лжи.

И говорит ему авва Алоний:

— Если лгать не будешь, много грехов примешь на душу.

Тот спрашивает:

— Как это?

И говорит ему старец:

— Вот два человека дрались на глазах у тебя, и вышло убийство, и убивший бежал в келейку твою и укрылся в ней, а начальник ищет его и вопрошает тебя так:

— Не на глазах ли у тебя совершилось убийство?

Если не солжешь, предашь человека на смерть; а лучше отпустить его пред лицом бога твоего, не ввергая в узилище. Бог сам все рассудит.

## Об авве Геласии

Говорили про авву Геласия, что была у него книга, на пергаментных листах написанная, в осьмнадцать монет ценою, где содержался весь Ветхий и весь Новый Завет целиком; и лежала та книга в храме, дабы всякий из желающих братий читал ее. И пришел некто из мирских посетить старца, и увидал книгу ту, и сильно захотелось ему унести ее; и ушел он с нею из обители. Старец же отнюдь не дозволил гнаться за ним и останавливать его, хотя все приметил. А вор, придя в город, думал, как продать ему книгу ту; найдя желающего купить ее, запросил он за нее шестнадцать монет. И говорит ему желающий купить:

— Сперва дай ее мне, а я покажу знающему человеку и посоветуюсь, и уж тогда уплачу тебе цену.

И дал ему книгу продающий; а тот, взяв, понес показать авве Геласию и советовался с ним о назначенной цене. И сказал ему старец:

— Что ж, покупай, книга прекрасная, и стоит цены, о которой ты говоришь.

А тот человечишка пошел и сказал продающему не то, что было ему сказано от старца, а иное:

— Видишь как: показал я ее самому авве Геласию, и сказал он мне, что дорого, дескать, ты запрашиваешь и не стоит она таких денег.

А продававший как услыхал, так и спрашивает:

— А больше ничего не сказал тебе старец-то?

Отвечает ему тот:

— Да нет, ничего.

Тогда говорит продававший:

— Ну, все, не желаю больше продавать книгу сию.

Уязвясь сердцем, пришел он к старцу в покаянии, умоляя его принять книгу назад; старец же не хотел брать. Тогда говорит ему согрешивший:

— Если не возьмешь ее, не буду я знать покоя.

Отвечает ему старец:

— Ну, смотри, коли вправду покоя не будешь знать, вот, принимаю книгу.

И тот до скончания жизни своей был исправлен и вразумлен милостным его обычаем.

### Об авве Лонгине

Некая женщина имела возле сосца своего веред, именуемый рак; и прослышала она про авву Лонгина, и желала с ним встретиться. А жил он за девятым дорожным камнем от Александрии.

И вот недужная, бродя в поисках своих, набрела на блаженного, когда собирал он у моря хворост. Повстречав же его, вопрошает:

— Авва, где найти мне авву Лонгина, человека божия?

Не знала она, что это он самый и есть. Он же говорит:

— Да на что тебе пустосвят этот? Не ходи ты к нему: пустосвят он. А с чем пришла-то?

И открыла ему жена веред свой; он же, осенив знамением креста недужное место, отпустил ее с миром, примолвив:

— Ступай, бог тебя исцелит; а в Лонгине этом нет для тебя никакой пользы.

И ушла женщина та, поверив слову его, и тотчас же исцелилась; а уж после, рассказав все дело неким людям и назвав приметы старца того, узнает, что он самый и есть авва Лонгин.

### Об авве Нисферое

Говорит авва Иосиф авве Нисферою:

— Что мне делать с моим языком? Никак не могу с ним совладать.

Спрашивает его старец:

— Ну, а когда все скажешь, имеешь ли успокоение?

Отвечает тот:

— Нимало.

И сказал ему старец:

— Если успокоения не имеешь, зачем говоришь? Лучше помалкивай; а если случится беседа, больше слушай, чем говори.

## Иоанн Мосх
## (ок. сер. VI в. — 619)

## ЛИМОНАРЬ

### О деятельном человеколюбце

Был старец некий, живший в обители Хозивской, и сказывали о нем другие старцы места того, что еще в бытность свою крестьянином возложил он на себя такой подвиг: если видел, что кто-нибудь из соседей его по великой своей бедности не имеет, чем засеять поле свое, то выходил ночью, так, что не ведал о том хозяин поля, и выводил волов своих, и брал собственные семена, и засевал поле соседа.

Когда же пришел старец в пустыню и поселился в обители Хозивской, по-прежнему являл он таковую же сострадательность. Так, он выходил на дорогу, ведущую к Иерусалиму от священной реки Иордана, прихватив с собою хлебы и мех с водою, и когда видел путника усталого, брал на себя ношу его и шел с ним до самой горы Елеонской; а когда поворачивал назад, если случалось ему повстречать других, нес ноши их до самого Иерихона. Можно было видеть, как старец то несет ношу тяжкую и пóтом обливается, то посадит себе на плечи ребеночка, а то и двоих.

В другое время сидел он и чинил прохудившуюся обувь какого-нибудь странника или странницы; он и снаряжение для такой работы носил при себе. Одних поил он водою, которую выносил на дорогу, другим раздавал хлеб. Если же находил нагого, отдавал ему плащ с себя самого; и так можно было видеть его в трудах целодневных.

Если же он мертвеца обретал при дороге, вычитывал над ним погребальные молитвы и после предавал его земле.

## О признательном льве

В тысяче шагов или около того от святой реки Иордана есть лавра, именуемая лаврой святого аввы Герасима. Когда пришли мы в лавру ту, жившие в ней отцы рассказали нам об этом святом, как шел он однажды по берегу Иордана и повстречался ему лев, рыкавший громко по причине боли в ноге своей; ибо ость тростниковая вошла в ногу его, отчего нога отекла и нагноилась. Когда же увидел лев старца, подошел к нему и принялся казать ему ногу, уязвленную остью, на свой лад плачась и прося у него помощи. Видя льва в таковой беде, старец сел, взял ногу львиную, разрезал ее, извлек занозу вместе с гноем обильным, со тщанием промыл рану, обвязал ее платом и так отпустил зверя.

Лев же, получив уврачевание, уже не оставлял старца, но, как добрый ученик, следовал за ним, куда бы тот ни пошел, так что старец весьма дивился таковой признательности. И с той поры старец начал кормить его, бросая ему хлебы и моченых бобов.

А при лавре той держали осла, чтобы возить воду на потребу братии. Ведь пьют старцы воду из реки Иордана, а от лавры до реки добрая тысяча шагов. И вошло у старца в обыкновение поручать осла льву, чтобы пас он его на берегах святого Иордана. Но однажды осел на пастбище чересчур отдалился от льва; и вот, шли той порою погонщики верблюдов из Аравии, приметили осла, изловили его, да и отошли с ним восвояси. Лев же, не нашед осла, явился в лавру к авве Герасиму в великом унынии и смущении. И подумал авва, будто съел лев осла, и говорит ему:

— Где осел-то?

А тот стоял, будто человек, молча и потупясь. И говорит ему старец:

— Съел осла-то? Ну, жив Господь, все, что делал осел, отныне будешь делать ты.

И с той поры лев по велению старца принимал на спину свою вьюк, в котором было четыре больших сосуда, и возил на себе воду. Но пришел однажды воин к старцу на богомолье, и когда увидел льва, таскающего воду, и причину тому узнал, сжалился над зверем; вынув три номизмы, он вручил деньги старцам, чтобы они купили для ношения воды осла, а льва от таковой службы уволили. А через малое время после того, как освободили льва, погонщик верблюдов, тот самый, что увел осла, снова явился торговать хлебом во святом граде, и осел был с ним. Переправившись через святой Иордан, он по случайности вышел прямо на льва, завидев же его, бросил верблюдов своих и бежал. А лев, признав осла, кинулся к нему и повлек его домой, ухватив по обыкновению своему за недоуздок, а с ним еще трех верблюдов. Рыкая от радости, что нашелся потерянный осел, пришел он к старцу. Ведь старец-то так и думал, будто лев пожрал осла, а тут увидал, что на льва возвели напраслину. И потому нарек он льву имя — Иордан.

И прожил лев в лавре со старцем пять годов, будучи с ним всегда неразлучен.

Когда же отошел авва Герасим ко Господу и отцы погребли его, по устроению промысла божьего в обители льва не было. Но спустя немного времени пришел лев и принялся искать старца; а ученик старца и еще авва Савватий, как увидели его, говорят ему:

— Иордане, а старец-то наш оставил нас сиротами и отошел ко Господу; на вот, поешь!

Но лев есть не захотел, а непрестанно обращал глаза то в одну, то в другую сторону, ища увидеть старца своего, громко вопиял и не мог снести разлучения. Видя сие, авва Савватий и прочие отцы гладили его по хребту и говорили ему:

— Отошел старец ко Господу, оставил нас!

Таковые слова не могли утишить воплей его и стенаний, но чем более силились они уврачевать и ободрить его речами, тем громче рыкал он и вопиял, умножая надгробное свое рыдание и являя и гласами своими, и обличием, и зраком ту скорбь, которую ощущал он, не видя более своего старца.

Тогда говорит ему авва Савватий:

— Ну, пойдем со мною, если уж не имеешь к нам веры; покажу тебе, где лежит старец наш.

И взявши с собою льва, пошел с ним на могилу; а была она в полутысяче шагов от храма. И стал авва Савватий над могилой аввы Герасима, и говорит льву:

— Вот где старец наш!

И преклонил авва Савватий колена свои. Когда же увидел лев, что тот кладет поклоны, стал и сам с рыканием сильно ударять головою о землю, и так, вопия, испустил дух на могиле старца.

Было же сие не потому, чтобы имел лев душу разумную, но по воле бога, пожелавшего прославить славящих Его не только при жизни их, но и после кончины и явить, в каком послушании пребывали звери у Адама, пока не преступил он заповеди божией и не был изгнан из рая сладости.

## О хитроумной доброте

Сказывали нам о святом авве нашем Аполлинарии, папе Александрийском, что был он весьма милосерден и сострадателен; пример же тому приводили вот какой.

Был в Александрии некий юноша, сын первых людей во всем городе; когда же родители его скончались и оставили ему большое наследство, и в кораблях, и золотом, он не был успешен в распоряжении имуществом, но все потерял и дошел до крайней бедности. И не то чтобы он проел свое добро или растратил его в разгуле, но его разорили многоразличные несчастья на море. Из великого он стал малым, по слову Псалмопевца, рекшего: «Восходят до небес, и нисходят до бездн»; так вот и юноша наш был весьма превознесен обладаниями, а стал сверх меры унижен.

Меж тем блаженный Аполлинарий, прослышав об этом и видя юношу в толикой нужде и бедности, а притом знав прежде родителей его и помня богатство их, желал утешить его и подать ему хоть малую помощь, но не решался, страшась оскорбить. И всякий раз, как случалось ему встретить юношу, он ощущал уязвление до самых недр души, примечая его запущенную одежду и унылое лицо, признаки крайнего бедствия. В такой-то заботе пребывал папа, и вот в один прекрасный день, будучи подвигнут от бога, умышляет он дивный умысел, достойный его святости.

Призвав к себе правоведа александрийской церкви, он наедине спрашивает его:

— Можешь ли ты сохранить одну мою тайну, господин правовед?

— Уповаю, владыко, — отвечает тот, — что сын божий поможет мне, и, если ты мне что повелишь, я не открою того ни единому человеку, и никто не узнает от меня, что доверишь ты рабу твоему.

Тогда говорит ему папа Аполлинарий:

— Ступай и напиши заемное письмо на пятьдесят литр золота, как бы от лица святейшей церкви, на имя блаженной памяти родителя того юноши, да прибавь и свидетелей, и условия; и так возвысь главу его, ради меня!

Правовед тот, незамедлительно исполнив повеленное ему от папы, принес заемное письмо и вручил повелевшему. Однако после смерти отца юноши минуло уже лет десять или более того, а хартия была совсем новенькая. Папа и говорит правоведу:

— Ступай-ка, господин правовед, и положи хартию ту под пшеницу или под ячмень, а через несколько дней принеси мне.

Тот ушел, а через предписанный срок вернулся и принес хартию.

Тогда говорит ему папа:

— Теперь ступай и скажи юноше тому: сколько, дескать, ты мне дашь, если доставлю тебе одну грамотку, от которой тебе будет большая польза? Да смотри, господин правовед, больше трех монет с него не бери, а грамотку-то отдай ему.

Отвечает ему правовед:

— Чистую правду тебе говорю, владыко, я и того с него не возьму, если велишь.

— Нет,— говорит ему папа, — непременно желаю, чтобы ты взял с него три монеты.

Вот идет правовед к юноше:

— Сколько ты мне дашь, если вручу тебе нечто, имеющее много тебя облагодетельствовать?

Тот соглашался на любую цену, какой бы с него не потребовали. Правовед по размышлении говорит ему:

— Видишь ли, пять или шесть дней тому назад, перебирая у себя дома старые хартии, нашел я грамотку сию и припомнил, что блаженной памяти родитель твой, имея ко мне доверие, оставил ее у меня на несколько дней; но он умер, и вышло так, что она пролежала у меня до сего дня и совсем выпала у меня из памяти, и мне даже на ум не приходило отдать ее тебе.

Говорит ему юноша:

— Сколько же ты желаешь получить?

— Три номизмы, — отвечает тот.

Тогда спрашивает юноша:

— Да точно ли ты знаешь, что лицо, за которым числится долг, платежеспособно?

— Без всякого сомнения! И платежеспособно, и благорасположено, так что ты получишь долг без споров.

Говорит ему юноша:

— Видит бог, что нет у меня ничего; но если я получу долг, то отдам тебе и три номизмы, и в придачу к ним все, чего ты ни пожелаешь.

Тогда отдает ему правовед заемное письмо на пятьдесят литр золота; взяв грамотку, юноша является к святейшему папе, кланяется ему в ноги и подает грамотку.

Когда взял ее папа и прочитал, он начал представлять себя недовольным и говорит юноше так:

— Да где же ты был до сих пор? Отец твой уже больше десяти лет как умер. Ступай-ка, сударь мой; не дам тебе никакого ответа.

А тот отвечает папе:

— Правду тебе говорю, владыка, у меня и не было письма того, а держал его у себя правовед и сам того не знал. Дай бог ему здоровья, что хоть теперь отдал он мне его, сказав, что-де перебирал хартии и нашел его.

Папа покуда отослал юношу, сказав:

— Я подумаю.

Хартию же оставил у себя.

Когда же прошло семь дней, приходит юноша к папе, а папа снова корит его:

— Зачем медлил представить грамотку?

И по виду его можно было думать, будто он не желает отдавать ничего. Говорит ему юноша:

— Владыко, видит бог, не имею, чем накормить моих; пособите мне, как бог вам внушит.

Тогда отвечает ему ныне причтенный к святым отец наш Аполлинарий, делая вид, будто уступает мольбам его:

— Ладно, заплачу тебе сполна; об одном прошу тебя, господине брате, ты уж не требуй со святой церкви лихвы.

Тогда поклонился ему юноша в ноги, говоря:

— Как желает и велит мой владыка, так и сделаю; и если велишь убавить и самый истинник, убавлю.

А папа говорит:

— Не нужно; довольно мне и того, что уступаешь ты нам лихву.

Засим вытащил он пятьдесят литр золота, и дал юноше, и отпустил его с пожеланиями всяческих благ за уступку лихвы.

Таково было тайное поведение божественного Аполлинария, таково прекраснейшее деяние сострадательности его.

### Исаак Сириянин (VII в.)

## АФОРИЗМЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

Как елей питает пламя светильника, так состраданием вскармливается в душе знание. Ключ к божественным дарам вручается сердцу через жалость к ближнему.

Велика сила малого делания, если оно соединено с постоянством: малая капля по причине постоянства своего точит даже и твердый камень.

Когда сердце живет, чувственность кончается. Оживание чувственности есть смерть сердца. Когда чувственность оживает, это знак, что мертво сердце наше перед богом.

Душа, восчувствовавшая жизнь превыше жизни телесной, уже не станет украшать себя для мира. Если же кто не нашел первого, едва ли сумеет презреть второе, а отказаться от мира до конца будет для него и вовсе непосильно. Кто потщится сделать это насильственно, возбудит внутри себя страшное борение. Но кто нашел высший род жизни, сможет отречься от низшего без всякого борения.

Будь по отношению к телу твоему свободным, дабы удостоиться свободы духовной. Носи иго свободы твоей, или будешь согбен под иго рабское и послужишь врагам твоим.

Через оставление дел житейских предстоит тебе сделаться таким, каким будешь, когда всякая забота отнята будет у тебя смертию. Не досадуй на утеснения от тела, от которых смерть избавит тебя. Не страшись смерти, ибо ты будешь поставлен выше смерти.

Если зеница ока твоего не очищена, не дерзай взирать на солнце; иначе лишишься и обычной твоей силы зрения, и ввергнут будешь в одно из тех мест мысленных, каковые суть Тартар и подобие ада, иначе говоря, тьма без бога, где вышедшие порывами ума своего за пределы естества блуждают естеством своим познающим.

Кто, будучи причастен одному лишь услаждению от страстей, пожелает проникнуть в услаждения мира иного, тот будет внезапно осилен как бы неким мороком и ввергнут в место несветлое.

К самой природе чистоты принадлежит, что свет небесный начинает сиять в ней без умствований и усилий наших. Ибо в сердце чистом отпечатлевается небо новое, зрелище которого есть свет и место которого таинственно.

И еще сказано: как магнит по естеству своему имеет силу притягивать атомы железа, так сердце чистое имеет силу притягивать духовное знание.

Дитя может приблизиться к змее, может положить ее себе на шею, и гад не укусит. Дитя может ходить нагим всю зиму; и меж тем как другие одеты и покрыты, а хлад все же пронизывает члены их, дитя сидит нагое во время мороза и льда, не терпя урона, ибо тело младенчества его покрыто иною, незримою одеждою, по действию таинственного попечения, хранящего хрупкие члены младенчества его, дабы зло ниоткуда не подступило к ним. Веришь ли теперь, что есть таинственное попечение о нежном теле, особенно уязвимом для всякого вреда по причине нежности его и слабости суставов его, — так, что оно хранимо от всякого вредоносного действия и отнюдь не страждет от него?

Господь хранит младенцев: так ты должен мыслить, так ты должен верить, и не только о младенцах, но и о тех, кто, будучи мудры в мире сем, отлагают знание свое и, положившись на мудрость вседостаточную, по собственной своей воле делаются как бы младенцами, и через это постигают мудрость, которой не постигнуть трудом и заботою.

*Перевод С. С. Аверинцева*

## Ян Потоцкий

# ПУТЕШЕСТВИЕ В ТУРЦИЮ И ЕГИПЕТ, СОВЕРШЕННОЕ В 1784 ГОДУ

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Один из ярких представителей европейского Просвещения Ян Потоцкий (1761—1815) сегодня известен главным образом как автор «Рукописи, найденной в Сарагосе». Роман, изданный полностью лишь через три десятилетия после смерти автора, привлекает современного читателя не только необычной фабулой и причудливой конструкцией повествования, но и свободомыслием писателя, остротой поднятых им философских проблем.

Слава Потоцкого-писателя совершенно затмила многие другие проявления его богато одаренной натуры. Между тем при жизни он был известен не только как литератор, но и как плодотворно работающий ученый, неутомимый путешественник, а также как общественный и государственный деятель. Столь созвучные веку Просвещения широта интересов и разносторонность знаний Я. Потоцкого позволяют ставить его в один ряд с великими энциклопедистами, горячим приверженцем которых он был всю жизнь. Его перу принадлежит до 24 больших трудов, ныне крайне редких, а также много статей и карт.

Публикуемая нами одна из ранних и малоизвестных работ Я. Потоцкого — описание предпринятого им в 1784 г. путешествия в Турцию и Египет. Это сочинение было первым, но не единственным в литературном и научном наследии Потоцкого свидетельством его постоянного внимания к народам Востока. Поскольку интерес к далеким азиатским странам составлял одну из характерных черт интеллектуальной и политической жизни Европы того времени, подобная увлеченность Потоцкого не представляется чем-то необычным или оригинальным, но ее реальные плоды становятся видимы лишь при знакомстве с биографией польского писателя и ученого.

Подробный обзор жизни и творчества Яна Потоцкого дан И. Ф. Бэлзой в академическом издании «Рукописи, найденной в Сарагосе»[1]. Нет необходимости воспроизводить его вновь. Остановимся лишь на некоторых моментах жизненного пути автора «Путешествия», которые помогут лучше понять цели его научной и общественной деятельности.

Ян Потоцкий был старшим сыном графа Юзефа Потоцкого, представителя одной из наиболее известных магнатских фамилий Польши. В середине XVIII в. могущественный клан Потоцких оспаривал у другой, не менее влиятельной шляхетской коалиции во главе с Чарторыскими контроль над внешней и внутренней политикой Речи Посполитой. Наследнику знатного рода было дано хорошее и разностороннее образование. В Швейцарии, где будущий писатель провел годы своей юности, его обучали не только классическим языкам, литературе, истории и географии, но и математике, физике, химии, а также музыке и рисованию. Свои знания он совершенствовал в Вене, где поступивший в австрийскую армию молодой офицер мог посещать военно-инженерную академию.

Военная служба была не слишком обременительной, и в 1779 г. Я. Потоцкий решает совершить путешествие по странам Средиземноморья. В этой поездке он повидал многие города Италии и Испании, побывал на Мальте, но наибольшее впечатление осталось у него от посещения Туниса. Видимо, резкий контраст в жизни западного и восточного миров поразил Потоцкого при первом знакомстве с Востоком. Воспоминания о Тунисе долго сохранялись в его памяти. Об этом мы можем судить по замечаниям в тексте «Путешествия». Позже они отразились и в «Рукописи» в образах тунисских принцесс Эмины и Зибельды.

В 1780 г. Ян Потоцкий возвратился в Варшаву. Его знания, а в еще большей степени богатство и связи при дворе могли помочь двадцатилетнему капитану сделать блестящую военную и политическую карьеру. Король Станислав Август был благосклонен к нему: доверил выполнение некоторых политических поручений и вскоре наградил орденом Станислава.

Успеху при дворе Я. Потоцкий предпочел, однако, «музу странствий». Этому решению в немалой степени способствовало его сближение с семьей Чарторыских, в частности с князем Адамом Казимежем и его сестрой Элжбетой, бывшей замужем за великим коронным маршалом С. Любомирским. Дочь Любомирских Юлия, приходившаяся племянницей А. К. Чарторыскому, стала в 1783 г. женой Я. Потоцкого. После ее смерти (в 1794 г.) тесные дружеские узы завязываются между Потоцким и сыном А. К. Чарторыского — Адамом Ежи Чарторыским, будущим министром иностранных дел России в начальный период правления Александра I.

Сам князь Адам Казимеж играл важную роль не только в политической, но и в культурной жизни Польши. Он был известен как писатель, а еще больше как поклонник театра, «знаток всех наук», покровитель ученых. Его отличал и горячий интерес к языкам, литературе и истории восточных стран. В XVIII в. научное изучение Востока в Европе делало лишь первые шаги, и начальные успехи ориенталистики во многом зависели от поддержки столь знатных вельмож, как А. К. Чарторыский. Под его влиянием, очевидно, занялся восточными штудиями и Ян Потоцкий.

В обширной библиотеке Чарторыских, как установил польский востоковед Ян Рейхман, были собраны едва ли не все известные в то время в Европе образцы восточной, прежде всего арабской и персидской, литературы. Владелец библиотеки покупал исследования по восточным языкам, словари, переводы исторических сочинений восточных авторов, равно как и рукописи, изделия азиатских ремесленников, эпиграфические памятники [2]. Он поддерживал связи со многими европейскими ориенталистами, в том числе с известным Уильямом Джонсом, которого в Англии именовали Джонсом Персидским [3]. Судя по замечанию, имеющемуся в тексте «Путешествия», собранные в библиотеке Чарторыского труды этого ученого явились для Потоцкого важным источником сведений о культуре мусульманского средневековья. Не удовлетворясь лишь книжными знаниями, он в 1784 г. отправляется во второе путешествие на Ближний Восток — в Турцию и Египет.

Впечатления от новой поездки, продлившейся восемь месяцев, отразились в представленной в данном сборнике первой крупной работе Я. Потоцкого. Она была напечатана в 1787 г. в Париже, где автор жил по возвращении из Османской империи на протяжении четырех лет. Эти годы оказались ключевыми для развития общественно-политических взглядов Потоцкого и определения круга его научных интересов. Сама атмосфера предреволюционной Франции, многочисленные контакты с политическими деятелями разных направлений способствовали превращению молодого польского аристократа в «якобинца». С переменами во взглядах Потоцкого связана и его поездка в Голландию в 1787 г., где он был свидетелем упорной борьбы сторонников буржуазной партии «патриотов» с режимом «регентов», опиравшимся на прусские штыки. Рассказ о «революции в Голландии» автор приложил ко второму изданию «Путешествия», вышедшему в Варшаве в 1789 г.[4]

Во время пребывания в Париже определилось и главное направление научных изысканий Потоцкого в последующие два десятилетия — древнейшая история славян. На первый взгляд интерес к этой теме означал, что юношеское увлечение Востоком прошло. Однако следует помнить, что для ученых того времени Восток начинался едва ли не сразу за Эльбой. И не случайно труды, посвященные прошлому славян и описанию народов, населявших Европейскую Россию, принесли Потоцкому славу одного из крупнейших ориенталистов начала XIX в.

Осуществить свой замысел и показать роль славянских, а точнее, праславянских элементов в древнейшей истории Европы было для Потоцкого нелегким делом. Ученый не располагал никакими археологическими материалами, да и самой археологии еще не существовало. Ему приходилось опираться лишь на сведения древнегреческих авторов, прежде всего Геродота, да на собственные этнографические наблюдения и лингвистические познания (помимо латыни и древнегреческого Потоцкий знал еще 8 европейских языков). К тому же для научных исследований было мало времени. По возвращении в Варшаву в 1788 г. Потоцкий ведет активную общественную деятельность в качестве депутата Четырехлетнего сейма (1788—1792). Он открывает собственную «вольную» типографию, где наряду с изданиями «Путешествия» на французском и польском языках и первыми трудами по славянской истории[5] им было опубликовано около двухсот памфлетов, брошюр и стихотворных посланий в поддержку социальных и политических преобразований, против феодальной анархии в стране. Его публицистические выступления способствовали успеху буржуазно-шляхетского конституционного движения в Польше.

После провозглашения конституции 3 мая 1791 г. Потоцкий счел возможным вернуться к научным занятиям. Он предпринимает новое длительное путешествие. Из Парижа его путь вновь лежал на Ближний Восток, на этот раз в Марокко. После Западного Магриба Потоцкий посетил Португалию и Испанию, где он встретился с Ф. Гойей, кисти которого приписывается один из его портретов. Из Испании будущий автор «Рукописи» направляется в Англию и, наконец, через Францию снова возвращается в Варшаву, чтобы отметить годовщину конституции сборником «Афоризмы о свободе».

Одним из итогов почти годовой поездки была новая книга — «Путешествие в Марокканскую империю, предпринятое в 1791 г.»[6]. Судя по тексту этой работы, Потоцкий отправился в путь, основательно познакомившись с трудами своих предшественников — дипломатов и путешественников. Как по форме, так и по содержанию это сочинение отлично от того, которое было написано после путешествия в 1784 г. В нем, как отмечал советский востоковед Б. М. Данциг, автор уделил много места географической характеристике посещенных им районов, экономической и политической обстановке в Марокко. По мнению Данцига, книга Потоцкого «является ценным пособием по изучению жизни и быта страны в конце XVIII в.»[7].

Пока работа о Марокко готовилась к изданию, обстановка в Польше резко обострилась. Мятеж магнатов, недовольных ущемлением их «вольностей» по конституции 1791 г., и поддержка мятежников Екатериной II и другими представителями европейской реакции, стремившимися остановить распространение влияния Великой французской революции, привели к трагическим последствиям для Польши. В результате второго и третьего разделов 1793—1795 гг. польское государство перестало существовать.

Еще в конце 1792 г. Я. Потоцкий решил покинуть Варшаву. В течение ряда последующих лет он жил в различных германских городах (Потсдаме, Гамбурге, Дрездене), затем переехал в Вену. Почти ежегодно появлялись его новые публикации, посвященные установлению первоначального ареала расселения праславян, их миграциям по территории Европы [8]. К этому же времени можно отнести и его сближение с А. Е. Чарторыским. Последний в 1795 г. перешел на русскую службу, чтобы сохранить за собой семейные владения на Правобережной Украине. Назначенный адъютантом наследника престола Александра Павловича, он быстро стал одним из его доверенных лиц. Полагая, что Александр окажется просвещенным и либеральным правителем и что с его помощью можно будет добиться восстановления Польши, Адам Чарторыский участвовал в антипавловской «конспирации» 1797—1799 гг.

Вероятно, под влиянием Чарторыского Я. Потоцкий обращается к более основательному изучению Европейской России. В 1797—1798 гг. он предпринимает длительное и трудное путешествие к Астрахани и затем на Кавказ, чтобы изучить местные древнеславянские памятники, познакомиться с языками и обычаями кавказских народностей [9]. Тогда же он задумывает создать большую карту Сибири, «объясняющую четвертую книгу Геродота». С 1802 г. начинают публиковаться первые результаты его исследований [10].

В 1803—1804 гг. Ян Потоцкий совершил еще одно путешествие, на этот раз по Италии. Оно в значительной степени было связано с реализацией замыслов «Рукописи». Вместе с тем именно в Италии Потоцкий-ученый вновь обратился к теме Востока, увлекшись историей Древнего Египта. Во Флоренции он опубликовал свой новый труд, «Династии второй книги Манефона», в котором предложил свою интерпретацию грекоязычной истории Египта, написанной верховным жрецом в Гелиополе при фараоне Птолемее I (вторая половина IV—начало III в. до н. э.) [11].

Воцарение Александра I в 1801 г. способствовало упрочению положения Потоцкого в России. Возвратившийся из ссылки в Италию А. Чарторыский был включен императором в «Негласный комитет» по проведению реформ в России, назначен товарищем министра иностранных дел, а в 1804 г. — министром. Вместе с ним на дипломатическую службу в Азиатский департамент приглашен и Я. Потоцкий [12]. В 1805 г. ему предлагается пост главы научной экспедиции при дипломатической миссии графа Ю. А. Головкина, отправлявшейся в Китай. В состав экспедиции входили также академик Клапрот и несколько профессоров. Миссия к началу 1806 г. достигла Урги (ныне Улан-Батор), где начались долгие и бесплодные переговоры о церемонии принятия российского посольства в Пекине. Поняв бесперспективность дальнейших встреч с представителями богдыхана, не желавшими идти на расширение русско-китайских дипломатических и торговых отношений, Потоцкий решил вернуться назад и послал просьбу об освобождении его от обязанностей научного руководителя миссии. Официальный отчет о поездке, представленный им, показывает большой интерес ученого к быту и культуре народов Сибири и Дальнего Востока [13]. По возвращении в Петербург Потоцкий получил чин тайного советника, был награжден орденом Владимира первой степени и избран почетным членом Академии наук.

В последующие несколько лет Потоцкий довольно интенсивно вел научную и литературную работу, выступая в качестве редактора одного из столичных журналов, поддерживая проект графа С. С. Уварова об Азиатской академии, публикуя новые работы по династийной истории Древнего Египта [14] и завершая создание «Археографического атласа Европейской России» [15]. Если его труды по египетской истории оказались забытыми после появления работ Шампольона, то усилия ученого по перенесению сообщений Геродота о скифах на современную географическую карту не потеряли своего значения и сегодня. Вот как их оценивает академик Б. А. Рыбаков: «В тех случаях, когда автор придерживался системы и рассматривал все племена в совокупности, результат получался интересный и устойчивый. В качестве примера могу привести карту из известного атласа И. Потоцкого. Ко многим отождествлениям этой карты, отброшенным в свое время наукой, нам теперь, после полутораста лет, придется вернуться. Составитель ее был еще свободен от сковывающего влияния традиций и размышлял без предвзятых идей». [16]

После 1812 г. в творчестве Потоцкого ясно обозначаются черты кризиса. Он часто болеет и быстро стареет, все реже появляется в свете, предпочитая жить в своем имении Уладовке под Бердичевым. Исследователи связывают этот кризис с глубоким разочарованием Потоцкого из-за краха всех проектов восстановления Польши. Работа Венского конгресса 1814—1815 гг. убедительно показала польским патриотам несостоятельность их надежд на обещания и посулы «кочующего деспота». 2 декабря 1815 г. в Уладовке Я. Потоцкий застрелился.

Творческие принципы, которым следовал автор «Путешествия», лучше всего раскрыты в его романе. Высказывания многих его героев явно созвучны с мыслями самого Потоцкого. Один из них, в частности, говорил: «Вы можете подметить в жизни всякого ученого мгновения, в которые, сильно пораженный истинностью какого-либо принципа, он определяет его следствия и применения и развивает их в упорядоченную систему. Тогда, удваивая усилия и отважный вдвойне, он возвращается к исходной точке своих исследований, дополняя и конкретизируя приблизительность и неточность своих начальных понятий» [17].

Что же представляет собой эта «упорядоченная система» у самого автора? О ней также лучше всего судить на основе «Рукописи». Потоцкий в своем романе, как полагают литературоведы, размышлял над вопросом о «возвышении рода человеческого». Его научные исследования, в сущности, посвящены той же цели, хотя автор использует здесь понятия человеческой культуры, цивилизации. Знакомство с его биографией позволяет предположить, что путешествие по Турции и Египту было начальным моментом для выработки Потоцким своей концепции относительно истоков и развития человеческой цивилизации. Отправляясь в Османскую империю, он стремился проверить свое мнение о высоком уровне восточной культуры. То, что он увидел и узнал за время поездки, позволило ему в дальнейшем прийти к выводу о том, что человеческая цивилизация, высшим проявлением которой он считал европейскую культуру Просвещения, представляет собой результат взаимодействия культур многих народов. Историк, писал Потоцкий в одной из своих работ, «обязан говорить и о татарской орде, и о племени иудеев, и о китайских династиях, и о семействе Цезаря» [18].

Исправляя «приблизительность и неточность своих начальных понятий», ученый, видимо, вскоре понял, что его собственных сил не хватит на полное изложение материала, подтверждавшего его концепцию. У него родилась мысль выразить свои взгляды в литературной форме. Работа над романом потребовала от автора, опиравшегося прежде всего на свои личные впечатления и опыт, предпринять столь нелогичную с точки зрения его научных интересов поездку в Италию в 1803 г. Именно там, стремясь изложить систему своих представлений, Потоцкий почувствовал необходимость вновь вернуться к ее исходным посылкам. Его мысль обратилась к Египту, чья древняя цивилизация, по убеждению ученого и писателя, была начальной ступенью в возвышении человеческого духа.

Итак, путешествие в Турцию и Египет сыграло важную роль в формировании научных идей Потоцкого. Импульс, полученный во время второй поездки на Восток, он ощущал всю жизнь. Об этом свидетельствует, в частности, его неизменный интерес к Османской империи. Одним из последних посетителей Потоцкого в Уладовке, по сообщению биографа писателя, был молодой поляк, вернувшийся из Стамбула и намеревавшийся написать книгу впечатлений о своей поездке по Турции. Потоцкий долго беседовал с ним о мусульманском Востоке, обсуждал политику Порты и перспективы освободительной борьбы христианских народов Балкан против султанской власти [19].

Разумеется, в самом описании путешествия 1784 г. изменения во взглядах автора еще не прослеживаются. Перед нами произведение, типичное для эпохи Просвещения, ибо оно отмечено не только отказом от средневековой религиозной враждебности к «поганым бусурманам», но и живым интересом к разным сторонам жизни и образа мышления народов Востока, к их языкам и культуре. Нетрудно заметить, что оно написано молодым и весьма эмоциональным человеком, остававшимся еще дилетантом в ориенталистике и потому склонным идеализировать восточный мир. Ему явно импонируют созерцательность и размеренность восточного образа жизни, философская мудрость восточных поэтов и писателей, порицающих наживу и погоню за материальными благами в ущерб душевному спокойствию. Он склонен видеть в исламе инструмент, способный обеспечить гармонию общественных отношений, хотя одновременно отмечает голод и нищету, царящие в Египте, произвол властей, их равнодушие к судьбам подданных.

Почти одновременно с книгой Потоцкого в Париже вышли еще два труда французских авторов, побывавших на Ближнем Востоке. Оба они провели там по нескольку лет, и, естественно, их работы по своему материалу оказались много интереснее «Путешествия» Потоцкого. Вместе с тем упомянутые произведения отражали два разных подхода к Востоку (точнее сказать, мусульманскому Востоку), характерные для европейской литературы XVIII в. Автор одного из них, Клод-Этьен Савари (1750—1788), в своих «Письмах об Египте» [20] продолжал традицию, родившуюся еще в период Ренессанса, когда на Восток смотрели лишь как на хранителя и передатчика достижений античной культуры. В соответствии с таким взглядом путешественники и ученые, подобные Савари, стремились отыскать в странах Восточного Средиземноморья (иначе Леванта) лишь архитектурные, эпиграфические, нумизматические и иные памятники греко-римской и византийской эпох. Разумеется, в своих работах они писали и о положении в тех странах, где они побывали, однако эталоном для авторов оставались античные времена.

Другой подход был блестяще выражен в книге Вольнея (псевдоним графа Константина-Франсуа Шасбёфа). Ее автор посвятил свое сочинение характеристике современного ему экономического и политического состояния Османской империи, причем его оценка восточной действительности определялась сравнением с достижениями буржуазной Европы. Этот принцип позволил Вольнею показать порочность феодального строя империи, неизбежность быстрой гибели деспотического режима и вместе с тем подчеркнуть важное значение левантийского рынка для французской колониальной торговли[21].

Столкновение идей двух ориенталистов вызвало живой отклик в Европе. Оценивая значение их трудов, один из современников писал: «Из двух нынешних соперников — Савари и Вольнея первый может позабавить, второй — научить». Сочинение Потоцкого можно поставить где-то между работами Савари и Вольнея, ибо в нем соединяются оба начала — занимательное и аналитическое. Видимо, это сочетание и ценил А. С. Пушкин в работах польского ученого и писателя. Вспомним то место из «Путешествия в Арзрум», где великий русский поэт, рассказывая о Дарьяльском ущелье, отсылает читателей к описанию Кавказа в путевом дневнике графа Потоцкого, «коего ученые изыскания столь же занимательны, как и испанские романы»[22]. Разумеется, каждую свою поездку Потоцкий описывал по-разному, но можно заметить, что в более ранних его сочинениях развлекательное начало ощущается сильнее, а в более поздних — удельный вес исследовательского становится большим. Вместе с тем в полемике Савари и Вольнея он был полностью на стороне последнего. Хотя Потоцкий не разделял «предположений» и «политических суждений», высказанных Вольнеем, и прежде всего его призывов к угнетенным народам Востока встать на борьбу со своими тиранами, тем не менее он подчеркивал присущие французскому ученому «величайшую любовь к истине» и «редкий талант наблюдателя».

Здесь читатель вправе задать вопрос: если научные принципы Вольнея были близки Потоцкому, почему он в своем произведении не следовал им? Отвечая, хотелось бы выделить два обстоятельства. Во-первых, книга Вольнея вышла в свет практически одновременно с работой Потоцкого и последний смог упомянуть о ней лишь во втором издании своего сочинения. Во-вторых, цели, которые ставили перед собой польский и французский авторы, были неодинаковы. Вольней писал политико-экономический трактат. Чтобы лучше понять замыслы Потоцкого, необходимо сравнить опубликованный текст «Путешествия» с рукописным, сохранившимся в польских архивах, и письмами автора А. К. Чарторыскому и Э. Любомирской в 1784 г.

Подобное сопоставление показывает, что автор стремился создать на основе своих путевых заметок литературное произведение модного в то время эпистолярного жанра. Добиваясь определенного единства стиля своего сочинения, Потоцкий предпочел пожертвовать тем обширным фактическим материалом, который присутствовал в его письмах и, отчасти, еще в рукописи книги. Очевидно, по этим соображениям в текст «Путешествия» не были включены сообщения о встречах Потоцкого с представителями правящей верхушки Османской империи, среди которых оказались сторонники военных и политических реформ по европейским образцам. Историков особенно заинтересовали бы попытки, хотя и безуспешные, польского путешественника познакомиться с наследником престола, будущим султаном Селимом III (1789—1807), поддерживавшим планы вестернизаторских преобразований. Не упоминаются в книге и беседы автора с рядом видных деятелей греческого освободительного движения, в том числе с А. Ипсиланти, дедом будущего руководителя восстания 1821 г., которое привело к свержению османского владычества в Греции, и его секретарем — автором гимна повстанцев поэтом К. Ригасом[23]. Единственным отголоском этих контактов можно считать рассказ «Суд над Драко», включенный в повествование.

Потоцкий предпочел умолчать и о своих усилиях по изучению турецкого языка, и о составлении им в Стамбуле лазского словаря, хотя лингвистические интересы автора явственно ощущаются в тексте «Путешествия», обильно уснащенном турецкими и арабскими терминами и выражениями [24]. Он не захотел даже упомянуть о своем верном спутнике, сыне турецкого переводчика — биографы называют его то Османом, то Ибрагимом, — последовавшим за Потоцким в Париж и сопровождавшим его в течение многих лет в качестве дворецкого или секретаря и даже поднимавшегося вместе с хозяином на воздушном шаре француза Бланшара в 1788 г.[25].

Обратим внимание читателя и на еще одну особенность «Путешествия», которая убедительно показывает, что автор не рассматривал свое произведение как обычный итинерарий. На основе изучения переписки Потоцкого с родственниками жены его биограф Э. Краковский сделал вывод, что маршрут, описываемый в «письмах к матери», не всегда совпадает с реальным путем, по которому следовал путешественник. Так, в книге поездка начинается из района Миргорода, далее автор следует через Запорожскую Сечь в Херсон, а оттуда — в Станислав и, наконец, в Очаков. Судя же по письмам к А. К. Чарторыскому и Э. Любомирской, он отправился в путешествие из Польши, вероятнее всего из одного из семейных имений, находившихся в Галиции и Подолии, затем через Северную Молдавию и Кишинев прибыл в Очаков [26]. Версия Краковского представляется достаточно логичной, ибо в труде Потоцкого никак не объяснено, почему автор предпочел вояж по необжитым степям Южной России и пренебрег достаточно известной торговой дорогой из Львова до Черного моря.

Другое разночтение касается морского пути из Стамбула в Египет. В то время как в книге описано путешествие вдоль малоазиатского побережья до Родоса, в письмах Потоцкий сообщает, что он плыл вначале вдоль побережья Греции, а затем повернул к Родосу [27]. Пока архивы писателя не изучены настолько, чтобы принять все замечания его биографа. Все же отмеченные расхождения наталкивают на мысль о том, что молодому Потоцкому не были чужды литературные мистификации.

Таким образом, в распоряжении исследователей есть довольно убедительные доводы в пользу предположения о замысле «Путешествия» как литературного произведения. Оно подтверждается и включением в текст книги нескольких прозаических сочинений. Они навеяны знакомством Потоцкого с образцами средневековой арабской и персидской литературы и выполнены, как пишет он сам, в жанре «хикайет» — небольших новелл, живо напоминающих поучительные притчи из «Кабус-наме», «Калилы и Димны» и плутовские истории «1001 ночи». Однако широта интересов автора, разнообразие его знаний и искренняя увлеченность Востоком позволили создать произведение, жанр которого определить довольно трудно, ибо в нем фантазия писателя сочетается с наблюдениями путешественника, раздумьями философа, изысканиями востоковеда и даже инженерными расчетами при обозрении пирамид. Эта книга рисует нам прежде всего личность самого автора, ставшего, по мнению современных его биографов, «истинным посредником между Западом и Востоком».

## Примечания

[1] Я. Потоцкий. Рукопись, найденная в Сарагосе («Литературные памятники»). М., 1968, с. 571—595.

[2] J. Reychman. Orient w kulturze polskiego Oświęcienia. Wrocław, 1964, с. 74—75.

[3] См. о нем: C. Cannon. Oriental Jones. A Biography of Sir William Jones (1746—1794). N. Y., 1964.

[4] [J. Potoski]. Voyage en Turquie et Egypte fait en l'année 1784. Seconde édition, revue, corrigée et augmentée. Voyage en Hollande, fait pendant la revolution de 1787. Varsovie, 1789.

[5] [J. Potoski]. Essay sur l'histoire universelle et recherches sur selle de la Sarmatie. Vol. 1—4. Varsovie, 1789—1792.

[6] [J. Potoski]. Voyage dans l'Empire de Maroc, fait en l'année 1791, suivi au voyage de Hafez, recit oriental. Par Jean Potoski. Varsovie, 1792. На состоявшейся в 1982 г. в Венгрии международной конференции африканистов польский ученый М. Тимовский сообщил, что Я. Потоцкий сумел обнаружить местоположение африканского торгового центра Тимбукту и был первым европейцем, побывавшим в нем под видом мусульманского торговца. Это заключение резко расходится с известными материалами марокканского путешествия Потоцкого и нуждается в более серьезной аргументации.

[7] Б. М. Данциг. Ближний Восток в русской науке и литературе. М., 1973, с. 86.

[8] J. Potocki. Voyage dans quelques parties de la Basse-Saxe pour la recherche des antiquités slaves ou vendes. Fait en 1794 par le comte J. Potocki. Hamburg, 1795; Он же. Fragments historiques et géographiques sur la Scythie, la Sarmatie et les slaves. Recueillis et commentis par le comte Jean Potocki. T. 2—3. Brunswick, 1795; он же. Mémoire sur le nouveau peryple du Pont Euxin, ainsi que sur la plus ancienne histoire des peuples des Taurus, du Caucase et du la Scythie. Vienne, 1796; он же. Nouveau peryple du Pont Euxin. Vienne, 1799.

[9] J. Potocki. Voyage dans les steps d'Astrakhan et du Caucase. Histoire primitive des peuples qui ont habité anciennement ces contrées. Nouveau peryple du Pont Euxin par le comte Jean Potocki. T. 1—2. P., 1829.

[10] J. Potocki. Histoire primitive des peuples de la Russie. Avec une exposition complète de toutes les notions, locales, nationales et traditionnelles nécessaires à l'intellegence du 4-me livre d'Hérodote. St.-Péterbourg, 1802; он же. Histoire ancienne du gouvernment de Cherson. St.-Péterbourg, 1804; он же. Histoire ancienne du gouvernement de Podolie. Pour servir de suite à l'Histoire primitive des peuples de la Russie. St.-Péterbourg, 1805.

[11] I. Potocki. Dynastie du seconde livre de Manéthon. Florence, 1803.

[12] О деятельности Потоцкого в Азиатском департаменте см.: D. Beauvois. Un polonais au service de la Russie: Jean Potocki et l'expansion en Transcaucasie, 1804—1805. — «Cahiers du monde russe et sovietique». P., 1978, vol. XIX, N 1—2, c. 175—189.

[13] Отчет Потоцкого о поездке опубликован в кн.: В. Францев. Последнее ученое путешествие графа Яна Потоцкого. 1805—1806. Прага, 1938.

[14] I. Potocki. Examens critiques du fragment égyptien, connu sous le nom d'Ancienne chronoque. St.-Péterbourg, 1808; он же. Principes de chronologie pour les temps anterieurs aux Olympiades. St.-Péterbourg, 1810.

[15] I. Potocki. Atlas archéologique de la Russie européenne. St.-Péterbourg, 1810.

[16] Б. А. Рыбаков. Геродотова Скифия. М., 1979, с. 10—11. Здесь же Б. А. Рыбаков отметил, что слово «археологический» употреблено Потоцким как синоним древности.

[17] Я. Потоцкий. Рукопись, найденная в Сарагосе, с. 231.

[18] [J. Potocki]. Essay sur l'histoire universelle et recherches sur selle de la Sarmatie, vol. 1, c. 2.

[19] E. Krakowski. Un temoin d'Europe des lumières. Le comte Jean Potocki. P., 1963, c. 252.

[20] C.-E. Savary. Lettres sur l'Eqypte. Vol. 1—3. P., 1785—1786.

[21] C.-F. Volney. Voyage en Syrie et en Egypte pendant les années 1783, 1784 et 1785. T. 1—2. P., 1787. О нем см.: Н. Смирнов. Вопросы истории Турции и колониальной политики Франции конца XVIII века в трудах Вольнея. — «Труды Московского государственного института истории, философии и литературы им. Н. Г. Чернышевского». Т. VI. М., 1940, с. 165—187; A. Hourani. Volney and the Ruine of Empires. — A. Hourani. Europe and the Middle East. L., 1980, c. 75—83.

[22] А. С. Пушкин. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г. — Полное собрание сочинений. Т. 8. Ч. 1. М., 1948, с. 451.

[23] E. Krakowski. Un temoin d'Europe des lumières, c. 63.

[24] Там же.

[25] Там же, с. 62.

[26] Там же, с. 61.

[27] Там же, с. 64.

## МОЕЙ МАТЕРИ[1]

Я прошу у Вас дозволения посвятить Вам эти письма, к Вам же и обращенные. Они оказались размножены без моего участия, и я счел должным предотвратить издание их в искаженном виде и приостановить распространение переводов, подобных тем, что были выпущены в Германии.

Да будет позволено мне надеяться, что Вы отнесетесь к этим зарисовкам с благосклонностью, а мои читатели — со снисхождением.

## Письмо первое

*Буковая, 9 апреля 1784 года*

Вчера, покинув Миргород, мы оставили Польшу позади и находимся сейчас на земле, где некогда обитали запорожцы; не могу не пожалеть об участи этого воинственного народа, прекратившего свое существование по одной лишь прихоти русской императрицы [2]. Разумеется, соседи они были беспокойные, однако это братство бессемейных флибустьеров представляло собою явление удивительное и, возможно, уникальное в истории государственного права. Ныне этот край заселен русскими и валахами, чьи разбросанные там и тут постройки пока еще трудно назвать селами.

По дороге нам встретилось стадо диких коз, которые следовали за нами более часа и, казалось, взирали на нас с любопытством, однако близко к себе не подпускали. В этих краях, ближе к устью Буга, водятся и дикие лошади; говорят, объездить их невозможно. Как видите, мои письма уже принимают характер путевых заметок. Тешу себя надеждой, что сумею развлечь Вас ими и заслужить тем самым прощение за свой отъезд.

*11 апреля, Херсон [3]*

Прибыв в Херсон, я испытал удовольствие, которое испытывает всякий, кто после долгой езды по пустынным землям попадает в людное место: население города, хотя и сильно поредевшее вследствие чумы, остается тем не менее весьма многочисленным; особенно это заметно сегодня, так как по случаю праздника все вышли на улицу. Даже пресловутое бражничество русского народа не портит картины и, напротив, придает ей известную живость. Сейчас в Очакове[4] грузится несколько кораблей, которые должны отплыть в Константинополь, так что скоро Вы получите первое письмо из владений турецкого султана.

## Письмо II

*19 апреля, Глубокая*[5]

Мы отбыли из Херсона нынче утром[6]. Друзья проводили нас в порт и махали вслед, пока мы не потеряли их из виду. Довольно скоро мы оказались в лабиринте островов, который некогда служил укрытием для казачьих флотилий. Вдали виднелись плодородные склоны холмов, где уже попадаются дома и селения, хотя еще совсем недавно в этом краю можно было встретить лишь стада да шатры кочевников.

В шесть часов мы подошли к лиману. Так называется залив, куда впадает Днепр, или, вернее, само устье реки, имеющее в этом месте ширину более трех миль[7]. Неопытность нашего капитана, забывшего взять балласт, а также его вопиющее незнание побережья и неумение управлять судном вынудили нас причалить к берегу в гавани под названием Глубокая, где меня поместили на ночлег в землянку — это нечто вроде подземной хижины. И все-таки я благословляю судьбу за то, что я здесь, ибо ветер свежеет и волны, которые едва не захлестывают мое убежище, сулили бы нам весьма скверную ночь, если бы мы продолжали свой путь.

*. . ., Станислав*[8]

Мы не смогли отплыть вчера утром, потому что у наших матросов не хватило сноровки поймать ветер, а вечером — потому что они были пьяны. Но сегодня погода выдалась хорошая, и мы все-таки снялись с якоря при благоприятном ветре. Через два часа плавания небо затянулось, море стало неспокойно, то и дело порывами налетал ветер, предвещая близкую бурю. Матросы хотели плыть дальше, но я настоял на том, чтобы мы вошли в порт Станислав. И оказался прав, ибо едва мы высадились на берег, как ветер сделался настолько сильным, что почти сбивал с ног, швыряя в лицо песок вперемешку с гравием. В конце концов начался настоящий ураган, и мы с большим трудом добрались до деревни.

*25 апреля, Очаков*

Двадцать второго я высадился в Очакове. Я рассчитывал поселиться в городе, но это оказалось сложнее, чем я предполагал[9]: там сейчас расположились военные отряды, недавно прибывшие из Азии [10], и власти предпочитают по возможности не стеснять их свободы, дабы они не вознамерились вернуться обратно. Во избежание столкновений иностранцам по приказу паши запрещено покидать нижнюю часть города, где находятся торговые лавки и порт, — этим и ограничиваются мои прогулки. Я провожу много времени в кофейнях, где постоянно вижу турок: они сидят и молча курят. Иногда мне встречаются крымские татары. Их легко узнать по внешнему виду. Турки глубоко их презирают. Достаточно сказать, что янычарам запрещено носить колпак, традиционный татарский головной убор [11].

## Письмо III

*2 мая, в море*

Сегодня утром, воспользовавшись северо-восточным ветром, мы вышли из лимана. Местные течения делают этот участок моря чрезвычайно опасным: как бы в подтверждение тому на берегу острова Адда [12] виднелись два разбитых судна, потерпевших крушение в тот день, когда я столь благоразумно убедил капитана высадиться в Станиславе. Можно было двигаться, только не выпуская из рук лот. В конце концов мы благополучно миновали это место и потеряли землю из виду. Признаюсь Вам, что очутиться в открытом море было для меня истинным удовольствием. Однообразная картина воды и неба, удручающая многих путешественников, не оказывает на меня такого действия. Напротив, по моему мнению, вид этого безграничного пространства дразнит воображение и обостряет желание поскорее пересечь его. Все радует меня в этой стихии, в том числе и ее непостоянство. Мне приятно думать, что она легко может разрушить все мои замыслы и достаточно одного шквала, чтобы я оказался на неведомых берегах, где обитают гурийцы, мингрельцы или свирепые абхазы. Вероятно, мои фантазии покажутся Вам сумасбродными, однако мне нравится делиться с Вами всем, что я думаю, ничего не приукрашивая и не оправдывая. Единственное намерение, от которого я не хотел бы отказаться, — это вновь свидеться с Вами не позднее зимы.

*9 мая, в море*

Мое плавание по Черному морю было долгим и утомительным; три дня нас беспрерывно били шквалы, следовавшие один за другим, не оставляя ни мгновения передышки. Едва один, успев изрядно потрепать наше небольшое суденышко, уносился творить беды в другое место, как зловещая туча, чернея на фоне пылающего неба, уже возвещала нам следующий. А серая, едва различимая над горизонтом точка грозила третьим, который появлялся незамедлительно. При этом положение наше было не столько опасным, сколько неприятным, кроме одного раза, когда шквал застиг нас врасплох и трусость и нерасторопность матросов едва не привели всех к гибели.

На смену этим волнениям пришел долгий и унылый штиль; мы оказались во власти течений, сбились с курса, и дневной рацион воды пришлось сократить до одного стакана: это было тем более мучительно, что уже наступила летняя жара. Кроме того, из-за недостатка воды мы не могли приготовить пищу и вынуждены были довольствоваться сухарями, от которых пить хотелось еще сильнее; наконец, когда, несмотря на всю нашу бережливость, воды оставалось всего на полтора дня, мы увидели впереди Босфор. Мы уже вошли в него, и теперь волны Понта Евксинского[13] плавно несут нас между берегами Европы и Азии. Опасности, скука, усталость — все забыто.

*11 мая, Бююкдере*[14]

Вчера мы высадились в Бююкдере, прелестном селении, где обитают в основном франки[15]. Наш драгоман, предоставивший мне приют в своем доме, уговаривает меня провести здесь несколько дней, прежде чем отправляться в Константинополь, однако я сомневаюсь, что сумею преодолеть свое нетерпение.

## Письмо IV

*12 мая, Константинополь*

Сегодня утром я отправился в Константинополь на каике. Более легкие лодки трудно себе представить. Они настолько невесомы, что плавать на них можно лишь благодаря сноровке местных гребцов-каикчей, которые умеют сохранять их в равновесии с помощью точно сбалансированных движений тела и весел; тем не менее несчастные случаи происходят и довольно часто, поэтому те, кто решается плыть на каике, пусть даже в хорошую погоду, слывут здесь храбрецами.

Ветер сегодня такой сильный, что на море не было видно ни одной лодки. Однако мои гребцы не хотели откладывать отплытие, и я не возражал. Я сообщаю все это не для того, чтобы похвалиться своей отвагой — полагаю, она вряд ли вызовет одобрение с Вашей стороны, — но лишь за тем, чтобы дать Вам представление о скорости нашего продвижения. Стоило мне остановить взгляд на каком-нибудь пейзаже, как он тут же исчезал, и вся эта нескончаемая вереница новых для меня картин, увиденных лишь на короткий миг, придавала этому путешествию сходство с каким-то волшебным спектаклем и вызывала у меня еще не испытанную доселе радость; наконец мы прибыли в константинопольский порт. Тут я откладываю перо в сторону, ибо это зрелище описанию не поддается. Игра воображения, восторги очевидцев, любые преувеличения — все это меркнет по сравнению с действительностью.

## Письмо V

*6 июня, Константинополь*

Возможно, Вы будете удивлены, узнав, что среди огромного количества путешественников, которые посещали этот город, лишь очень немногие сумели составить о нем более или менее верное суждение. Однако это истинная правда: даже наиболее любознательные из них интересуются здесь лишь памятниками Греции, а турок рассматривают как разрушителей предметов их поклонения. С этим убеждением они сюда приезжают, останавливаются в квартале франков [16], и хорошо, если однажды соблаговолят пересечь бухту, чтобы взглянуть на мечеть Святой Софии [17] и немедленно вернуться обратно.

Мое любопытство, разбуженное изучением восточной литературы и истории, не позволило мне последовать их примеру. Вот уже почти месяц, как я целыми днями брожу по улицам турецкой столицы с единственным желанием сполна насладиться радостью от того, что я здесь. Я забираюсь в самые отдаленные кварталы, блуждаю без цели и плана. Любая мелочь может побудить меня остановиться или, наоборот, продолжать свой путь. Я часто хожу в те места, куда мне ходить не дозволено, и всякий раз убеждаюсь, что для настойчивости и, главное, для золота непреодолимых преград нет. Слова «ясак», запрещено, и «олмаз», нельзя,— первые, которые слышат здесь иноземцы, — постепенно оказываются заглушены корыстолюбием. Это чувство, способное победить в человеке даже страх наказания, уже открыло передо мною дворцы знати и святилища веры, равно как и святилища красоты, где воспитываются и продаются девушки, предназначенные стать украшением гаремов, — словом, все те места, куда никогда не проникнет обычный путешественник. Порою мне помогает удовлетворить мою любознательность просто счастливый случай или свойственное жителям Востока гостеприимство, однако, как известно, такие случаи представляются лишь тем, кто умеет их искать.

Возвращаясь вчера поздно вечером по дороге, ведущей от Киат-хане [18] к Ок-Мейданы [19], я проходил мимо сада, освещенного праздничными огнями; у ворот стоял нарядно одетый молодой человек и, обращаясь к прохожим, повторял одну и ту же фразу: «Люди всех национальностей и вероисповеданий, господин Али приглашает вас разделить его радость: его сыну сегодня сделали обрезание!» Я воспользовался приглашением и вошел. Когда же меня представили хозяину дома, я без труда узнал в нем старого знакомого, ибо мы встречались с ним в Хотине [20], где господин Али занимал должность дефтердара [21]. Судя по всему, наша встреча доставила ему не меньшее удовольствие, чем мне. Некоторое время он чрезвычайно любезно беседовал со мною, но потом один из его чухадаров [22] отвлек его, прошептав ему что-то на ухо. «Я вынужден вас оставить, — сказал мне господин Али, — ибо должен поприветствовать брата визиря и сопровождающих его важных особ, которые оказали мне честь, явившись на устроенный мною праздник. Следуйте за этим человеком, он проводит вас на праздничное представление». Я поблагодарил его и последовал за чухадаром в другую часть сада, где был раскинут роскошный шатер: в глубине шатра находились подмостки, куда поместили только что обрезанного ребенка вместе с шестьюдесятью другими детьми, которым тоже было сделано обрезание и выдана нарядная одежда на средства Али-эфенди; напротив располагался большой оркестр; юноши, переодетые девушками, исполняли танец, представлявший бесчисленные оттенки наслаждения: движения танцовщиков, поначалу мягкие и сдержанные, постепенно делались все более и более быстрыми и заканчивались вибрацией, за которой глаз едва успевал следить[23]; ошибиться в значении этих движений было невозможно, но выполнялись они с таким изяществом, какое может быть достигнуто лишь долгими упражнениями; чуть поодаль находились шуты: они неуклюже копировали жесты танцовщиков, нарочито выказывая свою неповоротливость[24]. Вот какие зрелища предлагаются здесь детскому взору; поэтому не следует удивляться, если, пресытившись с самого нежного возраста всем, что есть в чувственной любви наиболее волнующего, жители Востока устремляются порою на поиски противоестественных удовольствий, неизбежно влекущих за собой новое пресыщение. Но все это ничто по сравнению с тем, что ежедневно происходит в Мейхане[25]. Так называются дома, где продается вино, которому запрет Пророка придает, судя по всему, особую притягательность. Заведения эти находятся в укромных уголках, куда можно пробраться лишь темными переулками и тайными ходами; проделав весь этот путь, вы оказываетесь во внутреннем дворике, украшенном цветниками, вольерами и фонтанчиками; но что особенно привлекает туда мусульман — это пушты, молодые красивые юноши, чье поведение не оставляет сомнений относительно их ремесла. Они появляются в роскошных одеждах в сопровождении музыкантов и поочередно обходят все столики, пока не находят охотника их нанять; весь вечер они наполняют бокалы, подносят цветы, поют и танцуют; часто, когда клиент ими доволен, он прилепляет им ко лбу золотую монету, которая прекрасно держится на вспотевшей коже; однако это ремесло сопряжено с некоторым риском и требует большой изворотливости, так как пушты нередко оказываются жертвами внушенной ими страсти и ревности. Подобные нравы, без сомнения, могут вызвать лишь отвращение, в особенности у женщин, если только они не предпочтут косвенно принять на свой счет то поклонение, которое оказывают существам, на них похожим, причем похожим настолько, что я сам не раз был введен в заблуждение, когда они выходили переодетыми для танца.

Прежде чем закончить это письмо, я хотел бы рассказать Вам о пороке другого рода, весьма распространенном в здешних краях: это курение опиума; людей, которые ему предаются, презрительно называют здесь «Тирьяки»[26], и некоторые из них этим именем даже гордятся. Самые бедные и самые ленивые из них собираются в квартале, называемом Тирьяк-Чарши[27]: там, бесконечно переходя от состояния лихорадочного возбуждения ко сну и от сна к возбуждению, они добровольно сокращают свои дни, стремясь лишь к тому, чтобы проводить их в забытьи. Говорят, они беззлобны и добродушны, если только их не разбудят в тот момент, когда сон им необходим, или не лишат медленно действующего яда, без которого они уже не могут обойтись, — тогда нет такого злодеяния, на какое они не были бы способны. После последнего пожара в Константинополе они всей толпой шумно требовали восстановления их Чарши, что и было безотлагательно исполнено по приказу султана.

## Письмо VI

*16 мая, Константинополь*

Рассказывая Вам об увеселениях турок, я не упомянул только о кофейнях. Большинство из них представляют собой нечто вроде беседки: в них изумительно прохладно, так как воздух проникает туда со всех сторон. Это место встреч бездельников всех сословий. Визирь[28], капудан-паша[29] и даже сам султан часто приходят сюда переодетыми послушать, что говорят о них в народе, ибо здесь, как, впрочем, повсюду, характер и малейшие поступки сильных мира сего есть излюбленная тема для беседы; в остальное время разговор вертится вокруг женщин. Профессиональный рассказчик повествует о чьем-нибудь недавнем любовном похождении, уснащая свой рассказ всеми красотами восточного красноречия. Вот одна из таких историй, которую я слышал вчера в кофейне в Скутари[30] и, придя домой, немедленно записал; это поможет Вам составить представление о восточной манере изложения.

Около месяца назад, — начинает рассказчик, — Омар, богатый мулла, которого все вы прекрасно знаете, прохаживаясь по террасе своего дома, заметил юную Фатьму, недавно вышедшую замуж за красавца Касыма, и влюбился в нее. Чтобы достичь своей цели, богачи знают только одно средство — золото. Омар вызвал к себе старую Эмину Ханум, известную сводницу, и назвал ей предмет своей страсти; Эмина в ответ сообщила ему, что Касым молод, влюблен и ревнив и что Фатьма счастлива с ним. «К тому же, — добавила она, — воспылавший любовным огнем мужчина подобен жаждущему путнику: он страстно желает найти источник, но, едва напившись, отворачивается от него». Таковы были высказанные Эминой сомнения, которые посещают ее, как правило, лишь в тех случаях, когда это служит к ее выгоде; однако вскоре дары и посулы Омара убедили ее в том, что он не останется в долгу, и совесть ее успокоилась окончательно. Теперь она помышляла лишь о том, как исполнить его поручение. Любому другому на ее месте препятствия показались бы непреодолимыми, но она сумела обернуть их себе на пользу, и именно ревнивый нрав Касыма, который отпугнул бы менее ловкую сводню, как раз и помог ей добиться успеха. Эмина надела белое платье, зеленое покрывало, большие четки, — словом, полное одеяние паломницы, прибывшей из Мекки; переодевшись таким образом, она постучалась в полдень в дом Фатьмы. «Добрая и милосердная госпожа, — обратилась она к ней, — я совершила девять раз паломничество по святым городам; семьдесят раз пила воду из колодца Земзем [31], триста раз мои губы касались черного камня и более тысячи раз — порога Каабы [32]. Во время моего последнего паломничества я дала обет никогда не пропускать ни одну из пяти молитв, завещанных Пророком. Сегодня крики муэззина [33] застали меня на улице, вдали от моего жилища, поэтому, прошу вас, дайте мне немного воды для омовения и позвольте сотворить молитву под вашим кровом». Фатьма, разумеется, пожалела старуху, провела ее в дом, дала ей воды для совершения обряда и коврик, на котором обычно молился ее муж; хитрая Эмина поблагодарила ее, сделала вид, будто молится, потом сложила коврик и убрала его на место; но, складывая, она незаметно сунула в него кусок дорогой ткани; затем она удалилась, благословляя добрую Фатьму, которая была рада, что смогла оказать услугу столь набожной женщине. Тем временем домой вернулся Касым и тоже захотел помолиться; первое, что он увидел, развернув коврик, была сверкающая золотым шитьем ткань, которую подложила старуха; будучи человеком небогатым, Касым прекрасно знал, что у Фатьмы нет денег на такую дорогую покупку; тут демон ревности овладел им, и, ничего не объяснив своей жене, он отвел ее к кади [34] и развелся с ней. Несчастная Фатьма, покинутая мужем, хотя ей не в чем было себя упрекнуть, провела три дня в слезах; на четвертый день к ней явилась старуха и сказала: «Дорогая моя Фатьма, я узнала про вашу беду, Касым просто безумец. Но даже если вы проплачете целый год, то горю этим не поможете, так не лучше ли заняться поисками нового мужа?» Фатьма смахнула слезы со своих прекрасных глаз и признала, что старуха права. «Однако, — отвечала она, — я никогда не знала никого, кроме Касыма, которого любила больше жизни, и, как искать нового мужа, я не понимаю». — «Это предоставьте мне, — сказала Эмина, — я берусь найти такого, который придется вам по душе. О вашей красоте прослышал богач Омар, ваш сосед, но у него есть странная прихоть, несовместная с нашими понятиями о целомудрии: прежде чем взять женщину в жены, он хочет увидеть ее; я бы на вашем месте согласилась, если, конечно, этот брак вам подходит». Впереди у Фатьмы было весьма унылое будущее и скудные средства к существованию; она позволила старухе отвести ее к Омару, не подозревая, что лицемер подобен тростнику, ранящему руку, которая хочет на него опереться. Эмина пришла с Фатьмой к Омару; с ее помощью он без труда добился от молодой женщины того, чего хотел, сделал ей роскошный подарок и отослал домой, пообещав назавтра приехать за ней со всеми положенными церемониями. Тем временем старуха отправилась к Касыму и потребовала назад дорогую материю, забытую ею, как она заявила, на коврике, который его жена дала ей для молитвы. Эти слова открыли Касыму глаза, и он понял, насколько был несправедлив. Он жил очень несчастливо вдали от своей супруги и немедленно поспешил исправить ошибку. Назавтра к Фатьме прибыли не сваты Омара, а красавец Касым, и, несмотря на все богатства муллы, она была счастлива воссоединиться со своим мужем. Касым, со своей стороны, был не менее счастлив обрести вновь свою ненаглядную Фатьму. Богатый Омар утолил свою страсть, и все трое были обязаны своим счастьем ловкости старой Эмины Ханум. Вся эта история лишний раз подтверждает истинность персидской поговорки, гласящей, что не следует презирать людей, чье ремесло состоит в том, чтобы делать других счастливыми.

## Письмо VII

*Константинополь*

Мораль восточных рассказов не всегда столь сомнительна, как в той истории, которую я пересказал в предыдущем письме. Вот, например, повесть, основанная на подлинных событиях и изложенная стилем более возвышенным. Я называю такого рода сочинения «повестями», так как, по моему представлению, это слово наиболее точно соответствует значению слова «хикайет», которым называют их восточные авторы. Я старался также по возможности воспроизвести их обороты и манеру выражения, и если я что-либо изменил, то повествование скорее могло от этого проиграть, нежели выиграть.

### СУД НАД ДРАКО [35]

### Повесть

Драко, первый драгоман при Порте, прославился в оттоманской столице как несравненный знаток законов ислама; труды толкователей были ему известны так же хорошо, как и книги пророков; знание этих текстов, которые он умел к месту цитировать, неизменно приносило ему победу в диспутах, что, разумеется, не могло не возбудить зависти у его недругов. Самым опасным из них был шейх-уль-ислам [36]. Этот выскочка, добившийся своего выдающегося положения путем интриг, не в силах был смириться с тем, что какой-то неверный владеет наукой, которую сам он в свое время не удосужился изучить. Терзаемый завистью, он отправился к визирю и обратился к нему с такими словами:

— О всемогущий министр, безраздельно пользующийся благоволением нашего великого султана, склони свой слух к голосу веры праведной, ибо это она говорит с тобой моими устами. Мне известно, что ты даришь своим доверием Драко; но подумал ли ты о том, что снисхождение, которое мы проявляем к не ведающим своей слепоты христианам, не должно распространяться на этого неверного, ибо он в отличие от остальных знает наш закон, но не следует ему. Улемы не в силах более терпеть это вопиющее оскорбление нашей религии, и я, как их глава и ходатай, вынужден потребовать от тебя его казни. Призови к себе Драко и спроси, какую веру он полагает наилучшей. Если он скажет, что нашу, ты повелишь ему обратиться в нее; если же назовет свою, то произнесет богохульство, заслуживающее смерти.

Визирь нехотя согласился. Он призвал драгомана к себе и сказал:

— Драгоман, мне известно, что ты одинаково сведущ как в законе, который был возвещен нашему святому Пророку, так и в том, который завещал некогда Иса [37] своим приверженцам. Какому же из двух ты отдаешь предпочтение?

Драко без труда увидел расставленную ему ловушку и попросил позволения рассказать следующую притчу:

— Когда я управлял провинцией, вверенной некогда его высочеством моему попечению, — начал он, — несколько его подданных заявили, что они открыли залежи драгоценного металла. Каждый копал в одиночку, надеясь, что именно он завладеет богатством. После долгого и усердного труда лампы у них погасли, однако рвение их было таково, что они этого даже не заметили и все как один кричали: «Это я нашел золото, а у всех остальных — олово и медь!» Конечно, тот, кто с высоты небес видит муравья на дне пропасти и слышит шорох его шагов, видел и этих несчастных в их темных подземельях. Он, разумеется, мог бы вновь засветить их погасшие лампы или послать им луч своего вечного света, однако он этого не сделал и удовольствовался тем, что оставил каждому надежду и уверенность в своей правоте, ибо этого вполне достаточно для счастья.

Драко окончил свой рассказ; визирь похвалил его, а пристыженный клеветник удалился ни с чем.

## Письмо VIII

*Константинополь*

Не знаю, нравятся ли Вам восточные притчи, но что касается меня, то я в восторге от их слога и даже сам решил попробовать свои силы в этом жанре; из книг, которые я прочел за последние два года, я почерпнул столько мудрых восточных мыслей, что мне осталось лишь выбрать некоторые из них и дать им образное воплощение. Я не сомневаюсь, что мне удалось сохранить в моих сочинениях восточный колорит, но не уверен, что эта манера будет иметь успех на Западе. Мне хотелось бы узнать от Вас мнение посторонних читателей, ибо я знаю, что Ваше собственное суждение столь пристрастно, что я его даже и не спрашиваю. Прилагаю к письму рукопись, которую прошу показать тем, кого Вы изберете мне в судьи.

## СОН ТОМРУТА

### Повесть

Ангел смерти унес душу старого Андбала, самого мудрого из всех правителей, которые когда-либо царствовали над Индостаном. Его преемник по имени Невешах, едва взойдя на трон, пожелал немедленно насладиться зрелищем своего могущества. Он приказал отпереть сокровищницы, которые были полны благодаря бережливости его предшественников, и сделал смотр войскам. Вообразив, что армия его непобедима, он задумал покорить чужие владения. Узнав об этом, воины выразили бурную радость, и народ по своему безрассудству присоединился к ним. Только мудрый Томрут казался удрученным среди всеобщего ликования. Невешах заметил это и спросил, отчего он так печален.

— О господин мой, — отвечал мудрец, — мое уныние не стоит того, чтобы занимать мысли могущественнейшего монарха Индии, ибо причина его — виденный мною сон.

Султан пожелал узнать, что же это за сон, и Томрут повел рассказ такими словами:

— О непобедимый повелитель земель, лежащих между двух рек [38], да будет тебе известно, что, блуждая сегодня утром в садах, окружающих твой дворец, я присел отдохнуть на берегу прелестного ручья, который протекает в уединенных уголках твоего восхитительного парка. Мой ум сам собою устремился к возвышенным предметам, и я дерзнул окинуть мысленным взором неисчислимые добродетели, сосредоточенные в тебе. Ты виделся мне обладателем могущества твоих предков, унаследовавшим справедливость Нуширвана [39] и мудрость Дабшелима [40].

Но прости меня, о Невешах, мне показалось, что твоей славе недостает блеска побед, коими возвеличили себя Огуз-хан [41] или Зулкарнейн [42]. Однако военные приготовления, которые ведет твоя армия, вселили в меня надежду, что скоро весь мир склонится под твоим благотворным владычеством и блеск твоего правления ослепит взоры завистников даже на краю земли. Погруженный в эти грезы, я не заметил, как ангел сна смежил мои веки.

И вот мне снова представился ручей, возле которого я уснул; берега его были покрыты цветами. Петляя среди веселой долины, он нес свои воды в тихое озеро, а я следил взглядом за безмятежным течением и улыбался, видя в нем символ жизни мудреца. Вдруг, словно повинуясь какому-то капризу, причина которого была мне непонятна, ручей вышел из берегов; он устремился к соседним ручьям, соединился с ними и превратился в бурный поток; цветы, некогда росшие вдоль его русла, лишились влаги, поникли и увяли, а поток тем временем где-то сокрушал плотины, подмывал стены и, увлекая за собой обломки, низвергался с развалин оглушительным водопадом.

Глупцы толпились на его берегах, рискуя быть унесенными течением; я же отправился в низину и стал ждать его появления. Но там я не нашел и следа грозного потока, ибо земля впитала его воды, и осталась от него лишь память о сотворенных им опустошениях.

О великий владыка Индии! не спрашивай меня о причине моей печали. Ты хочешь уподобиться Искендеру и Огузу. Но чем были эти герои? Разрушительными потоками, не более. О сын Андбала, если ты нуждаешься в образцах для подражания, то почему бы не последовать тебе примеру мудрого Сулеймана [43]? Он властвовал над природой, но не пренебрегал ни отдыхом, ни удовольствиями. Его безмятежная кончина может сравниться с глубоким сном, приходящим к человеку после долгих наслаждений; ты же, о сын Андбала, ищешь славы, не ведая, что она подобна аромату благовоний, который распространяется лишь тогда, когда они сожжены. . .

Султан Индостана внимательно выслушал слова мудреца, однако на следующий день объявил войну султану Персии. Лес не спорит с зефирами, ибо не их слабому дуновению согнуть стволы кедров.

## СТРАНСТВИЕ ФЕЙРУЗА

### Повесть

Богач из Самарканда Фейруз возвратился из святых мест. По этому случаю во всех комнатах дома были написаны золотыми буквами проклятия Пророка, обращенные на тех, кто медлит с совершением паломничества; на террасе висели колеблемые ветерком полотнища, сотканные дочерьми шарифа [44] и покрытые им собственноручно таинственными письменами. Радостная суматоха царила среди рабов, и даже на конюшне раздавалось веселое ржание, словно благородное животное, делившее со своим владельцем все тяготы странствий, разделяло теперь общее ликование.

Сам Фейруз отдыхал в это время в гареме, окруженный нежными ласками жены и детей.

— Сколько же невзгод пришлось тебе преодолеть, мой милый Фейруз! — говорила ему Фатьма. — Сколько опасностей подстерегало тебя в пути!

— Сколько прекрасных жемчужин видели вы, наверное, в Персидском море! — восклицала юная Зилия.

— Как, должно быть, весело вам было в дальних краях! — говорил маленький Рустам.

Фейруз отвечал им:

— Невзгоды и опасности не испугали меня: я знал, что в подобном странствии они неизбежны. Жемчужины меня не прельстили, ибо я своими глазами видел, как тяжела участь ловцов жемчуга; что же касается веселья, то устоять перед его соблазнами помогла мне мысль о саване, единственной вещи, которую, по завету Пророка, надлежит приобрести в Мекке и привезти с собой из этого дальнего странствия.

Некоторое время Фейруз забавлялся, отвечая на наивные вопросы детей, а затем по порядку рассказал им о своем путешествии.

— Миновав узкое ущелье, разделяющее владения узбеков и персов, я очутился в долинах Хорасана [45]. Поначалу мне показалось, что я перенесся в новый, неведомый мир, где все было для меня удивительным. Однако вскоре веселые, но однообразные пейзажи наскучили мне. К тому же в этом краю царят суровые порядки, поэтому я жаждал поскорее выбраться оттуда. Тем не менее нужно было как-то коротать дни, которые караванщик отводил на этот переход, но чем я занимал себя, я не сумею вам сказать, так как это время совершенно изгладилось из моей памяти.

Наконец мы выехали из Хорасана и попали в Систан. Этой областью правит сластолюбивый Гауридес. Там путешественника встречают баядеры, индианки и певицы из Кашмира и, окутывая его облаком ароматов, ведут в дома, предназначенные для наслаждения. Там я мгновенно забыл о цели моего путешествия и зажил в этой чудесной стране так, словно мне предстояло провести в ней всю жизнь.

Однако непреклонный караванщик заставил меня ехать дальше; мы быстро пересекли Шираз, знаменитый своими дивными винами; там я нашел забвение горестей, но это не было похоже на счастье.

Затем я миновал Луристан, раздираемый распрями, затеянными властолюбивыми Атабеками [46]. Передо мной расстилались обширные земли, которыми я не прочь был бы владеть, но чем дальше я ехал, тем ненасытнее делались мои желания, пока я не понял, что однажды пробудившуюся алчность удовлетворить уже невозможно.

Я пустился в плавание по Персидскому морю, щедрому ко всем, кто хочет приумножить свои богатства. Но тут мне на память пришел саван, который надлежало привезти из Мекки, и я устоял против искушения последовать их примеру.

Наконец я попал в Халдею [47]. Там я видел магов [48], много веков подряд изучающих науку великой мудрости.

— О многомудрые последователи Зороастра [49], — обратился я к ним, — ответьте мне: что такое счастье? Я уже знаю, что его нет ни в Систане, ни в Ширазе, ни в Луристане, ни в богатых краях Гомрона [50] и Ормуза [51]; но где же оно? Где надлежит искать его?

И дестур [52] ответил мне:

— Счастье подобно той стихии, которой мы поклоняемся:

оно повсюду. Но блуждающий в поисках его путник не обретет его ни в ослепляющем блеске молнии, ни в болотном огоньке, скользящем по грязи, и если он его и найдет, то только в дорожном камне, который валяется под ногами.

— Ах, какое прекрасное путешествие! — воскликнул маленький Рустам, прервав рассказ отца. — Когда же и я смогу совершить такое?

— Ты непременно совершишь его, дитя мое, — ответил Фейруз, — ты уже в пути. Долина Хорасана — это детство, в котором ты сейчас пребываешь; неумолимый караванщик — это время, его ничто не в силах остановить; скоро оно выведет тебя оттуда, и ты вступишь в юность, которая тоже окончится в свой срок. И если ты хорошо усвоил урок, преподанный дестуром, и станешь искать счастье лишь в себе самом, то цель моя будет достигнута и мне нечего будет больше желать.

## АБДУЛ И ЗЕЙЛА

### Повесть

Последние лучи солнца уже золотили минареты Газны[53], когда жены султана Махмуда[54] тронулись в путь по направлению к городу, проведя день в одном из загородных дворцов. Мелодичные звуки голосов и музыкальных инструментов издали возвещали о приближении их шумной толпы, а там, где они прошли, в воздухе долго сохранялся запах мускуса и амбры.

Юный Абдул, задремав под розовым кустом, забыл об указе, грозящем покарать всякого, кто осмелится находиться на этой дороге в указанный час. Охрана из евнухов уже приближалась к кустам, где прятался Абдул. Гибель была неминуема. Он заметил неподалеку колодец, подбежал к нему и бросился вниз.

Колодец оказался неглубоким, и Абдул ничего не повредил себе при падении, однако он успел испугать своего коня, который сорвался с привязи и устремился прямо в толпу султанш. Самая красивая из них по имени Зейла не сумела удержать свою лошадь. Та понесла, споткнулась и упала возле самого колодца, а Зейла, потеряв сознание, полетела вниз, прямо в объятия Абдула.

Колодец был хотя и неглубоким, но темным, с искривленными стенками. Евнухи решили измерить его глубину: они сняли тюрбаны, связали их вместе, привязали к ним камень и опустили в колодец. Абдул, который слышал их речи, поймал камень и принялся тянуть вниз, чтобы евнухи подумали, будто колодец бездонный. В конце концов они отправились восвояси докладывать печальное известие султану.

Абдул успел заметить, что яма, куда он попал, — это вовсе не колодец, а обширное подземелье. Счастье улыбнулось ему, он нашел выход и, подхватив Зейлу на руки, под покровом ночи беспрепятственно унес к себе домой. Придя в сознание, Зейла чрезвычайно удивилась, обнаружив, что находится в объятиях

Абдула, но удивление ее вскоре сменилось радостью, ибо она никогда не видела более прекрасного юноши.

По приказу Абдула был накрыт стол и поданы изысканные шербеты; дитя виноградной лозы помогало дочери облаков: глаза молодых людей загорелись любовью, а с уст полились нежные речи. На мгновение Абдулу показалось, будто он уже вкушает блаженство рая.

Затем Зейла взяла лютню и запела песню, сложенную известным поэтом:

Мир окружает, глуха и темна,
Непроницаемых вод пелена —
Там, в глубине, под клубами туманов,
Тайна грядущего погребена.
Завтрашний день нам неведом. Спешите
Радость сегодня вкусить сполна!
Анка * парит над вершинами Кафа [55],
Крылья расправив, горда и вольна;
Мраком покрыта судьбы ее тайна,
Хоть и зовется бессмертной она.
Завтрашний день нам неведом. Спешите
Радость сегодня вкусить сполна!
Ночи темней твои черные косы,
Дня лучезарней лица белизна,
Губы твои как заря. . . Но недолго
Алая в небе полоска видна;
День, чем он ярче, тем гаснет быстрее,
Тьму среди ночи нарушит луна.
Завтрашний день нам неведом. Спешите
Радость сегодня вкусить сполна!

Взошедшее солнце уже отражалось в водах Инда, когда Абдул встал из-за стола, повторяя про себя: «Завтрашний день нам неведом. Спешите радость сегодня вкусить сполна!»

Он отправился на базар, продал все свое добро, товары и лавку, взял невольников, купил великолепные одежды, редкие благовония, драгоценную утварь и поспешил преподнести все это своей возлюбленной.

Спустя неделю он явился к ней печальный и сказал:

— Любимая моя, я слишком хорошо усвоил твои уроки. Состояние мое растаяло. Согласна ли ты теперь разделить со мною нужду?

Воспитанная в роскоши сераля, Зейла содрогнулась при этой мысли. К тому же она успела заметить, что и юношеские силы Абдула начали таять, как его сокровища. На мгновение она погрузилась в задумчивость, а затем села писать письмо; запечатав, она вручила его Абдулу и сказала:

— Мы еще не так близки к нищете, как тебе кажется. Ступай в сераль, отыщи главного евнуха и вручи ему это письмо, но, что бы ни случилось, ни в коем случае не вскрывай его по дороге.

---

* Анка — волшебная птица в персидской мифологии. Иногда ее аллегорически отождествляют с душой. Это стихотворение, равно как и большинство мыслей, высказанных в этой повести, вы можете найти в книге Джонса «Specimen Poesos Asiatcoe» (*примеч. авт.*).

Абдул поцеловал письмо, руку, написавшую его, уста, давшие ему повеление, и отправился в сераль; однако, едва оказавшись на улице, он испытал сильнейшее искушение прочесть послание, которое должно было спасти его от ужасов нищеты. Запрет Зейлы лишь раздразнил его любопытство. Наконец он все-таки распечатал его, и вот что он прочел:

«Верный Муасак, твоя благодетельница не погибла. Тот, кто вручит тебе эту записку, спас ей жизнь и теперь дарит ей наслаждения, подобные тем, которые она не раз вкушала благодаря тебе; подумай, как помочь ей вернуться в сераль, и заставь юношу замолчать тем же способом, что и его предшественников».

Не стану описывать изумление Абдула. Множество раз перечитывал он роковое письмо, не желая верить своим глазам. Наконец он вышел за городские ворота, чтобы навсегда покинуть Газну. Ночь он провел в лесу, сетуя на коварство Зейлы, а наутро присоединился к каравану багдадских купцов.

Удалившись от города на день пути, он покинул караван и отправился в пустыню, решив провести там остаток своих дней, питаясь плодами и кореньями и избегая общества людей, в особенности женщин. Жизнь, которую он вел в пустыне, в скором времени снискала ему в народе уважение и славу святого, и молва о нем докатилась до дворца халифов.

Трон занимал в ту пору Кадербиллах[56], сын Исхака, сына Моктадара. У этого правителя был сын по имени Каим[57], единственный предмет его нежной привязанности. Кадер прекрасно знал цену правильному воспитанию и давно искал мудрого и просвещенного человека, которому мог бы доверить обучение юного Каима: для этого из всех мусульманских земель он созвал к себе мужей, известных своим благочестием, ученостью или добродетелью. В их числе оказался и Абдул.

Это были уже не те времена, когда наместник Пророка ночевал на ступенях мечети, чтобы первым явиться к утренней молитве. Место простоты заняла роскошь; халиф скрывался от людских глаз, и лишь немногие придворные удостаивались права лицезреть его. Остальные довольствовались тем, что целовали край занавеса у входа в зал Дивана. Представ перед халифом, Абдул растерялся при виде окружавшей его роскоши.

— Приблизься, юноша, — обратился к нему Кадер, — и ничего не бойся. Неужели милость земных властителей может смутить отшельника, привыкшего к милости властителя небес?

— О великий повелитель правоверных, — отвечал Абдул, овладев собой, — в этом нет ничего странного. Пусть же любовь к истине, коей ты руководствуешься во всех делах, не позволит тебе пренебречь притчей, которую я хочу рассказать.

Однажды капля воды, отделившись от тучи, упала в море. Поначалу, испуганная необъятностью стихии, в которую ее забросила судьба, она растерялась; но вскоре ее приняла в свои объятия раковина: она вскармливала и оберегала ее, и со временем капля превратилась в жемчужину, которая украшает теперь чело твоего высочества.

Притча понравилась повелителю правоверных.

— Абдул, — сказал он ему, — я желаю, чтобы ты взял на себя заботу о воспитании моего сына; согласен ли ты покинуть пустыню и поселиться при дворе?

— О повелитель, — отвечал Абдул, — твои желания суть приказы, но отшельник не создан для придворной жизни; к тому же милость царей подобна написанной художником картине: на полотно нельзя поместить новое лицо, не стерев старое.

— Я понял тебя, — ответил Кадер, — ты опасаешься, что мой сын окажется окружен льстецами. Будь по-твоему, я согласен отпустить его с тобой. Или у тебя найдется в запасе еще какая-нибудь притча, противоречащая моей воле?

У Абдула таковой не нашлось, ибо он знал, что, если монарх полагает, что он все понял, неблагоразумно доказывать ему обратное.

Возвратившись в пустыню, Абдул теперь целые дни занимался тем, что наставлял своего воспитанника и сам подавал ему пример всяческих добродетелей. Он объяснял юноше, какие ждут его в будущем обязанности в качестве повелителя Багдада, наместника Пророка на земле и посредника между азиатскими царствами.

— Однако, — добавлял он всякий раз, — делать людей счастливыми — это еще не все; надо, чтобы ты сам был счастлив. Для этого научись остерегаться женщин; опьянение, которое они приносят, намного опаснее, чем то, которое запретил нам Пророк. Единственный способ уберечься — это не испытывать к ним ничего, кроме полнейшего безразличия.

Эти наставления, повторяемые изо дня в день, оказали на юного принца желаемое действие. Однажды во время охоты на газелей Каим очутился на дороге, ведущей в Мекку, и увидел, что на караван паломников напал отряд вооруженных карматов[58]. Он ринулся вместе со своими людьми на нечестивцев и легко обратил их в бегство. Окрыленный успехом, Каим пустился было преследовать беглецов, но одна из их стрел задела его.

В тот же миг он услышал пронзительный крик и увидел женщину, протягивавшую к нему руки; однако он не соблаговолил приблизиться к ней. Он созвал караванщиков, указал им дорогу и, распрощавшись с ними, ускакал, даже не оглянувшись.

Женщина, которую Каим не удостоил вниманием, была Азема, любимая дочь султана Махмуда, самая красивая принцесса Востока; она возвращалась домой из святых мест. Во время сражения взор ее не покидал Каима, и сердце ее было навеки отдано ему. Азема сделала вид, будто нуждается в отдыхе, и велела раскинуть шатры там, где они остановились; проведя в этих местах три дня, она узнала, что Каим — сын халифа; это вселило в нее некоторую надежду, и она отправилась в Газну.

Однако тоска продолжала подтачивать ее; Азема таяла на глазах; заметив это, Махмуд начал допытываться, и в конце концов она во всем ему призналась. Махмуд был нежным отцом и ни в чем не мог отказать любимой дочери. Он немедля отправил в Багдад своего визиря Мейменди[59], которому было поручено предложить сыну Кадера руку Аземы и половину богатств Индии в приданое.

Спустя два месяца Мейменди вернулся и тринадцать раз ударился челом об пол перед Махмудом, не осмеливаясь произнести ни слова. Султан догадался, что означает это молчание.

— Как я понимаю, — промолвил он, — ты можешь сообщить мне лишь самые печальные новости.

Визирь отвечал:

— О господин мой, небо поразило багдадского халифа слепотой. Этот безумец отвергает родство с сыном Себектегина[60]. Он говорит, что Каим ненавидит женщин и поклялся жениться лишь в том случае, если Абдул подаст ему пример.

— Кто такой Абдул? — спросил султан.

— Это презренный беженец из Газны, который сделался воспитателем Каима, — сказал визирь.

Покоритель Индии в негодовании покинул зал Дивана и три дня не выходил из своих покоев, а на четвертый начались приготовления к войне; однако они оказались излишни.

В один прекрасный день, когда Абдул сидел погруженный в раздумья о горечи, которой обернулись для него первые радости любви, перед ним предстала женщина под покрывалом и упала на колени.

— Мудрый и ученый отшельник, — воскликнула она, — ты видишь несчастнейшую из женщин. У меня был возлюбленный, но я предала его. Он пожертвовал ради меня своим богатством, рисковал жизнью, чтобы меня спасти, а я послала его на смерть. Его, разумеется, давно нет в живых, но он отомщен. Угрызения совести неотступно преследуют меня с тех пор. Если ты знаешь средство, как избавиться от них, научи меня; если же нет, то позволь мне умереть у твоих ног.

Незнакомка сбросила покрывало, и Абдул узнал Зейлу.

— О Зейла, — воскликнул он, — наконец-то я вновь обрел тебя! Я знаю, что твоя душа не создана для моей, но сердце мое, ослабев от скорби, не в силах противиться воспоминанию о счастье, которое оно познало благодаря тебе.

Азема приехала в Багдад вместе с Зейлой; спрятавшись за занавеской вместе с Кадером и Каимом, юная принцесса с трепетом ждала, чем кончатся переговоры ее хитроумной спутницы с отшельником. Все поздравили Абдула. Каим вспомнил о клятве. Народы Газны и Багдада не истребили друг друга.

Смертный, запомни мой урок: ты не создан для счастья. Но если перед тобой промелькнет его образ, то последуй примеру Абдула и не упускай подарка судьбы, ибо каждый камень, на который ты беспечно ступаешь ногой, может оказаться твоим надгробным камнем.

## ХАФИЗ *

### Повесть

«Твоя душа подобна поверхности этих вод: когда она спокойна, в ней отражается небо, но достаточно ей взволноваться, как она превращается в мутное болото. Хафиз нашел в себе силы отказаться от любви». Эта надпись высечена на скале, возвышающейся над водами Зендеруда [62]. Сам Хафиз жил в пещере неподалеку. Вход в нее закрывала лишь простая циновка, а сверху была надпись: «Самая надежная дверь — это та, которая ни у кого не вызывает искушения открыть ее. Хафиз нашел в себе силы отказаться от богатства». И действительно, это уединенное жилище вряд ли могло привлечь грабителей: они не нашли бы там ничего, кроме тигровой шкуры, служившей постелью, да пучка дротиков, на которых были начертаны такие слова: «Однажды брошенные в цель, они никогда не вернутся в руку мстителя. Хафиз нашел в себе силы отказаться от мести».

И не было ни одной страсти, от которой Хафиз не обезопасил бы себя с помощью какого-нибудь мудрого изречения; но вот случилось так, что однажды вечером циновка, закрывавшая вход в его одинокое убежище, приподнялась: это сама красавица Нурмагаль пришла навестить Хафиза.

Проснувшись наутро, Хафиз с тревогой бросился искать ее в окрестностях своей пещеры; он нашел прекрасную Нурмагаль в окружении юных принцев, румяных и свежих, как лепестки цветов, на которых они возлежали. «Возвращайтесь в Исфахан, — говорила она им, — скажите всем, что никто не может устоять против чар Нурмагаль. Даже суровый Хафиз помешался из-за них окончательно». Хафиз услышал ее слова, дротики с изречениями полетели в сверкающий отряд, воды Зендеруда окрасились кровью, а сам Хафиз бросился вниз со скалы, где он высек заповеди своей мудрости. И до сих пор проходящие мимо путники могут прочесть: «Хафиз нашел в себе силы отказаться от мести. Хафиз нашел в себе силы отказаться от любви».

## Письмо IX

*Константинополь*

Я только что вернулся домой, очень довольный посещением главного текке [63] дервишей Мевлеви [64]. Глава их ордена принял меня в помещении, которое лишь тонкая занавеска отделяла от комнаты его жен; покинув меня на несколько минут, он зашел на их половину и приказал им петь.

— Женские голоса, — сказал он мне, возвратившись, — радуют сердце, а о чем еще стоит помышлять в нашем бренном мире, как не о том, чтобы тешить себя?

---

* Имя «Хафиз» [61] означает на персидском языке то же самое, что на греческом «Мемнон» (*примеч. авт.*).

Наступил час молитвы, дервиши собрались у него, и он повел их в мечеть; один из самых молодых отделился от группы и подвел меня к окну, откуда я мог наблюдать их богослужение, не менее веселое, чем их мораль: сначала играет тихая музыка — судя по всему, ее плавный ритм и мелодичная протяжность помогают дервишам погрузиться в священные медитации. Затем музыка делается быстрее. Все дервиши разом поднимаются, падают ниц перед своим главой, а потом начинают с невероятной быстротой вертеться на носке правой ноги, при этом их сбористые юбки раздуваются и придают им большое сходство с волчком[65].

Вчера я отправился на окраину Скутари посмотреть на религиозные церемонии дервишей Руфаи[66]. Начали они с того, что выстроились все в круг и принялись петь друг другу на ухо; затем стали неистово метаться из стороны в сторону, повторяя такие слова: «Иллах, ху, ху!»[67]. После четырех часов этого занятия они впали в состояние умоисступления, которое, как мне показалось, не было притворным. Одни бросались на землю и бились об нее головой, другие с пеной у рта корчились в судорогах, крича, что они видят Пророка. Наконец принесли железные крючья и при нас накалили на огне. Самые ревностные схватили их и держали во рту до тех пор, пока они не остыли. Церемония закончилась несколькими чудесами, которые совершал глава дервишей, касаясь больных и увечных.

Читая это, можно подумать, будто дервиши Руфаи переняли свои обряды у одержимых Сен-Медара[67а]. Тем не менее совершенно очевидно, что они никогда и не слыхали об их существовании. Но такова природа суеверия. Порою, повинуясь причудам фантазии, оно описывает неожиданные кривые, но всякий раз неизменно возвращается на одни и те же окружности по одним и тем же касательным.

## Письмо X

*28 июня, Константинополь*

Я посвятил два больших письма описанию здешних увеселений, ибо полагаю, что в них лучше, нежели во всех других сферах частной жизни, обрисовывается облик народа. Я не рассказал Вам о нравах турок и об их национальном характере, так как решил отложить эту тему до тех времен, когда более продолжительное пребывание здесь позволит мне основательнее их узнать. Но сегодня вечером я уезжаю и не могу решиться покинуть эту страну, не попытавшись по крайней мере внушить Вам некоторый интерес к населяющему ее народу. Турки, некогда воинственные и жестокие, ныне, кажется, вернулись к состоянию той невозмутимой кротости, которая отличает азиатские народы. Дух миролюбия, запрещающий брамину лишать жизни животных, владеет и жителем берегов Босфора. Вам, разумеется, приходилось слышать о том, как трогательно заботятся жители Константинополя о собаках и кошках, которыми изобилуют улицы этого города. Но щедроты турок распространяются не только на этих тварей. Бессчетное число горлиц и вяхирей, свободно живущих на городских крышах, вылетает навстречу судам, груженным зерном, и настойчиво требует свою долю, равную приблизительно одной мере с каждого мешка. Морские птицы, которыми пестрит поверхность пролива, едва дают себе труд посторониться, когда весло грозит вот-вот задеть их; гнезда птиц тоже оберегаются всеми, даже детьми, которые в других краях являются их естественными недругами. Здесь восстановлено некое изначальное взаимное доверие между человеком и животными, наводящее на мысль о детстве природы. Но что, без сомнения, окончательно расположит Вас в пользу турок, это их благоговейное отношение к деревьям: срубить дерево считается возмутительным преступлением, которое вызывает дружное осуждение окружающих, поэтому люди идут на все, чтобы только его не совершать. Я не раз видел лавки, выстроенные вокруг огромной чинары, которая прорастает сквозь отверстие в крыше и накрывает ее своей листвой; даже боковые ветви не всегда решаются отсечь и проделывают для них специальные щели в стенах. У старых деревьев корни защищены, как правило, специальными настилами, у молодых — циновками, и все это на земле, которая не принадлежит никому.

Другая черта, которая внешне роднит турок с другими народами Востока, — это любовь к роскоши. Морские прогулки султана, его шествие в мечеть, отправление каравана в Мекку — все это зрелища столь пышные, что одного упоминания о них достаточно, чтобы вызвать в представлении человека мысль о роскоши. Но нужно отметить, что в Константинополе роскошь есть дань не столько природным склонностям, сколько этикету. Тот, кого не обязывает к ней положение, остерегается выставлять ее напоказ. Жилища самых богатых людей снаружи свидетельствуют в лучшем случае лишь о некотором достатке, зато владелец не скупится на внутреннее убранство покоев своих жен, которые, в свою очередь, наряжаются и украшают себя только для него одного. Девиз турок — наслаждаться, а не делать вид, будто наслаждаешься. Отсюда и эта мягкая сдержанность, свойственная восточным авторам, чья философия выражена не в блестящих парадоксах, а в притчах, поражающих своей глубиной, и главное в ней скорее проникновенность, нежели велеречивость. Стихотворцы здесь постоянно возвращают человека к природе, прибегая к сравнениям, избранным среди лучших ее творений. Иносказание, родившееся некогда на Востоке как способ защитить мысль от немедленной расправы разгневанного деспота, продолжает приносить плоды и теперь, подобно растению, чье семя пало на благодатную почву; мораль, высказанная в аллегорической форме, проповедует по большей части ничтожность земного величия, счастье частной жизни и, главное, покой, ибо на Востоке проповедник покоя не знает недостатка в слушателях; чтобы понять это, достаточно увидеть окрестности

Константинополя. Самого понятия «прогулка» здесь не существует, зато вы найдете бесчисленное количество прелестных мест для отдыха: это небольшие выложенные камнем площадки, расположенные в каком-нибудь радующем глаз уголке, в тени могучей чинары; рядом непременно бьет фонтан, имеется жаровня, чтобы сварить кофе, и михраб [68] для молитвы. Таблички гласят, что все это было выстроено на пожертвования некоего человеколюбивого мусульманина, который хотел, чтобы его имя благословляли все те, кто будет здесь отдыхать. Житель Константинополя приходит сюда, раскладывает свои ковры и подушки и, молча наслаждаясь красотами природы, проводит так целые дни, погруженный в мечтательную задумчивость, прелесть которой, неведомая деятельным умам, столь хорошо известна умам созерцательным.

*28 июня, в море*

Я уже на борту «Святой Анны», французского корвета, который должен доставить меня в Александрию. Теперь Ваша мысль будет следовать за мною по горячим пескам Африки. Однако стоит задержать ее ненадолго на восхитительных берегах, которые, быть может, мне не суждено больше увидеть. Когда я увидел их впервые, я был словно околдован, и это помешало мне рассказывать о них, теперь я их покидаю, но чары все еще не рассеялись. Я очень хотел бы описать Вам эти места, но скорость, с которой мы удаляемся, не позволяет мне этого сделать. Уже скрылась из глаз дивная бухта, всегда усеянная парусами, такими же невесомыми, как ветер, который их раздувает. Скрылся и спускающийся к ней уступами город, его минареты, величественные стены сераля, который видел столько скатившихся голов и слезы стольких красавиц [69]; единственное, что пока еще доступно моему взгляду, — это обширные кладбища. Там, среди терновника и кипарисов, высятся тысячи гробниц, окружающие город и служащие обрамлением великолепной картине, из которой я упомянул лишь небольшие фрагменты. Она по-прежнему рисуется моему воображению, хотя взору моему уже не дано ее видеть. Однако в вопросах описания воображение — опасный помощник для путешественника, и здравый смысл подсказывает мне, что пора остановиться. Прощайте, ветер благоприятствует нам, и мы надеемся вскоре достичь Дарданелл, где я позабочусь о том, чтобы отправить это письмо.

## Письмо XI

*30 июня, Дарданеллы*

Путешествие по Белому морю [70] было долгим, но приятным. Можно было вволю налюбоваться видом острова Мармара и соседних островов и одновременно обеими побережьями —

европейским и азиатским; на мой взгляд, со стороны Босфора пейзажи живописнее, однако многие предпочитают более строгую красоту здешних мест. Мы только что бросили якорь вблизи прелестной деревушки; она состоит всего из нескольких домиков, мечети и кофейни, но общая картина полна очарования. К сожалению, мы вынуждены довольствоваться лишь видом издали, так как чума, которая перед нашим отъездом уже давала о себе знать в Константинополе, производит по всему архипелагу чудовищные опустошения. Мы решили не вступать ни в какие контакты с местными жителями; тем не менее считать себя в безопасности пока не можем, ибо турецкие таможенники непременно желают подняться завтра на борт: для их понимания абсолютно недоступно, что кто-то может остерегаться чумы.

### *2 июля, Дарданеллы*

...Juvat ire,
Et Dorica Castra videre littusque relictum.
Hic Dolopum manus hic faevus tendebat Achilles[71].

Только что я видел эти места, те самые, где стояли войско долопов[72] и армия жестокого Ахилла, видел и деревню, расположенную теперь на месте Трои. Говорят, населяющие ее крестьяне-греки прекрасно знают, что в древности там был город, разрушенный из-за любви к женщине, но сам я с ними не беседовал, и все, что описываю, видел лишь издали, с корабля. Все утро мы лавировали в проливе Тенедос[73], где повстречали не флот Менелая и Агамемнона[74], а испанскую эскадру, которая шла в Константинополь с дарами для султана. Как видите, день начинался великолепно, однако кончился скверно. Вечером налетел шквал, порвал паруса, поломал снасти, и нам пришлось возвратиться назад в пролив.

### *3 июля, в море*

Проведя все утро за исправлением вчерашних поломок, мы отплыли около одиннадцати, воспользовавшись свежим северо-восточным ветром, и к наступлению темноты миновали пролив, отделяющий остров Лесбос от берегов Малой Азии. Прохаживаясь с капитаном по палубе, мы услышали голос, который, как нам показалось сначала, доносился с какого-то судна, скрытого от нас темнотой. Однако голос, слабея с каждой минутой, явно звал на помощь, и мы поняли, что тонет человек. Капитан немедля скомандовал к повороту и, сменив галс, приказал спустить шлюпку. Вскоре действительно матросы обнаружили в волнах турка, который плыл, держась за три доски, связанные тюрбаном. Мы усадили его у огня и принялись расспрашивать, но радость от того, что он спасен, почти лишила его разума, и речи его были бессвязны. Вскоре он уснул глубоким сном, наступившим, разумеется, вследствие истощения сил; если завтра он окажется в состоянии удовлетворить наше любопытство, я не премину изложить Вам его рассказ; однако я, к сожалению, не в силах сделать так, чтобы Вы в полной мере разделили со мной ликование, которое я испытал благодаря этому счастливому приключению: понять это может лишь тот, кто сам пережил нечто подобное.

### *4 июля, Каздали* [75]

Наш турок проснулся сегодня утром довольно бодрым. Первые слова, которые он произнес, были выражением горячей благодарности нашему капитану, чьим рабом, как он говорил, он готов стать, чтобы вознаградить его. Этого человека зовут Ахмед, он состоит на службе у аги в маленьком городке под названием Байрам Каласи [76]. Вчера утром он сел на небольшое местное судно, чтобы пересечь залив Каздали; порыв ветра опрокинул барку, и из восьми человек, которые находились на ней, часть утонула сразу, а остальные пытались спастись, схватившись за доски, но что с ними сталось, Ахмед не знает. Сам же он изловчился, держась на воде, связать тюрбаном три доски и освободиться от мешавшей ему одежды. Грек, у которого на шее висел набитый золотом кошель, предложил его Ахмеду за одну из его досок, но тот отказался. Около полудня вблизи прошли две греческие лодки, не пожелавшие оказать ему помощь. Целый день вокруг резвилось множество дельфинов: они сильно напугали Ахмеда, однако вреда не причинили. Когда мы его нашли, он находился в воде уже четырнадцать часов. Бедняга так окоченел, что у него едва хватало сил держаться за доски, и он уверял нас, что еще четверть часа — и он неминуемо пошел бы ко дну. Так что Вы можете вообразить, как мы счастливы, что подоспели вовремя.

Каздали — это очень красивая бухта у подножья горы Ида. Мы должны взять здесь на борт груз строевого леса и доставить в Александрию, ибо этот край, как и в древние времена, славится своей древесиной. Торговцы, у которых был лес на продажу, поспешили нам навстречу, чтобы получить преимущество перед конкурентами. Некоторые из них оказались приятелями Ахмеда, и их благословения сопровождали нас до самого порта.

Еще одно событие: в бухточке неподалеку от нас бросил якорь не внушающий доверия бриг. Поскольку архипелаг сейчас кишит корсарами, мы сочли это соседство подозрительным и намереваемся провести ночь на военном положении.

### *5 июля, Каздали*

Утром мы отправились поглядеть, кто же так встревожил нас накануне. Оказалось, что это всего-навсего француз, везущий рабов в Константинополь: его судно выстроено во время войны меонийскими корсарами [77], так что наши подозрения были вполне оправданными. Прощайте, я запечатываю письмо: оно должно быть вручено почтарю-турку, которому платят вперед, поэтому я опасаюсь, что оно может до Вас не дойти.

## Письмо XII

*18 июля, Каздали*

Я сообщал Вам, что гавань, где мы стоим уже две недели, представляет собой живописную бухту у подножия Иды, горы, поросшей лесами, которые спускаются до самого моря. В этой дикой местности имеется несколько садов, ухоженных по здешним меркам довольно хорошо. В одном из таких садов я устроил себе жилище; крохотная хижина да навес из виноградных лоз — вот и все мои апартаменты. Неподалеку бежит речка; на перекинутых через нее мостках выстроена кофейня, где воздух свеж в любое время дня благодаря протекающей под полом воде и тени огромной чинары, заменяющей крышу. Раз в неделю здесь бывает базар, и собираются все окрестные жители; на противоположном берегу речки растут еще две чинары: под одной отдыхают путешественники, под другой — верблюды; деревья эти столь велики, что могут укрыть своими ветвями целый караван. К местным жителям мы отнеслись поначалу настороженно из-за их грозного вида и большого количества оружия, которым они увешаны, но вскоре поняли, что это самый смирный народ во всей Турции. Я воспользовался этим открытием, чтобы побродить в свое удовольствие по долинам и лесам Иды; меня влекли туда не только красоты природы, на которые эта местность чрезвычайно щедра. Я смотрел на поля, где счастливый Парис[78] пас свои стада, на кедры, какими некогда потрясал Гектор, на лавр, сохранивший здесь имя Дафны, и все это лучше, нежели любые статуи и колонны, помогало мне воскресить образ античности. Сегодня мы покидаем этот край, причем не без некоторого сожаления, во всяком случае с моей стороны, так как я был здесь счастлив тем спокойным счастьем, какое человек вкушает, сближаясь с природой[79]. Чтобы выйти в море, капитан ждет только местного кади, который направляется в Мекку и должен отплыть вместе с нами.

*20 июля, в море*

Мы провели сегодняшнюю ночь между островами Москонис и знаменитым островом Лесбос, прославившимся тем, что там родилась Сафо[80], а также известным видом любви, который турецкие дамы переняли впоследствии у гречанок. К полудню мы прошли между Хиосом и Чесменской бухтой[81], оказавшейся столь роковой для оттоманского флота. Мы видели там эскадру капудан-паши, у которого эти места вряд ли вызывают очень приятные воспоминания.

*20 июля, в море*

Если Вы согласны последовать за мной вдоль берегов архипелага, Вам придется пройти между Самосом и Икарией, миновать острова Асеримос и Фармаконисси, чтобы затем очутиться возле острова Кос, куда мы вскоре прибудем. Неизвестно еще, высадимся ли мы там, ибо на Косе, как и на других островах, свирепствует чума. Но это письмо так или иначе будет вручено французскому консулу, и я надеюсь, что Вы его получите.

## Письмо XIII

*16 августа, Александрия*

Чума произвела страшные опустошения на острове Кос, от нее вымерла почти вся семья консула, поэтому мы, разумеется, поостереглись сходить на берег и продолжали свой путь. Назавтра, двадцать первого июля, мы прошли вблизи берегов Родоса; там со мною впервые случился приступ лихорадки, от которого я так ослабел, что потом целые сутки не мог встать с постели; вскоре такой же приступ случился с шевалье Ковнацким [82], а еще через некоторое время все мои слуги и бывший вместе с нами миссионер оказались в том же состоянии. Поэтому я даже не знаю, как проходило плавание от Родоса до Александрии. Когда мы приближались к порту, я, не имея сил подняться на верхнюю палубу, потащился на нос; но от слабости вместо города я увидел лишь белый туман и, шатаясь, вернулся в постель. Я покинул судно под грохот пушки, палившей в мою честь и вызвавшей у меня такую головную боль, что я едва не потерял сознание. Прибыв в дом консула, я узнал, что климат в окрестностях Иды, которые я Вам так расхваливал, чрезвычайно коварен. Две недели я ночевал там под открытым небом — этого более чем достаточно, чтобы подхватить все лихорадки мира. Но моей вины тут нет, так как меня никто не предупредил; к счастью, в доме консула о нас позаботились наилучшим образом, дали прекрасного доктора, а уж уход был такой, на какой я мог бы рассчитывать только у Вас. Так что я быстро поправился. К*** тоже выздоровел, причем почти одновременно со мной, зато у моих людей все еще повторяются приступы, и ни один из них пока не в состоянии сопровождать меня в Каир. Я намерен совершить это путешествие дней через пять-шесть и занят сейчас приготовлениями. Вы бы меня теперь не узнали. Я ношу огромный тюрбан, словно друз [83]; голова у меня бритая, и одет я на египетский манер, несколько иначе, чем в Турции. Я не пишу Вам ни о Помпеевой колонне [84], ни об иглах Клеопатры [85], ни о катакомбах, ни о прочих александрийских достопримечательностях, ибо о них уже немало написано до меня.

## Письмо XIV

*17 августа, Розетта*

Вчера я написал Вам, что намерен отплыть в Каир через пять или шесть дней. Таковы, действительно, были мои планы, но потом выяснилось, что капитан, с которым я договорился, хочет провести праздничные дни байрама[86] у себя дома, в Розетте, и мне пришлось отплыть вместе с ним сегодня утром. Мы прошли восемь миль вдоль пустынного побережья, а затем вошли в Богаз[87] в устье Нила. Это место довольно опасно из-за песчаной банки у самого входа в устье. Обычно там дежурит прибрежный лоцман: он подает сигналы, по которым ориентируется судно. Однако все эти меры предосторожности не помешали нам сесть на мель. К счастью, вода в Ниле уже достаточно высока и быстро нас сдвинула.

Местность от Богаза до Розетты восхитительно красива. После безводной пустыни, лежащей совсем рядом, переход к этой красоте столь неожидан, что кажется, будто тут не обошлось без волшебства. Архитектура Розетты изящней александрийской, к тому же Розетта выглядит более богатой и даже более густонаселенной, хотя весной чума унесла свыше трети ее жителей. Вечером меня повели смотреть сад, который считается самым красивым в городе и принадлежит человеку по имени Абу Хасан. Это целый лес кокосовых пальм, бананов, сулейника колючкового, арабского жасмина и множества разных деревьев и кустарников, неизвестных в Европе; среди этих буйных зарослей во всех направлениях проложены дорожки, вдоль которых текут ручьи, и может показаться, будто тут, как и у нас, нарочно устроены уголки для уединенных прогулок. Однако здешние обитатели сажают деревья исключительно ради тени, плодов и цветов, и, вероятно, будь у них иные притязания, это только испортило бы то, что есть.

*20 августа, на Ниле*

Нынче вечером мы отплыли в Каир. Никогда еще плавание не казалось мне столь чудесным. Вода в Ниле стоит уже почти вровень с берегами, и местность видна как на ладони. Куда ни глянь, всюду пальмовые рощи, дикие смоковницы, рисовые поля необыкновенного золотисто-зеленого цвета, какого никогда не встретишь у нас, и поразительное количество деревень, которое могло бы вызвать удивление у тех, кто не знает, что почти все население Египта сосредоточено по берегам этой благодатной реки. Скоро стемнеет, матросы проверяют оружие: мы намерены провести ночь в боевой готовности, так как на Ниле корсаров ничуть не меньше, чем в любом море.

*22 августа, Булак*

Уже два дня, как меня снова мучит лихорадка, причем довольно жестоко, лишая удовольствия от плавания. Сегодня поздно вечером мы прибыли в Булак; это совсем небольшой городок, его даже считают иногда одним из пригородов столицы, так как здесь располагается каирский порт. Я остановился на ночь в доме венецианского негоцианта, к которому меня направили друзья. Первое, что поразило меня, когда я вошел, это гостиная без потолка и крыши, но они действительно излишни в стране, где дождь идет едва ли раз в два года, и то всего несколько минут.

*23 августа, Каир*

Каир встретил меня нерадостно. Уже около месяца в этом огромном городе царит голод [88]. Это страшное бедствие, известное мне лишь по описаниям историков, предстало здесь передо мной во всем своем ужасающем трагизме. Вызвано оно главным образом алчностью беев [89], которые продали свое зерно в другую страну в тот момент, когда его оставалось в обрез. Из-за этой бессовестной сделки цены на хлеб сразу же выросли в десять раз. Когда народ узнал об этом, он собрался в мечетях, проклял своих властителей и воззвал к Аллаху, моля послать на город чуму, чтобы разом покончить со всеми страданиями. На этом его действия ограничились. На улицах всюду валяются старики, женщины и дети, обессилевшие от голода и обезображенные чудовищной худобой. Милостыню подавать бессмысленно, ибо это непременно вызывает драку и сильнейший отнимает подаяние у того, кто в нем больше нуждается, но из-за крайней слабости не в состоянии сопротивляться. Несмотря на все это, у богачей столы ломятся от яств, хотя никто не имеет права хорошо питаться в такую пору [90].

Мои окна выходят на самую оживленную в это время года улицу Каира—Халидж [91]; здесь выступают разнообразные бродячие артисты, которыми славится этот город. При мне тут показывали пляшущую обезьяну, нечто вроде бабуина с длинным хвостом, — думаю, что господину де Бюффону [92] этот вид не был известен; кто-то боролся со змеями более десяти футов длиной, а акробаты прыгали через узкие обручи, утыканные изнутри кинжалами. Но наибольшей популярностью пользуются в Каире раккас [93], танцовщицы, которые в большинстве своем довольно хороши собой в отличие от основной массы египетских женщин. Лица у них открыты, волосы распущены; они обнажены до пояса, а танцы их еще откровеннее, чем турецкие [94]. Рядом с этими жрицами наслаждения я видел бедную женщину: она протягивала ко мне своего ребенка, только что скончавшегося от истощения. У меня под окнами собрались голодающие; многие из них, не имея сил стоять на ногах, приплелись, держась за стены; некоторые падали по дороге. Я бросил на улицу деньги, но эта щедрость кончилась печально, так как нищие со всего квартала начали осаждать дом; они до сих пор здесь и издают страшные вопли.

Улица, о которой я Вам рассказываю, завтра будет превращена в канал: по ней с большой торжественностью пустят воду Нила. Смысл этой церемонии состоит в том, чтобы оповестить народ о начале ежегодного разлива. Говорят, это весьма любопытное зрелище; если так оно и есть, я не премину Вам о нем рассказать.

## Письмо XV

*24 августа, Каир*

Празднество было великолепно; всюду — на улицах, в окнах, на крышах — теснились зрители. Вода потекла не сразу, и в народе уже появились признаки волнения, но вскоре она хлынула с такой силой, что все разом успокоились: эти несчастные люди испускали крики ликования, позабыв о том, что голод унесет половину из них раньше, чем поспеет урожай, на который они возлагают столько надежд. Благоговейное поклонение жителей Египта реке, которая их кормит, не сравнимо ни с чем. Многие в самозабвенном восторге перебегали взад и вперед этот мутный поток. Матери окунали в него своих детей, отчего те немедленно делались черными, как жабы. Толпа рассеялась только тогда, когда вода поднялась выше человеческого роста. Теперь Халидж покрылся элегантными лодками: гребцы работали веслами под довольно монотонное, но благозвучное пение, не имеющее ничего общего с резкими взвизгиваниями и диссонансами турецкой музыки. При открытии Халиджа присутствовал паша и главные беи; они письменно засвидетельствовали, что вода действительно заполнила канал: без этого султан не вправе требовать с Египта подати. Но все это лишь пустой ритуал, так как на самом деле доходы этой страны прибирают к рукам беи [95], и в Константинополь давно уже ничего не посылается [96].

## Письмо XVI

*6 сентября, Каир*

В этом письме я опять буду рассказывать о церемонии, только уже о другой. Сегодня утром выступил караван в Мекку; его сопровождали отряды янычар, беи, все имеющиеся в городе войска и все терпимые здесь секты. Порядок этого шествия был установлен Селимом II [97] при завоевании Египта, поэтому все участники одеты в костюмы того времени: тигровые шкуры наброшены поверх кольчуг, голову и лицо закрывают развевающиеся по ветру шали; щиты и колчаны отделаны драгоценными каменьями, а вооружены они золочеными стрелами и гнущимися копьями, которые были в употреблении у арабов в старину. Из наиболее любопытных сект там была секта Махви, известная некогда под именем офиофагов, пожирателей змей. Ее приверженцы держали в каждой руке по две-три змеи и поедали их с надлежащими ужимками, успешно привлекая к себе внимание и почтительный интерес публики; но главным предметом всеобщего поклонения был верблюд, несущий махмаль — это нечто вроде паланкина, расшитого золотом и драгоценностями, в котором, как принято считать, доставляются в Мекку молитвы всех добрых мусульман. Следом за верблюдом несли знамя Пророка, торжественно замыкавшее процессию. Мы были счастливы, что, сумев посмотреть все это, остались невредимы, ибо, как мы ни старались держаться за окнами незаметно, наша иноземная внешность и тюрбаны, как у друзов, бросились в глаза нескольким юным мамелюкам [98], и они принялись швырять в нас с соседней крыши камни и зеленые апельсины, причем с невероятным проворством, делавшим честь их ловкости в этом искусстве. Латники тоже шутки ради пустили несколько стрел в окна, где мы прятались, но, к счастью, ни одна из них не попала в цель, и мы благополучно вернулись к себе домой.

## Письмо XVII

*9 сентября, Каир*

Оба правящих бея, Ибрагим и Мурад [99], сопровождали караван до второй стоянки, в трех милях от города. Ходят слухи, что благочестие — лишь предлог для этого выезда, означающего в действительности начало войны между этими двумя властителями. Говорят, они спрятали бóльшую часть своих сокровищ в седлах дромадеров, а у людей их свиты под одеждами — кольчуги. Такие разговоры очень тревожат европейских негоциантов, которым это междоусобие грозит разорением независимо от того, каким будет его исход, ибо у них есть крупные кредиторы в обеих партиях. Тот, у которого я живу, зависит от Мурада, в чьих руках находится больше половины его состояния, поэтому Вы понимаете, чью сторону мы держим.

*12 сентября*

Война между беями наконец разразилась. Ибрагим, видя, что его партия слабее и ряды ее с каждым днем редеют, предложил Мураду решить дело генеральными сражением. Но Мурад, хотя и слывет храбрецом, от сражения отказался и двинулся в Атар-ал Наби в одном лье от Каира. Ибрагим вернулся в город и захватил дворец, где к нему должны скоро присоединиться его сторонники. Все опасаются, как бы битва не разыгралась прямо в городе и народ, доведенный до крайности голодом, не воспользовался бы сумятицей, чтобы учинить бунт. Франкам уже мерещится, что грабят их лавки, и у всех голова идет кругом.

*13 сентября, Каир*

Нынче утром мы узнали, что Ибрагим, не сумев набрать более шести или семи сотен человек, на которых он мог бы положиться, решил бежать через пустыню Харб [100] в Верхний Египет; Мурад вступил в город и объявил себя Шейх-ал-баладом, то есть повелителем всей страны [101]. В нашем доме по этому поводу была устроена иллюминация. Таков конец этой революции, за которой все мы следили с большим интересом. Я намерен воспользоваться воцарившимся спокойствием, чтобы отправиться посмотреть пирамиды; в следующем письме я непременно сообщу Вам о том, что́ и при каких обстоятельствах мне удастся увидеть.

## Письмо XVIII

*26 сентября, Каир*

Первый раз я увидел пирамиды, когда, поднимаясь по Нилу от Розетты к Каиру, мы подошли к сужению дельты. Я находился милях в десяти от них; издали они были похожи на горы, и их голубоватый цвет свидетельствовал о большой высоте. Потом я потерял их из виду и увидел снова, только приближаясь к Гизе. От этого селения до пирамид три мили, но кажется, будто нет и шестисот шагов. Я прекрасно различал кладку и даже отдельные камни, которые показались мне тогда величиной с наши кирпичи; из-за такой ошибки в масштабе я, прикинув на глаз высоту этих прославленных монументов, не нашел в них ничего чудесного. То же самое произошло со мной при виде собора Святого Петра в Риме, и это вполне закономерно, ибо когда видишь здание, где безупречная пропорциональность всех его частей не оставляет объекта для сравнения, то невозможно оценить грандиозность сооружения в целом. Итак, чтобы судить о величине пирамид, нужно приблизиться к их основанию; тогда вершина постепенно исчезает из глаз, и видишь лишь нагромождение гигантских глыб, о которых у вас изначально сложилось неверное представление. Если возникает желание подкрепить зрительное впечатление точными цифрами, то выясняется, что количество этих глыб доходит до трехсот тридцати четырех тысяч шестидесяти семи, а общий объем их — шестьдесят два миллиона триста девять тысяч шестьсот кубических футов [102].

После этого, где бы вы ни были, в утомленном подсчетами воображении остается лишь воспоминание о грандиозности, которое сохраняется навсегда.

Арабы, зная, что путешественники любят вырезать свои имена у входа в пирамиду, принесли мне резец; я воспользовался им, чтобы высечь стих из поэмы «Сады»:

И от несокрушимой их громады устало время [103].

Найдутся ли в мире сооружения, к которым с большим основанием можно отнести эту фразу? За тридцать веков на их выступах появилось лишь несколько зазубрин. Землетрясения не оставили ни единой трещины. Благодаря точно выбранному углу наклона на службу их устойчивости поставлена та самая сила земного притяжения, которая разрушает остальные человеческие постройки. Все нынешнее население Египта не в силах сравнять их с землей, на которой они покоятся, и, кто знает, способна ли сама природа, ревнивая к долговечности созданий искусства, уничтожить их? Таково впечатление, произведенное на меня созерцанием пирамид; возможно, Вы сочтете его чересчур восторженным, и я с Вами соглашусь; но разве найдется душа, настолько невозмутимая, чтобы всегда уметь противостоять чувству самозабвенного восхищения? И разве это чувство в данном случае не оправдано? Однако пора мне вспомнить, что перу путешественника, как и его карандашу, не подобает выходить за пределы добросовестного описания увиденного, поэтому поспешу обуздать его.

Большая пирамида окружена пирамидами поменьше [104]. Среди них легко узнать ту, о которой Геродот рассказывает, что она была выстроена дочерью Хеопса на средства ее любовников, оплачивавших каждую из ее милостей каменной глыбой из Эфиопии. Эта пирамида, если верить Геродоту, имела в основании всего лишь один плефр, что составляет шестьдесят семь с половиной футов [105]; следовательно, она была намного меньше, чем та, о которой только что шла речь; однако я убежден, что в ней просто камни были меньшего размера, но количеством они вряд ли уступали предыдущей. И все равно, даже если взять число вполовину меньшее, чем то, которое я назвал выше, то получится сто шестьдесят семь тысяч триста восемьдесят три с половиной милости — цифра для юной принцессы весьма внушительная.

Шагах в трехстах от пирамид возвышается колоссальное изваяние сфинкса или, точнее, голова изваяния, так как все остальное погребено под песком [106]. Голова эта так велика, что весь наш караван поместился под ее подбородком, и нам вовсе не было тесно.

Я мечтал бы взобраться на вершину самой высокой пирамиды [107], чтобы увидеть оттуда весь Египет, распростертый у моих ног, как на географической карте. Это не слишком трудно, но моя слабость не позволила мне это осуществить. Мне даже было довольно трудно обойти внутреннее помещение и добраться до погребального склепа; потом часов семь или восемь я провел с карандашом в руке, пытаясь запечатлеть на бумаге эти памятники величия Египта. Я рассчитывал еще раз вернуться туда, но, возвратясь в Гизу, обнаружил, что получил солнечный удар: кожа на лице оказалась обожжена, и поднялась температура. А наутро начался новый приступ лихорадки, и мне пришлось отправиться назад в Каир. Если настойки окажут свое обычное действие, то через несколько дней я буду в состоянии проделать обратный путь в Александрию. Прощайте, отныне каждый сделанный мною шаг будет приближать меня к Вам.

## Письмо XIX

*8 октября, Александрия*

Мы отплыли из Булака первого октября [108]; следующей ночью нам повстречались пираты, но, поскольку они были хуже вооружены, чем мы, они сочли неблагоразумным нападать на нас. Наутро мы прибыли в Розетту. А на следующий день на предместья этого города совершили набег арабы [109], и шевалье Ковнацкий, который в это время отправился туда на прогулку, лишь чудом не оказался их жертвой.

Александрия, где мы находимся уже два дня, только что едва избежала бедствия, не менее ужасающего, чем голод. Ее обитателям грозила смерть от жажды, и вот почему. Александрия расположена среди песчаной пустыни, более чем в десяти милях от Нила и от всякого источника пресной воды; Александр, пожелавший сделать там столицу своей империи [110], устранил это неудобство, проложив канал, который подводил туда воду Нила и служил корабельным путем. Канал этот по нерадивости местных жителей постепенно заносился песком, и теперь он наполняется только при очень высоком уровне воды в Ниле. В это время все бросаются рыть отводные каналы, чтобы оросить свой участок земли, но поскольку вода необходима всем, то в александрийский канал ее пускают лишь на неделю, и этого едва хватает на то, чтобы люди успели наполнить свои хранилища; кроме того, приходится посылать туда солдат, иначе арабы, чьи земли остаются неорошенными, непременно похитят воду. На сей раз случилось так, что кашиф [111] оказался горячим сторонником Ибрагим-бея; узнав о бегстве своего господина, он поспешил присоединиться к нему в Верхнем Египте и бросил канал на произвол судьбы. Арабы, разумеется, не теряя времени, прорыли отводные каналы, и злосчастные александрийцы, увидев, что вода, которая лилась в их цистерны всего несколько часов, внезапно иссякла, впали в чудовищное отчаяние. Иностранцы собрались перебираться в Розетту, народ стенал, а между городскими старейшинами вспыхнуло нечто вроде междоусобия, так как одни предлагали немедленно напасть на арабов, а другие — откупиться от них дарами. К счастью, Мурад-бей вовремя узнал о случившемся и приказал наполнить канал второй раз, во всяком случае, настолько, насколько позволял уже понизившийся уровень воды в Ниле. К тому моменту, когда мы прибыли в Александрию, люди уже успели немного оправиться от испуга; и хотя они были готовы к тому, что вода будет плохая и в малом количестве, они уже не страшились погибнуть от жажды.

## Письмо XX

*8 ноября, в море*

Тринадцатого октября я сел на венецианский парусник под названием «Невинный», направлявшийся в Венецию. На следующий день мы вышли в море; двадцать второго увидели берега Крита; двадцать девятого, на закате, два судна, которые целый день шли следом за нами, внезапно двинулись прямо на наш парусник, очевидно намереваясь зайти одновременно с обеих сторон; этот маневр показался нам подозрительным, тем более что венецианцы находятся в состоянии войны с Тунисом. Наши люди ни минуты не сомневались,что эти суда — тунисские. Они приготовились к обороне, хотя и не видели в этом большого смысла, так как силы были явно неравны. Что касается меня, то я радовался про себя возможности повидать в Тунисе своих старых друзей, и рабство в этой стране меня не слишком пугало [112]; однако назавтра мы не увидели этих кораблей: либо они потеряли нас в темноте, либо, что более вероятно, это были просто торговые суда, и целью их маневра было подправить свой курс. После этого никаких интересных событий путешествие нам уже не преподнесло. Мы за три дня пересекли залив и еще три дня провели у берегов Истрии. И вот перед нами Венеция. Мы ждем прилива, чтобы войти в порт; я надеюсь найти там Ваши письма, и это, без сомнения, самое большое удовольствие, которое меня там ожидает.

*Конец*

P. S. Да будет мне позволено несколько строк посвятить благодарности, поместив здесь имена людей, которые во время моего путешествия принимали меня с гостеприимством, достойным тех стран, где они живут, и любезностью, коей славится их родина:

Г-н дю Роше, генеральный консул Франции в Тунисе;

Г-н Мюр, генеральный консул Франции в Александрии;

Г-н Магалон, французский негоциант в Каире [113].

Есть еще одно имя, заслуживающее благодарности путешественников и тех, кто любит читать их заметки, — это имя г-на де Вольнея. Высочайшая любовь к истине в сочетании с редким талантом наблюдателя ставят его выше всех остальных авторов данного жанра, равно как и выше всяческих похвал.

После того как уже были написаны эти строки, г-н де Вольней выпустил книгу, полную предположений, которые ход событий, судя по всему, не подтверждает. Однако я прошу читателей не судить поспешно и помнить, что когда ученый, сидя в своем кабинете, отваживается высказывать политические суждения, то он взвешивает возможности сильных мира сего и говорит о том, что́ они могут, но ему неизвестно, что они хотят, и уж тем более, что они захотят в будущем; я готов, со своей стороны, засвидетельствовать, что рассуждения г-на де Вольнея о Турции находятся в согласии с воззрениями лучших знатоков этой страны.

## Примечания

Настоящий перевод выполнен со второго издания «Путешествия», легшего в основу польского перевода Ю. Нимцевича (в 1789 г.) и последующих публикаций в 1849, 1924 и 1959 гг. В примечаниях использовано последнее издание этой работы в Польше, подготовленное Л. Кукульским: Jan Potocki. Podróże. Krakow, 1959. В нем впервые указаны разночтения рукописного и печатного вариантов работы, некоторые из них воспроизведены ниже.

[1] Посвящение матери появилось во втором издании «Путешествия».

[2] Автор имеет в виду указ Екатерины II от 5 августа 1775 г., положивший конец независимости запорожского казачества.

[3] Херсон был основан в 1778 г. в 70 верстах от впадения Днепра в море на территории, отошедшей к России по Кючук-Кайнарджийскому мирному договору 1774 г. Руководил строительством Херсона дед А. С. Пушкина — Иван Абрамович Ганнибал.

[4] В 1784 г. Очаков еще находился под властью турок.

[5] Глубокая, точнее, Глубокая пристань — порт, крепость, заложенная в 50 верстах от моря. Ненагруженные корабли спускались сюда из Херсона и загружались товарами или балластом.

[6] В рукописном варианте вместо этой фразы читаем: «Мы отбыли из Херсона ранним утром на лодке, которую милостиво припас для меня вице-адмирал Сухотин. Камергер и Уржедовский провожали меня до порта». Из упомянутых здесь личностей известен лишь Я. Ф. Сухотин (ум. 1790), который в 1783 г. получил чин вице-адмирала и назначение командующим создававшимся Черноморским флотом. Исполняя эту должность, он пробыл в Херсоне до 1785 г.

[7] Французская миля составляет около 4 км.

[8] Станислав (Станиславов — в русских документах конца XVIII в.) — местечко на северном берегу Днепровского лимана. В рукописи эта запись датирована 21 апреля.

[9] В рукописи затем следует фраза: «Была возможность нанести визит паше, но я решил воздержаться и остался на корабле „Чечерский", который доставит меня в Константинополь. Главная причина трудностей в Очакове то, что. . .»

[10] За год до начала путешествия Потоцкого Екатерина II манифестом от 8 апреля 1783 г. объявила о включении Крымского ханства в состав России. Этот акт вызвал обострение русско-турецких отношений, в связи с чем Порта направила в Очаков дополнительные воинские части из Малой Азии.

[11] Потоцкий исключил из печатного текста запись от 27 апреля: «Видел два русских фрегата, на борту одного из них, „Борисфена", были новые поселенцы-валахи. Их история весьма печальна: получив известие, что уехавшие раньше вымерли в Херсонии от голода и нищеты, они взбунтовались, убили капитана и хотели вернуться домой. Нескольким русским матросам удалось повредить руль, и судно натолкнулось на турецкую галеру, турки схватили взбунтовавшихся и отдали их в руки русских. Суд происходил в Крыму, и сейчас их везут в Херсон, где несчастных ждет наказание кнутом в присуствии земляков». Точность этой записи вызывает серьезные сомнения. Во-первых, среди жителей Херсонского уезда в начале 80-х годов XVIII в. валахи практически отсутствуют. Во-вторых, бунт на борту «Борисфена» в 1783 г. учинили колонисты из Италии, завербованные русским консулом в Ливорно — Мочениго. Подробнее об этом инциденте см.: Е. И. Дружинина. Северное Причерноморье в 1775—1800 гг. М., 1959, с. 159—160.

[12] Автор приводит в качестве названия острова турецкое слово ada, обозначающее в переводе «остров».

[13] Понт Евксинский (дословно «гостеприимное море») — древнегреческое название Черного моря.

[14] Бююкдере — селение на европейском берегу Босфора, где в XVIII в. располагались летние резиденции многих дипломатических представительств в Стамбуле.

[15] Франки — общее название европейцев на мусульманском Востоке в средневековье.

[16] Речь идет о Галате, районе Стамбула, где в то время жили немусульмане, в том числе европейские дипломаты и купцы.

[17] Мечеть Святой Софии — соборная церковь Св. Софии, превращенная после взятия турками Константинополя в мечеть Ая-София. С 1935 г. — музей.

[18] Киат-хане, точнее, Каитхане — предместье старого Стамбула в долине речки Кягытхане, в то время места отдыха османской знати.

[19] Ок-мейданы — в польском издании 1959 г. предлагается чтение Эт-мейданы; речь идет о площади, где размещались казармы янычар.

[20] Хотин — крепость, находившаяся на границе Молдавии и Речи Посполитой.

[21] Дефтердар — казначей.

[22] Чухадар — слуга.

[23] Далее в рукописи следовало: «Она означала упоительную кульминацию, за которой наступала минута сладкой истомы, сменявшей ту боль, от которой выступали слезы в очах, а подчас наступало некое состояние безумия».

[24] Далее в тексте рукописи шло описание театрального представления: «На нескольких сценах расставили декорации, не слишком удачно представлявшие дома и склепы, а затем начали играть комедию. Выступал в ней старец, обманываемый двумя девицами, которые выдавали себя за женщин, брошенных мужьями, и молодой человек, который обманывал этих девиц, проникая к ним в дом с помощью переодеваний. Судя по патетическому диалогу и шуткам, здешнее драматическое искусство, находящееся в младенческом состоянии, делает первые шаги. Представление закончилось выступлением артиста, который, раздевшись, танцевал среди зажженных огней, смягчая их жар с помощью платка, которым он размахивал».

[25] Мейхане — питейный дом.

[26] Тирьяки — курильщики опиума.

[27] Тирьяк-чарши — опиумный рынок.

[28] Визирь (везир) — здесь главный министр султанского правительства (Порты).

[29] Капудан-паша — адмирал турецкого флота.

[30] Скутари (Ускюдар) — район Стамбула на азиатском берегу Босфора.

[31] Колодец Земзем — мусульманская святыня около Каабы, ее вода лечит, по убеждению верующих, от всех болезней.

[32] Кааба — основной культовый объект в Мекке: каменная постройка, внутри которой заключен черный камень, заложенный якобы архангелом Гавриилом.

[33] Муэззин — мусульманское духовное лицо, основная обязанность которого оповещать верующих о времени молитвы.

[34] Кади — мусульманский судья.

[35] В рассказе использован сюжет, связанный, вероятно, с именем Николая Драко, главного драгомана Порты, казненного вместе с великим везиром и господарем Молдавии в 1769 г. после первых неудач турок в войне против России в 1768—1774 гг.

[36] Шейх-уль-ислам (также муфтий) — высший религиозный авторитет, глава османского духовенства.

[37] Иса — Иисус Христос, который почитается мусульманами как один из пророков.

[38] Имеются в виду Инд и Ганг.

[39] Нуширван (Ануширван) — титул (дословно «справедливый») персидского царя Хосрова I (531—579) из династии Сасанидов, который в позднейшей исторической и литературной традиции считался олицетворением справедливости.

[40] Дабшелим — мифический индийский царь, персонаж средневекового арабского сборника сказок и притч «Калила и Димна».

[41] Огуз-хан — легендарный предок тюрок-сельджуков.

[42] Зулкарнейн — букв. «двурогий», один из арабских эпитетов, применявшихся к Александру Македонскому, в восточных рассказах и легендах его имя передается как Искендер.

[43] Сулейман — библейский Соломон, упоминаемый в Коране и известный в фольклоре мусульманского Востока как сказочно богатый и мудрый правитель, властелин духов и волшебных тайн.

[44] Шариф — титул правителя Мекки. Вытканные якобы его дочерьми полотнища с таинственными письменами — коврики и платы с изречениями из Корана,

изготовляемые мекканскими ремесленниками, традиционные «сувениры» для мусульманских паломников.

[45] Хорасан, Систан, Шираз, Луристан — исторические области Ирана.

[46] Атабек — воспитатель наследного принца в сельджукскую эпоху; в XII—XIII вв. титул самостоятельных правителей отдельных районов Ирана, часто враждовавших между собой.

[47] Халдея — район расселения семитских племен в Южной Месопотамии.

[48] Маги — жрецы зороастризма в древнем Иране.

[49] Зороастр (Заратуштра) — между X и VI вв. до н. э., пророк и реформатор древнеиранской религии зороастризма.

[50] Гомрон — ныне порт Бендер-Аббас в Персидском заливе.

[51] Ормуз — пролив, соединяющий Персидский залив с Аравийским морем.

[52] Дестур — верховный жрец зороастрийцев.

[53] Газна (Газни) — город в юго-восточной части Афганистана, столица государства Газневидов.

[54] Махмуд — правитель (998—1030) государства Газневидов, простиравшегося в XI в. от Багдада до Дели, первый мусульманский государь, принявший титул султана.

[55] Каф — в мусульманской средневековой космографии горы, опоясывающие землю. На вершинах этой горной цепи обитала птица Анка.

[56] Кадербиллах (ал-Кадир) — багдадский халиф (991—1031), внук халифа ал-Муктадира (908—932).

[57] Каим (ал-Каим) — багдадский халиф (1031—1075).

[58] Карматы — члены мусульманской религиозной секты, созданной в IX в. и выступавшей за социальное равенство и сохранение общинной собственности. Карматы широко использовали методы вооруженной борьбы, что в дальнейшем привело к созданию легенды о карматах-«разбойниках».

[59] Мейменди, Хасан — везир султана Махмуда Газневийского, слывший умным и хитрым политиком, сторонником сближения Газневидов с Багдадским халифатом.

[60] Себектегин (Себуктегин) — основатель династии Газневидов (976—998), отец Махмуда.

[61] Хафиз — человек, знающий наизусть Коран, иначе говоря, — грамотей, мудрец.

[62] Зендеруд, точнее Заяндеруд, — река в Центральном Иране.

[63] Текке — обитель дервишей (мусульманских нищенствующих аскетов).

[64] Мевлеви — орден «вертящихся» дервишей, основанный в XIII в. Джеляледдином Руми, был одним из наиболее распространенных религиозных орденов в Османской империи.

[65] Вслед за описанием радений мевлеви в рукописи следует эпизод, не вошедший в текст книги: «Кстати, о вознесении. Можно сказать, что большое возбуждение вызвал здесь воздушный шар. Визирь, которому некий француз преподнес изготовленный им шар, устроил обед на открытом воздухе, пригласив на него муфтия, виднейших улемов и многих сановников Порты. К сожалению, в тот день эксперимент не удался. Но спустя несколько дней на равнине Бююкдере он удался, но последствия его оказались фатальными, так как визирь, узнав об этом, решил, что он был одурачен. Тем часом в народе стали разглашать, что „христианский дом поднялся к небесам“ и что негоже позволять такую практику неверным. Последний шар остался под запретом, что, впрочем, вполне разумно, ибо можно было легко вызвать огонь [мятежа] в городе». Напомним, что первый полет на воздушном шаре состоялся в Париже в ноябре 1783 г.

[66] Руфаи (точнее, рифаи) — орден странствующих дервишей, основан в XII в. Ахмедом Рифаи, известен своими ритуалами (впадение в экстатическое состояние, протыкание щек, языка, рук железом).

[67] «Иллах, ху, ху!» — призывный возглас дервишей во время радения; «Ху» — Он, одно из арабских имен Аллаха.

[67a] Одержимые Сен-Медара — имеется в виду религиозная секта, появившаяся во Франции в XVII в. Название секты происходит от погоста Сен-Медар в одном из пригородов Парижа, где ее члены собирались на свои радения.

[68] Михраб — ниша в мечети, здесь место для моления.

[69] После этих слов в рукописи идет фраза: «Последнее, что я еще мог увидеть,

был прославленный Семибашенный замок, где столько наших мужественных рыцарей испустили дух в неволе».

[70] Здесь автор неточен, Белым морем (Ак денизи) турки называют Средиземное море, между тем до Дарданелл Потоцкий плыл по Мраморному морю.

[71] Цитата из «Энеиды» Вергилия (2, 27—30; *перевод С. Ошерова*):

> ... Как сладко выйти за стены,
> Видеть брошенный стан дорийцев и берег пустынный.
> Здесь долопов отряд, там Ахилл кровожадный стояли ...

[72] Долопы — фессалийские племена, приведенные под Трою Ахиллом.

[73] Пролив Тенедос находится между островом того же названия и побережьем Малой Азии, где некогда была Троя.

[74] Менелай, Агамемнон — ахейские полководцы в Троянской войне.

[75] Каздали (Каздаглы) — Эдремитский залив в Эгейском море.

[76] Байрам каласи (Бехрам кале) — городок в северной части острова Лесбос.

[77] Меония (Лидия) — западная часть Малой Азии.

[78] Парис — персонаж «Илиады», сын царя Трои Приама; Гектор — величайший герой троянцев, сын Приама; Дафна — нимфа в греческой мифологии; преследуемая Аполлоном, она просила своего отца, речного бога Пенея, о помощи и была превращена в лавровое дерево.

[79] Далее в рукописи: «...которую никто не смог так описать, как Жан-Жак [Руссо] в своих „Прогулках по острову св. Петра“». Автор имеет в виду произведение Руссо «Мечтания во время одинокой прогулки», где писатель рассказывал о своей жизни на острове св. Петра под Невшателем в Швейцарии.

[80] Сафо — древнегреческая поэтесса (VI в. до н. э.).

[81] Чесменская бухта известна по разыгравшемуся здесь в 1770 г. русско-турецкому морскому сражению, в котором русская эскадра под командованием Г. А. Спиридова разгромила турецкий флот.

[82] Ковнацкий, Анджей — попутчик Потоцкого, позже (в 1788—1794 гг.) управляющий королевским арсеналом.

[83] Друзы — приверженцы одной из мусульманских шиитских сект, существующей с XI в. в Сирии, позже обитатели горных районов Ливана.

[84] Помпеева колонна — памятник IV в., поставленный в Александрии римским наместником Помпеем («Александрийский столп»).

[85] Игла Клеопатры, точнее, иглы Клеопатры — народное название двух обелисков, сооруженных около 1460 г. до н. э. у главного храма Гелиополя. Примерно через 17 лет после смерти египетской царицы Клеопатры они были перевезены в Александрию и установлены около храма Цезаря. В 1878 г. одна из них была увезена в Лондон, другая (в 1881 г.) в Нью-Йорк.

[86] Речь идет о мусульманском празднике шекер-байрам (сладкий или малый байрам), отмечаемом после окончания мусульманского поста — рамазана в течение трех дней. В 1784 г. он начинался с 18 августа.

[87] Богаз — залив Абу Кир.

[88] В своем описании Египта Вольней отметил, что из-за голода зимой 1783—1784 гг. в Каире погибало до 1500 человек ежедневно.

[89] Бей — титул мамлюкских эмиров, управляющих Египтом в XVIII в.

[90] После этих слов в рукописи: «Я обо всем узнал на собственном опыте, ибо дом, где мы остановились, принадлежит богатейшему из каирских купцов».

[91] Халидж — не улица в прямом смысле, но название канала, по которому во время подъема воды в Ниле пускается вода.

[92] Бюффон, Жорж Луи Леклерк (1707—1788) — французский естествоиспытатель, автор 36-томной «Естественной истории».

[93] Рагуаз (раккас) — публичные танцовщицы в Каире.

[94] Конец фразы в рукописи звучит иначе: «а танец их откровенно представляет то, что не показывают публично нигде на свете, за исключением острова Таити». Интересно, что автор упоминает об острове, открытом Куком в 1769 г.

[95] После включения Египта в состав Османской империи поземельный налог, собираемый в стране, был разделен на три части. Одна часть (мири) должна была отправляться в Стамбул в качестве дани султану. Однако мамлюкские беи, фактически правившие страной, присваивали большую часть мири и посылали султану лишь часть причитавшейся суммы. Об этом неоднократно упоминается в хронике египетского историографа XVIII в. Абд ар-Рахмана ал-Джабарти.

[96] Далее в рукописи: «Другой обычай, восходящий, безусловно, к очень древним временам, заключается в укреплении над входом в Халидж глиняного изваяния молодой девушки; это — след древнего обряда, некогда в Нил бросали живую девушку, чтобы задобрить его. Арабы считают, что обряд был изменен лишь при халифе Омаре, их мнение, повторенное и консулом Майе, было принято и крупнейшими авторами, которые установили, что к тому времени Египет уже давно был христианским». Б. Майе (1656—1738) был французским консулом в Египте и автором ряда работ по истории и политической жизни страны. Омар — второй «праведный халиф», возглавлявший мусульманскую общину в 634—644 гг.

[97] Автор неточен. Египет был завоеван турецким султаном Селимом I (1512—1520) в 1517—1518 гг.

[98] Мамлюки — первоначально воины-невольники, составлявшие гвардию египетских правителей, позже — привилегированная группа египетского общества, державшая в своих руках управление страной.

[99] Речь идет о предводителях враждовавших мамлюкских группировок Ибрагим-бее старшем (1735—1816) и Мурад-бее (1750—1801), которые являлись фактическими соправителями Египта до 1798 г.

[100] Харб (Гарб) — имеется в виду горная цепь Джебель ал-Гарб.

[101] Шейх-ал-балад — городской голова в Каире; в конце XVIII в. мамлюкский бей, занимавший этот пост, являлся фактическим правителем страны.

[102] Вместо этого абзаца в рукописи другой: «Сочувствия достоин народ, объединивший свои усилия, чтобы по приказу тирана соорудить такие каменные громады, размеры которых превосходят всякое воображение, однако следует одновременно подивиться и тому человеку, который, задумав постройки для вечности, придал им такую форму, которая заставляет даже силу земного тяготения способствовать их прочности».

[103] Цитируется поэма «Сады» французского поэта Ж. Делиля (1738—1813).

[104] Данная фраза заменила имевшееся в рукописи иное начало абзаца: «Другая пирамида окружена обширным подземельем с пещерами, украшенными иероглифами; в одном из этих гротов сохранился в хорошем состоянии барельеф, представляющий различных египетских богов. С огорчением я обнаружил, что он испорчен современным марабутом, который, выбрав это место для своей кельи, начал религиозные обряды, глумясь над историческим памятником. Третья пирамида стоит, подобно Родопам, где каждый склон будто одет в гранит». Марабут — мусульманский дервиш-аскет, почитавшийся в качестве святого.

[105] Имеются в виду рассказы жрецов, приведенные Геродотом в его «Истории» (II, 126). Они утверждали,что Хеопс, нуждаясь в деньгах для постройки своей пирамиды, отправил собственную дочь в публичный дом и приказал ей добывать нужные средства. Дочь же решила одновременно собрать необходимый материал и для своей пирамиды. Поэтому она и просила с каждого своего посетителя по одному камню. Однако Потоцкий неточен в определении размеров пирамиды. У Геродота сторона ее равна полутора плефрам (плефр был равен 29.6 м). См.: Геродот. История. Л., 1972, с. 120.

[106] Сфинкс, находившийся в 320 м от пирамиды Хеопса, был раскопан в 1817 г., ширина его лицевой стороны 4,2 м.

[107] Высота пирамиды Хеопса 137 м.

[108] Начало этой фразы в рукописи иное: «Поплыли мы по Нилу первого октября, сели ужинать в обществе египетских дам, которые утвердили нас в мнении, что кокетство распространено по всему свету и во всех климатических поясах . . .».

[109] Речь идет о набегах кочевников-бедуинов.

[110] Александр Македонский основал Александрию в 331 г. до н. э.

[111] Кашиф — губернатор провинции в Египте.

[112] Первоначально конец фразы выглядел так: «. . .и если бы не мама да еще две-три персоны, то неволя в том краю меня не слишком пугала».

[113] Здесь допущена неточность: Жан Батист Мюр с 1774 г. был французским генеральным консулом в Каире, а Шарль Магалон (1741—1820) до 1797 г. служил французским консулом в Александрии.

*Перевод с французского И. И. Кузнецовой,*
*предисловие и примечания М. С. Мейера*

## А. В. Михайлов

# ГЕТЕ И ПОЭЗИЯ ВОСТОКА

> Если мы хотим принимать участие в творениях великолепнейших умов, так нам надо уподобиться всему восточному, — сам-то Восток не придет к нам в гости.
>
> Гёте. Западно-восточный Диван (2,84) [1]

На протяжении своей долгой жизни, прожитой с беспримерной интенсивностью, Гёте с постоянством, последовательностью и огромной заинтересованностью обращался к миру Востока [2]. Можно насчитать пять культурных регионов Востока, с которыми пришел в соприкосновение Гёте.

Первый — это круг иудейских древностей, священной истории как учебной дисциплины. С этим кругом Гёте встретился еще почти ребенком и сразу же загорелся пылким любопытством к нему, — об этом он рассказывает в автобиографической книге «Поэзия и правда»: любознательность неизмеримо превосходила школьные рамки предмета, с самого начала была проникнута каким-то осознанным, зрело понятым филологизмом — то была прямая тяга к библейскому уртексту, который одновременно должен был подвергаться и уже поспешно подвергался только приступившим к изучению иврита Гёте всесторонней критике [3]. Не сделавшись специалистом и филологом, позабыв впоследствии начатки языка (как основательно позабыл впоследствии он и греческий язык), Гёте в течение всей жизни, на протяжении не менее шести десятилетий, волновался проблемами библейской критики и, по сути дела, продолжал заниматься ею. Это принесло определенные плоды; главное же, что эти несколько сторонние для Гёте, поэта-естествоиспытателя, занятия несомненно входили в задуманное им целое — небывало-колоссальный универсум знания, освоить который — не только как принцип, не только как морфологию живых, растущих естественных и культурно-исторических форм, но и при детальной разработке частей — было, конечно, не под силу одному человеку. Однако Гёте нашел для библейских штудий органическое место в своем мировоззрении; они же органически встраиваются и в тогдашнюю библеистику, преодолевавшую в протестантской Германии вековую связанность с теологией. В одном месте, в «Западно-восточном Диване», Гёте пренебрежительно отзывается о «еврейско-раввинском» изучении Библии (2,171) — под таковым разумеется в целом теологически-скованное понимание и толкование текстов в противоположность свободному их изучению, исследованию. Гёте был знаком с принципами и приемами самой новой для того времени критики, но вот парадокс — при ближайшем рассмотрении оказывается, что его отношение к библейскому тексту существенно разделяет его с протестантской библеистикой, — об этом ниже. Можно сказать, что между Гёте и этой наукой в принципе существовало точно такое же расхождение, как между Гёте-естествоиспытателем и позитивным естествознанием XIX в. Последнее расхождение сказывалось тем сильнее, чем яснее естествознание XIX в. осознавало свое отличие от прежних естественной истории и натурфилософии, чем больше впадало оно в эмпирический позитивизм и чем сильнее дробилось, вполне забывая о цельности, единстве человеческого знания. Если подобный же конфликт и не проявился открыто между Гёте и библеистикой, то лишь потому, что последней не приходилось принимать к сведению достигнутое тут Гёте, ибо она на протяжении всего XIX в. была буквально упоена сознанием производимого ею переворота в самых основных, коренных вещах.

Второй восточный регион, который интересовал Гёте, — это арабский Восток. И здесь интересы Гёте были основательны, — об этом свидетельствует уже статья «Арабы» в «Западно-восточном Диване» (2, 8—14) с вдумчивой характеристикой «Муаллаката»[4] и включенным сюда переводом (с латинского) стихотворения Сабита ибн Джабара (Тааббата Шарран)[5] — переводом, чрезвычайно выразительным и отличающимся упругостью ритма; композицию и образный строй стихотворения Гёте здесь же разбирает — кратко и тщательно.

Как и всегда в своих занятиях Востоком, Гёте должен был преодолевать и свою неподготовленность, и несовершенство имевшихся тогда в распоряжении общедоступных пособий. Гёте все эти трудности преодолевал успешно — и с блеском. Именно благодаря этому сказанное им о Востоке — это не праздные слова любителя, но, как признают и специалисты-востоковеды, существенные слова, которые нередко схватывали суть восточной культуры глубже профессиональных работ того времени и, главное, проникали к самой целостной сути явлений (что находилось обычно за пределами кругозора историков и филологов). Тот «инструмент», которым так удачно пользовался при этом Гёте, был, можно сказать, *поэтической интуицией*. Это — в самом общем смысле. Однако если не представлять себе поэтическую интуицию каким-то иррациональным «прочувствованием» неведомых и вовсе недоступных вещей, то нас прежде всего должны занимать механизмы поэтической интуиции, те рациональные пути, которыми она могла идти, коль скоро добивалась не случайных, не поверхностных, а глубоких результатов, и то состояние самой европейской культуры, в условиях которого поэтическая интуиция могла вообще «работать», приобщаясь к смыслам далекого и, в сущности, малодоступного материала.

Единство мусульманского мира позволяло Гёте плавно перейти от арабов к персам. На культуре *персидской* прежде всего было сосредоточено внимание поэта в «Западно-восточном Диване», этом уникальном создании позднего Гёте. Персия — это третий регион Востока в его творчестве. По существу же — первый. Персия — это родной дом Гёте на Востоке. Сюда он проник глубже всего, дух персидской поэзии он усвоил наиболее тонко, без конца обдумывая все близкое и все чужое себе в культуре Персии. Очень правильно говорить о «синтезе» западного и восточного начал в гётевском «Диване» (И. С. Брагинский), о неповторимом соположении немецкой и персидской поэзии и взаимопроникновении, слиянии их принципов. Как осуществляется такое соположение родного и *не*знакомого — это вновь вопрос о том, как действует в творчестве Гёте и, шире, в тогдашних культурных условиях поэтическая интуиция, — она, преодолевая все препятствия, обращает *не*знакомое и *не*доступное в свое, родное, близкое и привычное.

В «Западно-восточном Диване» Гёте говорит об арабах, евреях, персах. Он молчит о Китае. Китай — это четвертый регион Востока, каким заинтересовался Гёте, по увлеченности же и творческой возбужденности, какую вызвали эти занятия, — круг второй, после Персии. К Китаю Гёте обратился намного позднее «Дивана», и это обращение принесло не менее замечательные плоды, чем Персия в «Диване». Гёте и Китай — эта тема именно в последнее время стала предметом специальных скрупулезных исследований[6], давших первые надежные результаты. С любой стороны это весьма благодарная тема.

И наконец, пятый регион — это Индия. Небесстрастный индолог будет покороблен гётевским отношением к Индии: Гёте в Индии первым делом бросается в глаза «извращенность» религии и «безобразие» языка искусства; так он видит Индию, как бы ни старался расширить свой воспитанный на античной пластике художественный взгляд. Поэтому, даже восхищаясь великолепными созданиями индийской поэзии, прежде всего Калидасой, Гёте склонен выводить ее не из совокупности исторических и культурных обстоятельств времени, — что отвечало бы гердеровско-гётевскому «органицизму» в подходе к культурным фазам развития, — но объясняет ее как возникшую *вопреки* культурно-историческим предпосылкам эпохи[7].

Итак, всего *пять* культурных регионов Востока, каких творчески коснулся Гёте, но из этих пяти наиболее важны три — библейский, Персия, Китай. Так, как понимал их Гёте, — это весьма независимые друг от друга области, которыми и заниматься можно было достаточно обособленно. Так это и происходило у Гёте.

За любыми западно-восточными связями в творчестве Гёте стоит принципиальность творческих позиций, определяющих их смысл и состав.

В лирике позднего Гёте царит поразительное жанровое многообразие — в «Западно-восточном Диване» он и находит ту подходящую для себя форму, в какой есть место любому жанру и любой манере выражения — от проникновеннейшей любовной лирики до кратких речений, которые непривыкшему к ним слуху представляются чрезмерно суховатыми и скупыми на слова. Первое словно вынуждает предполагать такую степень непосредственно-жизненной, не поэтической искренности, что за стихами вырисовывается любовный роман, который остается лишь детально и с воодушевлением реконструировать[8], — гётевские недвусмысленные разъяснения (в прозе того же «Дивана»), что поэт не обязан сам буквально пережить и испытать то, о чем «поет» (2, 52), совсем уж не принимаются тогда во внимание захваченным исследователем, — вторые же, речения мудрости или возмущенного негодующего ума (который тоже творит стихи), кажутся чем-то рационалистически-односторонним; самое же важное, подобную интеллектуалистическую взволнованность трудно сочетать с лирикой откровенно-искренней, лирикой как бы открытого, равного себе чувства.

Отметим следующее: немецкие поэты XIX в. после Гёте всегда одностороннее его, и внутренний мир их монотоннее, однозначнее; если их поэзия и не ограничена всего лишь одним жанром и настроением, то жанры эти поставлены на разные места, ценностно различены, у Гёте же равноценны, равнозначны и, как таковые, совершенно равноправны — они складываются в единство одного собрания («Дивана»). У позднейших — послегётевских — поэтов весь внутренний мир души поставлен под знак *чувства,* причем от поэтического слова требуется, чтобы оно находилось в предельно прямом, наименее опосредованном контакте с чувством; вообще говоря, человеческое чувство если не единственный предмет, то по меньшей мере исключительный медиум всего искусства середины XIX в., через который это искусство добирается до любой проблемы. Решительно все окрашивается тогда в общечеловеческие и индивидуально-личностные тона, средоточием же человеческого считается чувство — эмоциональное и душевное переживание вообще. Такое «чувство» поэт может передавать, конечно, с предельной сложностью, так что в этой сфере окажутся и всякое колебание, сомнение, и беспрестанный эмоциональный переход; можно ввести сюда и ироническое самоотрицание чувства, можно, наконец, и играть самим чувством, его искренностью и откровенностью, получая тогда то мнимую сложность поэтически отображенной личности, то некие мертвенные сколки живого движения души. Искренность переживания и его правдивость — здесь, однако, поэтологическая (и просто жизненная) презумпция, так что послегётевский поэт имеет на своей стороне *слитность* внутреннего мира, проникновенность

(Innerlichkeit), где он получает возможность соединять, сплавлять, спаивать все самое разнородное: личность может быть теперь одновременно или почти одновременно чувствительной, решительной, героической, иронической, смеющейся, скорбящей, доверчивой, скептической, взволнованной, раздосадованной, возмущенной, равнодушной, скучающей и т. д., причем и все близкое, и все противоположное можно соединять, сближать. Напротив того, такой поэтический жанр, который будет, например, только сатиричным, только ироничным, только полемичным, который будет отходить в какую-либо сторону от центра личности, т. е. от ее искреннего и откровенного чувства и переживания, займет более скромное положение и будет ставиться ниже на шкале ценности. Чем дальше в XIX век, тем выше расценивается поэтому чистая поэзия чувства — в ней внутренний мир человека выговаривает себя доверительно, полно и правдиво. Слитность внутреннего мира влечет за собой, однако, его суженность, ограниченность: разнообразится — во вторую очередь — то, что сведено уже к центру «внутренности», проникновенности, к субъективности, к «точке» человеческого субъекта — к порождающему единство и тождество личности моменту.

Все совсем иначе у Гёте, в том числе и у позднего. Здесь нет ни этой слитности, ни этой суженности. Само поэтическое «я» — иное, а следовательно, совсем иначе истолковывает себя и эмпирическое, жизненное «я». Вот каково оно: ему никогда не сказаться полно и до конца, т. е. нет такого поэтического жанра и, общée, нет такого способа обращения со словом, которые обеспечивали бы полноту выражения, полноту присутствия «я». Та же ситуация с несколько иной стороны: нет такого жанра и нет такого способа обращения со словом, которые были бы направлены на воссоздание полноты, единства, тождества «я». Не ради этого делается здесь поэзия, и соответственно не создается в ней той ауры душевности, чувства, которая царила бы в стихотворении как глубоко личностное настроение, как полнота индивидуально-конкретного чувства, и только чувства. Если смотреть на личность с этой стороны, то у позднего Гёте она рассыпается, и ее надо собирать — из разных проявлений. Но в этом не мог бы преуспеть и сам Гёте! Начало личности здесь проявляется мощно, могуче — но оно не фокусируется в точку центра, а развертывается — рассыпается в многообразие, в целый спектр. Не концентрируется в чувстве как средоточии личности, а складывается в особый мир. Это, безусловно, мир личности, притом чрезвычайно яркой — но столь же далекой от «концентрированной субъективности». Чтобы все же выразить себя, такой личности приходится пользоваться различными жанрами, однако ни в одном из них она не выступает в своей полноте, хотя сами жанры чужды риторической заданности и несут на себе печать личности (гений устанавливает правило, а затем следует ему); тем не менее они установлены *не* для самовыражения личности. Тут — иной способ встречи человека и мира. Между личностью и миром утверждается связь особого рода. Еще нет личности субъективно-проникновенной, сосредоточившейся на себе, «точечной». Гёте схватил определенные стороны сопряженности своего «я» и мира, и когда говорил, что его произведения — это исповедания его внутреннего мира [9], и когда говорил, что все его стихотворения в некотором смысле написаны «на случай» [10], стало быть, произведены на свет поводом внешним. Эти взаимоисключающие определения освещают самую основу гётевского лирического творчества.

Нам сейчас, как того требует тема, предстоит обратиться не к элементарным образцам гётевской лирики, а к предельно сложным, т. е. вопреки естественному порядку начинать не с простого — не с начала, а с конца.

С годами лирический дар Гёте не слабел, а креп. Удивительна упоенность бытием, безотчетным счастьем существования, которая самую позднюю лирику Гёте соединяет с самой ранней. Вот как выражается в его стихах «самочувствие» поэта: старение как физический процесс, с немощами и болезнями, в прямом виде никак не передается, а подспудно влияет на то, *как что* говорится в стихах, влияет на форму и в итоге изменяет — лучше сказать, укрепляет, усложняет прежнее восприятие и осмысление природы; «самочувствию» как эмпирическому состоянию совсем нет места — зато можно говорить о существенной и подробной передаче *«самочувствия» природы во «мне»*. Восклицание из ранней «Майской песни» (1771) Гёте: «Wie herrlich leuchtet mir die Natur» — буквально: «Как великолепно сияет мне природа!» (ВА 1, 51), пожалуй, совсем неопосредованно; разве что латинское слово, вошедшее в обиходную речь, влечет за собой в гётевском творчестве многочисленные натурфилософские и теолого-философские импликации [11], которые почти неприметно присутствуют в ранних стихах; но «я» в этих ранних стихах — лишь отблеск природы, столь великолепно ему светящей, — «субъект» замечательного поэтического красноречия, это «я» само в себе столь же малосущественно, как какая-нибудь грамматическая условность. Не так в поздней поэзии; слова «Сверхблаженна эта ночь» («Überselig ist die Nacht», ВА 2, 109), какими заканчивается одно из стихотворений, к которым мы обратимся сейчас, — уже не восклицание, радостный вопль души, а восторженный и вдохновенный итог переживаний и осмыслений, итог целого ряда отражений, в которых то «я» перелагает себя в природу, то природа и все природное перелагает себя в «я», так что обе стороны зависимы друг от друга и «сверхблаженство» — это блаженство ночной природы и блаженство погруженного в ночь «я»: состояние небывалой широты, раскованной пространности «я» и природы. И «я» в этом стихотворении уже не столько красноречиво, сколько, напротив, молчаливо: в постоянном соотражении своем с природой оно выступает не как слово перед лицом бытийной полноты, а как взаимозависимая с ней полноправная и полновесная сторона.

Три лирических шедевра выделим сейчас в поздней лирике Гёте — одно стихотворение 1827 г. и два, написанных в августе и сентябре 1828 г. Первое стоит на восьмом месте среди 14 стихотворений, составляющих цикл «Китайско-немецких времен года и дня»; два других тематически к нему примыкают — «Восходящей Луне» и «Дорнбург. Сентябрь 1828 года»; тема в двух стихотворениях — восход Луны, в «Дорнбурге» — восход Солнца. Стихотворения весьма близки друг другу и по смыслу — тем, что показаны в них существенные изменения природных состояний, и тем, как они показаны. Стихотворения эти можно расположить в определенном порядке — от более традиционного к менее традиционному. Хронология при этом нарушится, поскольку стихотворения выстроятся в таком порядке: 1) «Восходящей Луне»; 2) стихотворение из «китайско-немецкого» цикла; 3) «Дорнбург».

Тут надо договориться о двух вещах. Первое — о том, как понимать традиционность. Здесь скрыт свой парадокс, потому что более традиционное и в этом смысле более простое, более доступное для разумения привычно соотносится по инерции с послегётевским типом такой чистой лирической поэзии, в которой все подчинено «чувству», в которой оно, слитное и суженное, вызывает к себе величайшее доверие, в которой все мыслительное, интеллектуальное, напротив, оттеснено, так что с этой стороны от стихов ждут немногого и спрашивают с них не строго. Если задаваться вопросом о подобной «традиционности», установившейся в середине XIX в., то для стихотворения Гёте быть традиционным будет значить в известной степени примыкать к такой направленности поэзии, не нарушать (по возможности) связанных с ней ожиданий. Это — искажение перспективы, но оно может быть полезно тем, что позволит установить верный взгляд на эти стихотворения — способом от противного. В таком отношении стихотворение «Восходящей Луне», конечно, наиболее «традиционно» — зато такая предположенная «традиционность» позволит прочитать стихотворение более адекватно, увидеть его специфическую «нетрадиционность», т. е. несоответствие господствующим тенденциям лирики XIX в. Но и это для нас не самоцель. «Нетрадиционное» в поздней лирике Гёте поможет обнаружить запечатленный в языке и стиле элемент «незнакомого», который подсказан поэту органическим движением его мысли и переживания и который он как поэт стремится осознать, оформить и закрепить в своем творчестве. Этот элемент назовем *восточным* — сам Гёте связывал его с Востоком, и сам же, стремясь его уловить, непрестанно обращался к Востоку.

Следует еще сказать, что наше чтение этих поздних лирических стихотворений Гёте противоположно тому, какое было характерно для нескольких поколений историков литературы, — кончая таким блестящим литературоведом, как Эмиль Штайгер, — именно для тех поколений, которые опирались на сложившееся в течение XIX в. осмысление поэзии, ее жанров и видов, в частности, на идеальный образ чистой лирики, который Э. Штайгером обрисован столь убедительно и достоверно[12]. В позиции таких историков литературы заложено гуманистическое благородство — их внимание всегда было направлено на общечеловечески-общезначимое в произведениях литературы. Казалось бы, что может быть лучше? На деле же оказывается, что за общечеловеческим упускается из виду конкретность смысла этих произведений — их смыслообразующая логика. О стихотворении из цикла «Китайско-немецких времен года и дня» виднейший историк литературы Герман Август Корфф (1882—1963) еще относительно недавно писал так: «Из совсем немногих совершенно чистых стихотворений, передающих настроения природы, какие создал Гёте, — это несомненно самое совершенное и прекрасное. Так что оно едва ли нуждается в пояснениях. Ибо то, что оно принадлежит к странной группе „Немецко-китайских времен года и дня“ [13], столь незаметно по нему, что факт этот можно спокойно оставить без рассмотрения. Факт этот объясняет лишь то, что вследствие такого неудачного расположения это откровение гётевской музы известно не так хорошо, как оно того заслуживает по своей художественной ценности» [14]. Г. А. Корфф не сказал, собственно, ничего неверного: конечно же, нужно по-настоящему пережить и понять это стихотворение, нужно воспринять его как целое, и такое восприятие, основываясь на культурных предпосылках самого читающего, вовсе не должно считаться с тем, чтó тут от Востока и чтó — от Запада. Однако если повнимательнее всматриваться в эти стихи, заглядывая в «механизм» построения их образов и картин, они от этого приобретают особую прелесть конкретности, переставая, правда, быть «чистыми настроениями природы».

Теперь приведем эти стихотворения в оригинале, а также в стихотворных или подстрочных переводах.

### *I. Dem aufgehenden Vollmonde*

Willst du mich sogleich verlassen?
Warst im Augenblick so nah!
Dich umfinstern Wolkenmassen,
Und nun bist du gar nicht da.

Doch du fühlst, wie ich betrübt bin,
Blickt dein Rand herauf als Stern!
Zeugest mir, daß ich geliebt bin,
Sei das Liebchen noch so fern.

So hinan denn! hell und heller,
Reiner Bahn, in voller Pracht!
Schlägt mein Herz auch schmerzlich schneller,
Überselig ist die Nacht.

(BA 2, 109)

Хочешь ли меня сейчас оставить? Был вот только что так близок! Мрачные громады туч застилают тебя, и вот тебя и нет. Но ты чувствуешь, как я печален, когда край твой смотрит, как звезда! Ты мне свидетельствуешь, что я любим, пусть любимая и столь далеко. Так выше же! Светлее, светлее — по чистому пути, во всем великолепии! Если сердце мое и бьется, с болью, все быстрее, — сверхблаженна эта ночь.

II. Dämmrung senkte sich von oben,
Schon ist alle Nähe fern;
Doch zuerst emporgehoben
Holden Lichts der Abendstern!
Alles schwankt ins Ungewisse,
Nebel schleichen in die Höh;
Schwarzvertiefte Finsternisse
Wiederspiegelnd ruht der See.
Nun im östlichen Bereiche
Ahn ich Morgenglanz und -glut,
Schlanker Weiden Haargezweige
Scherzen auf der nächsten Flut.
Durch bewegter Schatten Spiele
Zittert Lunas Zauberschein,
Und durchs Auge schleicht die Kühle
Sänftigend ins Herz hinein.

(BA 2, 106)

Сумрак опустился долу,
В мгле далекой тает близь;
Но сперва, сияя вволю,
Геспер, в небо подымись!
Все колышется, призраки
Ввысь, туманные, плывут;
Черные зиянья мрака
Отражая, дремлет пруд.
А теперь в восточной доле
Чаю лунный блеск и пыл,
Над рекой в густом подолье
Шепот тонких ив застыл.
На игру скользящих теней
Трепетный льет свет Луна,
Катит в душу, катит в зренье
Хладной кротости волна.

*III. Dornburg. September 1828*

Früh, wenn Tal, Gebirg und Garten
Nebelschleiern sich enthüllen,
Und dem sehnlichsten Erwarten
Blumenkelche bunt sich füllen;

Wenn der Äther, Wolken tragend,
Mit dem klaren Tage streitet,
Und ein Ostwind, sie verjagend,
Blaue Sonnenbahn bereitet;

Dankst du dann, am Blick dich weidend,
Reiner Brust der Großen, Holden,
Wird die Sonne, rötlich scheidend,
Rings den Horizont vergolden.

(BA 2, 109—110)

Рано утром, когда долина, горы и сады открываются туманным покрывалам и чашечки цветов пестро заполняются навстречу страстному ожиданию; когда эфир, неся на себе облака, спорит с ясным днем и восточный ветер, изгоняя их, готовит голубизну пути Солнцу; [тогда] возблагодаришь ли, упоенный взором, с душою чистой Великое, благосклонное [Солнце], Солнце, расставаясь в розовых лучах, покроет золотом весь небосвод окрест.

Нескладность вынужденных переводов такова, что иногда она искажает смысл, иногда же, при нескладности, точнее передается задуманное. Отметим точно переданные места. Вот последнее стихотворение — в нем целая система взаимных благодарений, одариваний, соответствий в малом и большом. Страстное, томительное ожидание — в ответ чашечки цветов заполняются нектаром; «долина, горы, сад открываются туманным покрывалам» [15], т. е., по-видимому, по мере того как светает, туманы, покрывающие всю местность, поднимаются из общего ночного мрака и становятся видны — и, разумеется, сама местность становится видимой, покрытая туманами, среди туманов. Взаимное одаривание — и господство дательного падежа! Господство абсолютное и доходящее как бы до невнятности смысла (как это — «открываться туманным покрывалам, покровам»?); есть и логические затруднения — почему чашечки заполняются «навстречу страстному ожиданию», т. е. в ответ на ожидание, а что же будет, если никто не ждет, и кто же, собственно, ждет? Вопросы не праздные, поскольку в стихотворении господствует своя непростая логика — никто не вправе проходить мимо затруднений, словно мимо «лирического нечто», неопределенного и не рассчитанного на вдумчивость читателя. Тут есть своя логика, которая повторяется и в бо́льших масштабах, в синтаксисе целого: во временну́ю конструкцию («когда—тогда») введен условный оборот [16] — на месте ожидаемого главного предложения, вследствие чего синтаксис целого делается непроглядным, — тем более что грамматически условность выражена самыми минимальными средствами, поначалу только угадывается.

Но не в этом трудность, трудность лишь по видимости грамматическая — на деле отражение смысловой: весь комплекс временны́х, причинных, условных связей в нагромождении придаточных (в протасисе) вовсе не увязан с главным (аподосисом); схематически это будет выглядеть так: «рано утром. . . когда эфир спорит с ясным днем, [тогда] если ты возблагодаришь солнце, то оно покроет золотом небосвод». Вот эта связь «когда — тогда» и обнаруживает свою полнейшую фиктивность: пока придаточное успело развернуться, время действия решительно сместилось, между придаточным и главным — полное смысловое несоответствие; первые восемь стихов с их «утром» не получают логического продолжения, а последнее четверостишие с его особенной внутренней жизнью — это вывод из недосказанного и выпущенного. Но *есть* же в этом стихотворении такой очевидный смысл, который позволяет ему подниматься над грамматической несостоятельностью и эту уникальную *несвязность* уверенно обращать в твердую свою опору!

Один из основных принципов теории лирики Э. Штайгера гласит: «С лирическим содержанием стихотворения нельзя вступать в дискуссию. Оно или захватывает нас, или оставляет холодными» [17], — но вот действительно редкий пример прекрасного лирического стихотворения, которое при первом чтении как будто захватывает всех, но которое при более пристальном вчитывании в него заставляет задуматься над тем, что же, собственно, захватывает в нем нас, и заставляет разбираться в цельном и едином впечатлении, производимом этой поэзией. Такое обстоятельство, своеобразная рефлективность лирического, — выливающаяся в *неизъяснимость* поэтического смысла, — его логическая загадка, видимо, вынудила Г. А. Корффа совсем отказаться от его разбора. Смысловые затруднения на деле велики. Что же? — если ты от чистой души возблагодаришь Солнце, так оно, пройдя свой дневной путь, опустится за горизонт — а если не возблагодаришь? Что, собственно, утверждает Гёте? Остается верить его системной логике; везде царит именно такое отношение: благодарение — одарение; действию одной стороны отвечает действие другой, действия малые складываются в большие — благодарное ожидание-томление, а в ответ чашечки цветов наполняются нектаром, ожидание восхода Солнца ранним утром, действия сил природы, борьба эфира с ясным днем, ветер изгоняет тучи... Солнце идет по своему «голубому пути» и вот уже заходит, освещая небо золотыми лучами. Быстрая смена состояний без видимого перехода (это хорошо показал М. Коммерель) — торжественная приподнятость нарастания и в своей закономерности, «системности», лишенное пафоса великое событие! Поразительно единство и взаимодействие природы и человека, доходящее до полнейшей взаимосогласованности и взаимопроникновенности человеческого («ты»!) и природного!

В стихотворении «Восходящей Луне» — все то же, но в самых начатках: между сторонами — человек, Луна-природа — не согласие без всяких слов (условие — исполнение, благодарность — одарение, страстное ожидание — совершение), а живой диалог. Обращенные к Луне «призывы» — «Так выше же! Светлее, светлее!» — все еще можно принять за риторический язык старинной поэзии с ее условностями. Но, зная «Дорнбург», где та же взаимосогласованность человеческого и природного разворачивается как особая логика, мы можем уже догадываться, что это не так, что это не простая условность, а настоящий, не лирически-неопределенный, малозначащий призыв: Луна светит ярче, поднимается выше, сердце бьется быстрее; итог — безмерное блаженство природы и человека в природе.

Стихотворение «Сумрак опустился долу» из «Китайско-немецких времен года и дня» стоит как раз посредине между двумя другими: лирическая «простота» в нем усиливается, достигает небывалой интенсивности в передаче настроения, но еще далека от системной продуманности «дорнбургского» пейзажа. Однако мотив полнейшей взаимосогласованности действия природы и человека выявлен здесь со специфической силой; вот в чем различие с «Дорнбургом»: человек здесь не просто погружается в природу, и не просто благодарит, и не просто ждет, но он говорит, и тогда совершающееся в природе утверждается в своем бытии, и он призывает, и тогда природа послушна ему.

В «Дорнбурге» скорее человек послушен природе, он ее действенный и духовный элемент, довершающий в ней системность. А здесь природа ему послушна — он к ней взывает, он устанавливает в ней порядок и последовательность явлений (хотя, наверное, порядок и последовательность и не могут быть иными — не природными!):

Сумрак опустился долу,
В мгле далекой тает близь;
Но сперва, сияя вволю,
Геспер, в небо подымись!

Чтобы подчеркнуть отличие такого описания природы от «обычного» лирического пейзажа, приведем те же строки в переводе М. Кузмина:

Сверху сумерки нисходят,
Близость стала далека,
В небе первая восходит
Золотистая звезда.

Все дело в том, что звезда не сама восходит — ее особо подгоняют! Синтаксис двух последних стихов этого четверостишия в оригинале — такая же загадка, что и синтаксис всего «Дорнбурга»; emporgehoben — такое же гётевское своеволие, и определить эту форму и ее синтаксическое значение однозначно вряд ли возможно, — заманчиво понять ее как своеобразный imperativus perfecti passivi, какого, однако, нет в новоевропейских языках. Ясно, что звезде *велено* подняться на небосклон; но кто же повелевает ей так, что она послушно совершает положенное ей? Конечно, этот повелитель напомнит бога из пролога к гётевскому «Фаусту», где

В пространстве, хором сфер объятом,
Свой голос солнце подает,
Свершая с громовым раскатом
Предписанный круговорот.
Дивятся ангелы господни,
Окинув взором весь предел,
Как в первый день, так и сегодня
Безмерна слава божьих дел.
*Пер. Б. Пастернака*

Ну, если и не бог этот человек — лирическим «я» и лирическим «героем» его можно было бы назвать разве что в шутку, — так по крайней мере второй бог, secundus deus. А второй бог — это художник, вновь творящий уже сотворенный первым богом мир и вновь повелевающий в нем планетам и всем стихиям.

Сейчас пора обратиться к некоторым особенностям трех стихотворений. Вот одна из них — это их беззвучие. Конечно, первое из них можно представить себе как монолог, обращенный к Луне, или, вернее, как диалог, но такой, где Луна отвечает не словами, но действиями: вот она совсем близка, вот она скрылась из глаз, вот она как звезда — виднеется только самый край ее, вот она поднимается по небу вверх и разгорается все ярче... Конечно, и тогда, когда человек в стихотворении «Дорнбург» благодарит от души Солнце, можно представлять себе благодарность не просто немым благоговением, — однако природа и здесь безмолвна. В раннем стихотворении «К Луне» (ВА 1, 70) пропорции тишины и звучания соблюдены:

*... Лейся, лейся, мой ручей,*
*И журчанье струй,*
*С одинокою моей*
*Лирой согласуй, —*

в переводе В. А. Жуковского; в оригинале в этом четверостишии шуму больше, оно еще полнозвучнее. Наиболее сильно поражает молчание природы в «Сумраке» — углубленность природы в себя, ее зачарованность; ни шороха не слышно. А природа меж тем здесь не замирает — она вся в движении, все неопределенно в своих очертаниях, все колышется, дрожит, дрожит свет Луны, тонкие ветви стройных ив беспрестанно движутся, достигая своими концами водных струй реки. Беспрестанное беззвучное движение словно совершается за стеклом, не допускающим звуки до созерцателя всей сцены, — словно смотрит он через окно, плотно закрытое. Этот созерцатель погружен в природу, а вместе с тем и отделен от нее, так что совсем не мог бы безраздельно с ней слиться, — хотя кроткая прохлада лунной ночи и проникает — через глаза, как сказано у Гёте, — в его душу.

Другая особенность — это отсутствие в ночной природе красок. Конечно, в этом нет ничего удивительного, коль скоро рисуется картина ночи. Это царство тонов, полутонов, полутеней, их бесконечного разнообразия, их неуловимого дрожания, мелькания; сама Луна — отблеск Солнца, Гёте говорит даже о лунном блеске, пыле, жаре, но такой блеск, пыл, жар — бледное, чарующее сияние, дрожание которого видно сквозь «игру подвижных теней». Разумеется, Гёте, как человек бесконечно внимательный к цвету, и в лунном «пылании» несомненно видит целую гамму как бы зарождающихся красок, полноту цвета в его зарождении, но здесь и его зрение подчинено наблюдению игры полутонов. «Светотенью, — писал Гёте в „Учении о цвете“, — называем мы явление предметов, когда наблюдается в них лишь действие света и тени. В более узком смысле слова так называется погруженная в тень часть, освещаемая лишь отраженным светом... Отделение светотени от явления цвета возможно и необходимо. Художник скорее решит загадку ее изображения, если будет мыслить светотень независимой от цвета и изучит ее во всем ее объеме»[18]. В «Сумраке» перед нами такое отвлечение от цвета, причем, надо сказать, строка о «лунном блеске и пыле» вносит в картину целого какую-то небывалую напряженность и настороженность — так, словно этот «чаемый блеск и пыл» вот-вот принесет с собой по-настоящему яркий свет и цвет, — этого не происходит, и восходящая Луна лишь разливает повсюду свое «волшебное мерцание», усиливающее и оживляющее неуловимую, дрожащую, скользящую картину. Луна — словно другой наблюдатель, стоящий напротив того, что смотрит на природу как бы через окно; Луна — словно второе, живое, одушевленное, усиленное воплощение природного начала. Она со-творит здесь природу, как, с другой стороны, со-творит ее созерцатель, «второй бог». Оба они творят ее так, что природа выступает в полноте своей выявленности. Здесь это — природа ночная, беззвучная, и если не «бесцветная», то утаивающая цвет в многообразной игре полутонов, полутеней.

В стихотворении «Восходящей Луне» тоже была эта гармония созерцателя и природы, созерцателя и светила, но не все еще было сосредоточено на зрении, на ви́дении, в котором творится и со-творится природа. А в «Дорнбурге» эта гармония приобретает некие итоговые, монументальные формы — не о ви́дении уже идет речь, не об искании гармонических отношений, но о поразительной, потрясающей пангармонии всего: благодарение зиждется на ви́дении, охватывающем всю природу в торжественно-закономерной смене ее состояний, и благодарение обращено к Солнцу, придающему природе полноту осуществления. Первое из стихотворений более поэтически-условно; в нем связь созерцателя и светила строится не столько на сопряженности их «ви́дений» природного мира и пейзажа, сколько на чувствовании, на со-чувствии: «Ты чувствуешь, как я опечален». Зато третье вносит в такие отношения грандиозность — повелевающий жест творца; повелевающий — потому что выделены существенные моменты природного совершения, именно в том, *как делается, как творится Утро,* и от одного момента к другому — властный и величественный сдвиг: один момент — долина, гора и сад открываются туманным покровам и заполняются нектаром чашечки цветов; другой, более космичный, — эфир спорит с ясным днем, восточный ветер готовит пути Солнцу; третий — благодарение готовому опуститься за горизонт (или все же подняться?) Солнцу. Космичность, которая не порывает, впрочем, с лирической интимностью и доверительностью тона: торжественность совершающегося смысла почти скрыта в картине пейзажа, — но впечатляет та суверенность, с которой поэт повелевает языку, заставляя его исполнить свою волю (безмерность периода и своевольность выражения — «туманных покровов», Nebelschleiern, которым открываются долина, гора и сад), — так повелевает он и природе, подлинный secundus deus, со-творец природного бытия.

Стихотворение об опускающемся долу сумраке, как говорилось, находится в смысловом отношении как раз посредине между двумя другими. Элемент поэтической условности первого «уже» преодолен, а величественность последнего еще не достигнута. Уже обнаружилась торжественная непременность происходящего в природе, но она еще совсем слита с интимностью ви́дения — тут человек не торжественно благодарит на ясных и доступных ему просторах мира, а он пребывает в своей частной сфере, стоит у себя за окном и наблюдает происходящее в природе. Но уже и выступает как со-творец природного. И тут тоже, только не так заметно, без повелительности, выделены отдельные моменты природного совершения: туманы пробиваются ввысь, а озеро, как удивительно сказано у Гёте, покоится, отражая, словно зеркало, черные клубы мрачности, тьмы; потом — ожидание, предчувствие восходящей Луны, тонкие ивы над рекой, потом волшебное мерцание лунного света сквозь игру подвижных теней... Если «Дорнбург» заставляет вспомнить о «солнцевидности» глаза, который способен видеть Солнце, и о «боговидности» души, которая может созерцать благо, — то, что прочитал Гёте в 1805 г. у Плотина («О прекрасном»), переложив в известном четверостишии «Кротких ксений»: «Если бы глаз не был солнцеподобным, он никогда бы не мог увидеть Солнца; не будь в нас присущей богу силы, как могло бы восхи́тить нас божественное?»[19] — Гёте создал тогда слово «солнцевидный» и впоследствии пользовался им не раз[20], — то стихотворение из «Китайско-немецких времен года и дня» вынуждает нас подумать об особом «луновидном» глазе и «луновидном» зрении.

Этот «луновидный» глаз созерцает природу в ее непременности, необходимости — но только не в ее ясной, отчетливой и полной ярких красок всеоткрытости дневного, а в ее самоуглубленности, в зачарованности полутонов. Природа — не пластически-объемна и вещественно-осязательна, она вся во власти туманного, неясного, вся в клубах тьмы, вся в дрожащем, неверном свете. Все дрожит, колышется, колеблется, все неустойчиво, близкое объято сумерками и кажется далеким. Нет твердых очертаний, почти нет и предметов с их определенностью, нет вещественности даже и в ивах с их ветвями-нитями, и скорее особую весомость обретает сгустившаяся стихия — туманы, особенно же черные сгустки тьмы, которые зримо и ощутимо возлежат на покойной глади озера (у Гёте важно не столько то, что гладь озера «отражает», подобно зеркалу, тьму, — процесс как бы активный отражения, отталкивания, — сколько важна как раз абсолютная пассивность состояния: озеро невозмутимо спокойно, а сгустившиеся клубы теней давят на его поверхность). И тут вычленяются отдельные моменты природных состояний, но переходы между ними более плавны, не подчеркнуты, а скрыты. Природа, погруженная в полумрак, где нельзя различать цветов, не ускользает, однако, от зримости и изображения: она зрима и всякий раз, во всякий момент сводится в образ, но только в образ не вещественно-пластический и объемный, а в образ *эскизный*, передающий динамику дрожаний и биений, неустойчивость — в ее незаконченности же. Стихийность передается и определяет форму и манеру целого — не линия контура, а линия, смазывающая контур. Эта линия должна обнаружить устойчивость в неустойчивом. Такую неустойчивость стихи поэта всякий раз и сводят в образ — по-своему устойчивый, образ клубящихся облаков и потоков стихии и остаточный, скупой, немногословный образ размываемых стихией предметов: нити-ветви, пряди-ветви ив на реке, — быть может, еще наиболее вещественное и предметное во всем стихотворении, — тоже ведь в непрестанном движении. Все беспокойное, что ни на миг не останавливается, обретает свой покой. Гётевские образы такого «ночного» ви́дения — образы беспокойного покоя; это мир природы, оставленной наедине с собою, пребывающей в глубоком мире с самой собою, а ее наблюдатель и созерцатель, человек, — ее же со-творец, ничем и ни в чем не нарушающий ее вечный закон.

Природа — камерная и ночная. Отношения перевернуты — вещественно неясное, зато контуры вещей размыты, стихия главенствует, предмет отступает, видимое является не на просторах целого, а в своей уединенности, окруженное туманом и тьмой. Тут и для самого Гёте многое перевернуто — для Гёте с тем ядром его классических принципов эстетики, которые торжествовали и господствовали у него на рубеже веков. Здесь же достигается обратное, противоположное им, — насколько это вообще мыслимо в пределах одного творческого мира: место пластически-объемных и вещественно-осязательных образов занимает графическая линия, причем такая, что по функции своей она обязана достигать обратного пластической объемности и ясности — именно передавать и рисовать неясное, нечеткое, скользящее, подвижное и всему такому придавать форму, образ; место образов объемных занимает образ плоскостной, причем такой, что он должен не выявлять, а скрывать объем предметов и глубину картины, на которой все близкое все равно кажется дальним и расстояния скрадываются, как исчезают за туманами, тьмой и в неверном освещении сами предметы.

Беззвучность целой картины для созерцателя ее, который смотрит на природу словно через закрытое окно, — это безусловно не случайно, это — схваченный симптом того, что происходит в стихотворении. А именно действительность и природа в нем — это *и* сама действительность-природа, но в то же время *и* действительность-природа, передаваемая художником-графиком. Этот последний — воплощение «второго бога», потому что его художественная деятельность — продолжение его бытийного со-творчества природе. Так, как об этом уже говорилось: человек, зритель, созерцатель природы здесь со-творит природный мир, это от него «зависит», чтобы появился на небе Геспер, точно так же как в «Дорнбурге» от него, от его душевного состояния, от его способности благодарить «зависело», взойдет ли утром Солнце; человек и природа — в состоянии предустановленной гармонии. Но тогда, разумеется, и художник, изображая либо восход Солнца, либо ночной пейзаж с Луною, не просто что-то рисует, — его деятельность символична: изображая пейзаж, освещенный Солнцем, или пейзаж в неровном свете Луны, он всякий раз продолжает делать то, что делает каждодневно и повседневно в самой жизни: он своим гармонично звучащим в тон природе душевным строем по-прежнему вызывает на небо Луну, Солнце, Вечернюю звезду, он соучаствует в великом совершении Природы. Итак, в стихотворении Гёте неразъято, слитно присутствуют созерцающий природу человек и передающий картину природы художник, — это и сама природа, и ее графический образ, это и сам переживающий природу человек, это и передающий ее на листе бумаги художник. Все это в стихотворении Гёте нельзя разделить. Это он, художник, поднимает на небо Вечернюю звезду, и это благодаря ему, человеку, поднялась она вовремя на небо в самой природе, в самой действительности. Это благодаря ему, человеку, вышла на ночное небо Луна, чье появление заранее предчувствовалось им, и благодаря ему, художнику, неуловимый свет Луны является теперь в игре скользящих теней.

*Одновременно* в стихотворении Гёте наличествует чувственно-полная картина ночной природы, которая сразу же вводит в действие весь ассоциативный, эмоционально-чувственный аппарат человеческого восприятия, восстанавливающий как бы зашифрованное текстом богатство тончайших переходов, причем сама смысловая замкнутость отдельных моментов содержания (см., например, первые четыре строки второго восьмистишия) необычайно способствует передаче образного богатства, — и наличествует графическая работа художника, которую поэт не описывает, но создает вместе с художником. Г. Дебон приводит относящиеся к классической китайской эстетике параллели поэзии и живописи — тезисы такого порядка: «Стихотворения — это картины без форм, картины — стихотворения с формами», «Поэзия — картины без слов» и т. д., тезисы, которые поддержаны самим характером китайской письменности [21]. Гёте создает европейскими средствами параллелизм письма-графики и картины-образа. Эта графическая работа выполняется чрезвычайно скупыми, лаконическими средствами — работа с линией, с размытым пятном, при крайней немногословности и с единственной целью передать неустойчивое колыхание, беспрестанное дрожание и движение ночной, мирной, предоставленной самой себе природы. Теперь, говорит себе художник, пусть выйдет на небо Вечерняя звезда, т. е. теперь напишем Вечернюю звезду с ее кротким сиянием, теперь, далее, напишем и самые клубы мрака, опустившегося над озером и отраженные его гладью. «Schwarzvertiefe Finsternisse» — это изумительное поэтическое изобретение Гёте отмечено многосложностью образа: всплывают перед внутренним взором клубы тьмы с их глубокой чернотой. Такая «чернота», которая «углубляет» мрак, подсказывает нам, что рисунок, над которым работает художник, — это рисунок черной тушью. Восточная, прежде всего китайская, техника великолепно соответствует задачам, которые поставил перед собой Гёте, — изображение ночной природы в свете луны, — но, конечно же, она решительнейшим образом расходится с целями, какими вообще мог задаваться Гёте на рубеже веков, в пору увлечения классической эстетикой, которая составила само ядро его философско-эстетического мировоззрения.

Есть, следовательно, китайский элемент в этом стихотворении

Гёте[22]. Можно было бы говорить о напряжении, существующем в нем между «европейским» пейзажем, который прочитывается «европейскими» же глазами и усваивается вполне «по-европейски», в нарастающей, становящейся традиции полнокровно-чувственного образа природы, — и восточными, «китайскими» средствами воплощения этого пейзажа. Эти два пласта образа можно при желании и совершенно не замечать, — что доказывает опыт целых поколений литературоведов, восторгавшихся этим стихотворением, но не замечавших в нем особого «восточного» качества; однако настоящую свою многомерность, смысловую объемность и подлинную художественную прелесть стихотворение это обретает, пожалуй, лишь тогда, когда в нем просматриваются одновременно картина художника и «живая природа», лаконичный стиль и полнота переживания, сдержанная графическая манера и изобилие чувственного бытия, скупая поверхность листа и многообразие живого содержания, когда впечатление чувственной полноты возникает в восприятии не прямым, беспрепятственным путем, но через противоположное, через лаконичную знаковость первого пласта, то есть необходимо видеть в этом стихотворении одновременно природу, как таковую, и живописно-графический лист, письмо тяготеющими к иероглифичности образами, которое служит тут окном в природу. Вот почему природа тут нема, безмолвна. Это — природа, которая встает и оживает на листе бумаги. Тогда и «своеволие» человека, подсказывающего природе, что ей делать, получает сразу же двойное оправдание — онтологическое и эстетическое, во взаимосвязи их.

Допустимо находить общее между гётевской картиной-природой и китайской живописью. Прежде всего — содержательно и тематически: «На китайских пейзажных картинах, даже если выдержаны они в светлых тонах, никогда не светит солнце, потому что китайская живопись не знает тени. Тем чаще встречаешь влажную, туманную атмосферу, печальное, зимнее настроение»[23]. Отметим, что и в стихотворении Гёте нет теней в обычном смысле слова — «тенями» же он именует темное, например, ветви деревьев, в противоположность светлому, например, мерцанию Луны. Тень можно, очевидно, понять и как сгущение мрака, темноты — тогда, и именно так у Гёте, темнота, мрак понимается как самостоятельное и даже осязательно-вещественное начало, *не* как отсутствие света, неосвещенность. Не так ли и в китайской живописи, особенно живописи тушью? Ночной пейзаж с Луной становится здесь одной из основных тем, хотя, насколько можно судить, совсем не по-европейски, с освещенностью совсем дневной[24]: «Луна здесь единственное природное явление за пределами нашей земли, которое является на картине в своем реальном виде, звезды изображаются, но всегда как персонификации, как символы»[25]. «Лунный пейзаж и созерцающий Луну писатель — символ особой жизненной формы, идеальной для китайского художника, который всю жизнь свою подчиняет вдохновению, ищет мгновений редкостного и необычного переживания и вообще лишь в этом видит смысл своего существования» [26], — так пишет венгерский исследователь, который приводит необыкновенно выразительную цитату из трактата Су Дунпо (Су Ши, 1036—1101): «На шестом году Юаньфэня, в двенадцатую ночь десятого месяца я только собирался идти спать, как вдруг в двери моей спальни заглянула Луна. Я вскочил на ноги, обрадованный в своем сердце, и сожалел только, что некому было разделить со мной моего счастья. Поэтому я отправился во храм Чэнтянь, чтобы разыскать Хуаминя. И он тоже не ложился спать еще. И мы стали расхаживать взад-вперед по двору. Двор представился нам прозрачными озерами с тенями водяных растений, на деле же то были тени бамбуковых и хвойных деревьев под Луною. Разве Луна не светит каждую ночь? Разве не растут везде бамбук и хвойные деревья? И однако где еще найдешь двух людей столь беспечальных, как мы?» [27].

Этот прекрасный поэтический текст полезен нам — притом сразу же в нескольких отношениях. Прежде всего обнаруживается удивительная близость его к мировосприятию Гёте в его поэтических диалогах с Луной. Конечно, Гёте по-европейски одинок в беседах с Луной, тогда как китайскому художнику его «беспечальная» прогулка с другом позволяет усилить свое ощущение природы и, обмениваясь с ним словами, — то был, должно быть, совсем немногословный разговор, полуразговор-полумолчание, — понять ее совсем по-новому, пересоздать ее, получив небывало выразительный, интенсивный поэтический пейзаж, ощутить себя частью такой претворенной, еще более прекрасной природы. Но кончается все тем же, что у Гёте: «Сверхблаженна эта ночь» («Восходящей Луне»). Наконец, этот текст помогает нам несколько разобраться в творческом процессе художника-поэта: он «своеволен», потому что пересоздает природу, однако пересоздает он ее не в обиду и не наперекор природе, а в каком-то заведомом, ненарушимом единстве с нею: вот двор храма превращается в озеро с тенями растений, Луна светит на это озеро, — и обыденное становится несравненно прекрасным; таким бессонным ночам можно позавидовать; кстати, тень, столь хорошо освоенная и понятая в поэтическом слове, должна была бы если не прямо, так опосредованно стать и предметом живописной передачи. Вот — «своеволие» художника, который, погружаясь в мечту, усовершенствует природу прямо посреди природы. Конечно, так же поступал и немецкий поэт, — если целые поколения историков литературы делали упор на «объективность» гётевского лирического пейзажа, на достоверность и «правдивость» его переживаний, словно Гёте непременно описывал и воссоздавал *реальную* картину природы, пусть даже находя для нее поэтические выражения неожиданные и тонкие, то теперь пора, пожалуй, подчеркнуть «книжность» таких пейзажей, их составленность и придуманность [28]. Стихотворение «Дорнбург» с подзаголовком «Сентябрь 1828 года», без всяких сомнений, подразумевает реальную местность и конкретность переживания, — но в какую же космически-торжественную сцену переплавлена такая конкретность! Колоссальные видения, возникающие словно по мановению руки пророка, — и все это отнюдь не оторвано от конкретности переживания с его «частным» характером, от места и дня. Не совсем так в «китайском» стихотворении Гёте: тут он строит ночной пейзаж из большего числа отдельных мгновений, складывает реальность из ее элементов и, оставаясь в органическом единении с нею с самого начала и до конца, слагает ее жизненно-выразительно, — но только тут не «просто» сама природа заговорила гётевским поэтическим словом, а опосредованно, через художника, пишущего тушью свой ночной пейзаж с Луною; живая конкретность не «просто» перешла в поэтический образ, а произошло это более сложным, скорее поэтически-окольным путем. Ясно, однако, что графичность, «бумажность» и «книжность» вовсе не идут в ущерб полноте создаваемого у Гёте образа природы. Два полюса соединены в этом стихотворении:

лаконичность — полнота бытия
знаковость, иероглифичность — реальное присутствие природы
«письменность», «книжность» — непосредственность, реальность, конкретность переживания
лист бумаги — живая природа
«отраженность» — вещественность, плотность
плоскостность — объемность
китайское — немецкое
восточное — западное

В каком бы порядке ни приводить эти противоположности и как бы их ни множить, вероятно, правильно «читать» стихотворение от одного, левого, полюса к другому, правому. Но не ограничиваться только одним правым полюсом, где картина природы, ассоциативно усиливаемая, лишь совпадает сама с собой! На самом деле путь, каким Гёте воссоздает и строит здесь природу, длиннее, сложнее, запутаннее, — запутаннее в том смысле, в каком нарочито непрояснен синтаксис «Дорнбурга» и в каком смысловые пласты этого необычайного произведения требуют именно такой синтаксической загадки, которая не может не бередить душу всякого, кто прочитал это стихотворение. И в «китайском» стихотворении Гёте тоже необходимо рассмотреть его полюсы и пласты. Необходимо учитывать восточный элемент в поздних произведениях Гёте и учиться разбираться в истоках этого восточного элемента в творчестве Гёте, который, несомненно, не был результатом «начитанности» и подражательства[29]. Наконец, полюсы и пласты «китайского» стихотворения Гёте могут показать нам и научить нас тому, что, как и другие произведения Гёте, оно есть плод не просто лирико-художественного настроения поэта, а есть результат особой художественно-мыслительной деятельности, в которой мысль и искусство, мысль и лирический тон никогда не сливаются без остатка, без зазора, в которой чисто художественное, надо сказать, даже и не удовлетворяет поэта. Создания лирического настроения могут оставлять в душе прекрасное впечатление, дарящее блаженство и постепенно тающее; но гётевским произведениям такого мало — они и на самой вершине лирического настроения суть еще и нечто другое, нежели просто лирическое настроение, они в весьма высоком смысле слова «не сводят концы с концами», т. е., во всяком случае, превышают требования некоторой «просто» лирической законченности, завершенности, строго говоря, не позволяют читателю отстать, оторваться от себя, заставляют его возвращаться к себе не ради только красоты и повторения художественного восторга, но и ради некоей неразрешимости, смысловой озадаченности, которая тоже остается в душе читавшего. Найти два полюса, два пласта в позднем стихотворении Гёте — именно что реальная природа восстанавливается в нем через лаконичность графически-живописного листа — еще тоже не решение его загадки; это только подсказывает некоторые пути более адекватного прочтения, восприятия его.

Сходства «китайско-немецкого» стихотворения с китайской живописью-графикой можно было бы продолжать отыскивать еще и дальше. Если в китайской живописи тушью «человек никогда не изображается как царящий надо всем центр, но всегда выступает как точка в бескрайней широте и возвышенном величии мира» [30], то и здесь есть общее с Гёте. Ведь если спрашивать себя, как выступает человеческая личность в стихотворении об опустившемся долу сумраке, то, с одной стороны, можно сказать, что такое стихотворение стоит на фундаменте самой богатой, тонкой и развитой личности, и иначе не было бы произведено на свет; но, с другой стороны, «я» внутри самого стихотворения, то «я», которое прямым путем выходит наружу лишь один раз — когда «чает лунный блеск и пыл», — значительно скромнее по формам выражения: это «я» заключает в себе своеволие и берется передвигать по небу звезды и планеты, но одновременно его своеволие состоит в идеальной гармонии с закономерностью самой природы и если даже выдвинет на небосвод Вечернюю звезду, то лишь в тот самый миг, когда та и сама появится на небе; конечно, это «я», весьма по-европейски, мнит себя вторым богом, но зато столь же почтительно исполняет законы первого бога — природы. На китайских пейзажах и в лирическом пейзаже Гёте взор человека устремляется на Луну — и встречается с ее взглядом (см. работу Ма Юаня, 1190—1224 [31]); сопряжены, в единстве природного мира, две основные стороны диалога, у Гёте — со-творческие силы среди молчащей природы. Такой устремленный на Луну взгляд — особый, отвечающий ночной затаенности природы, он — «луновиден»; по крайней мере на время, по крайней мере на ночь, он позволяет человеку созерцать главное в его мире, усматривать самое существенное в нем — видеть особую открытость природы, погрузившейся в покой своего бытия.

Было бы, однако, опасно увлекаться параллелями: гётевские лирические пейзажи не были ведь результатом копирования китайских работ, а потому между ними и не было полного сходства. Так, китайские пейзажи непременно изображают гору и воду — озеро, реку, немыслимы без горы и воды, между тем как Гёте спокойно обходится без горы. Охота за параллелями способна подорвать, в худшем случае, самую основу сопоставления, сходства. Статья Ян Эньлиня о «Китайско-немецких временах года и дня» безусловно не относится к образцам худшим[32]: автор довольно осторожно говорит об «известном китайском влиянии» в стихотворении о «сумраке»[33], но тем не менее усматривает связь Гёте с китайской лирикой даже на уровне лексических выражений: «Лирические образы стихотворения нередко восприняты из китайской поэзии», и среди таких выражений: «туманы крадутся», «ветви-волосы стройных ив», «игры подвижных теней», «волшебный свет» Луны, «вносящая кротость прохлада», причем «ветви-волосы» соответствуют «бровям ив» в китайской поэзии, под «бровями» же подразумеваются вершины ив, а «игры теней» ставятся в связь с китайским театром теней, который был знаком Гёте с ранних лет[34].

Точно так же Ян Эньлинь соединяет с философией Лао-цзы, с принципом дао гётевскую светотень, отмеченную В. Прейзенданцем[35]. Совсем неосторожно высказывается он и о том, что «насыщенная образность лексики» будто бы «дает максимум мыслимого пластического представления»[36]. Это верно лишь если к слову «пластический» относиться с полной необязательностью — тогда всякий выразительный образ и будет пластическим. Для Гёте же это не так: напротив, «пластическое» подразумевало для него скульптурную объемность, обозримость, полноту, ясность выявления смысла и в своих поздних стихотворениях он достиг как раз иного берега — лаконичности графически-плоскостного образа, сопряженного, правда, с реально-природной полнотой (вновь, однако, совсем не пластического свойства!) Ошибка распространенная! О «пластической красоте изображения природы» в стихотворении «о сумраке»[37] писал, например, старый интерпретатор его, не подозревавший ни о каком китайском элементе в нем. На деле же пластическому противостоит не *не*пластическое (просто отсутствие положительного качества), а положительный же, но только радикально иной способ построения образа, иной способ его зрительной манифестации. Гётевские образы развиты и разработаны, но не пластически, а графически-эскизно и плоскостно, и они — по-своему — открывают вид на полноту природного, конкретного мира.

Автор новой, посвященной пейзажной лирике в немецкой литературе книги, У. Хейкенкамп, находит различие между «разработанностью деталей и неразработанностью целого» в этом стихотворении [38]: «Не более двух стихов занято каждым из подвижных элементов, составляющих целый образ. Детали быстро сменяют друг друга. Нет ни одной неподвижной детали. Ни один элемент не воссоздан в целом, не разработан ни в чем, что касается объема, величины и формы. В сочетании с разнообразием движений быстрая смена образов приводит к тому, что каждый отдельный элемент, как и весь образ в целом, представляется беглым, едва намеченным»» [39]. Вряд ли сказанное выражено вполне точно, но «позитивная» непластичность гётевских образов тут все-таки отмечена: она напоминает «манеру китайских акварелей» [40]. С удовлетворением можно видеть, однако, что «китайский» элемент уже не кажется современному толкователю необъяснимым и ненужным, — ему определено теперь прочное место в стихотворении.

Признаем, ради адекватности и правды, такой «китайский» элемент в творчестве позднего Гёте и все же спросим: проистекал ли он от таких-то влияний, от чтения таких-то книг или же были у него более глубокие корни? Можно спросить и так: был ли Китай, была ли китайская культура для Гёте чем-то в известной степени изведанным и потому знакомым, чему он мог подражать и следовать, или же иначе, не был ли Китай и не была ли китайская культура для него чем-то заведомо *не*знакомым, с чем он до некоторой степени стремился познакомиться и что отпечатлялось в его творчестве? Этот вопрос можно и еще обобщить и задать его себе относительно всего Востока, относительно всего восточного творчества Гёте. Итак: был ли Восток тем отчасти знакомым Гёте, чему он следовал, или же он был тем неведомым и незнакомым, к чему он, по каким-то причинам, стремился? Разница велика: в одном случае связи и влияния протягиваются по поверхности вещей, в другом — они идут из глубины и отвечают острой творческой необходимости, живой потребности поэта. В одном случае далекое вводится в творчество как отчасти знакомое, в другом — оно входит в творчество как то незнакомое, что жизненно необходимо поэту, для чего поэт ищет реальных оснований в чужих и далеких культурах. В этом последнем случае творчество поэта сначала обогащается странным, неожиданным и небывалым, обретает незнакомое качество, а затем это качество связывается со вновь освоенным материалом далекой культуры. В одном случае творчество поэта обогащается элементами чужого стиля и мироотношения, в другом — собственный его стиль вырабатывает в себе новизну, а уже затем отыскивает для себя подтверждений в языке иной культуры, в материале и стиле далекой поэзии. Тогда в поэтическом стиле писателя нарастает незнакомое и непривычное, чему чужестранное, усваиваемое поэтом, служит реальной поддержкой.

Как это было у Гёте? Следует принять во внимание то самое основное, фундаментальное, что присуще любым, самым передовым и глубоким обращениям к истории на рубеже XVIII—

XIX вв., их ви́дению истории. Это прежде всего то, что история предстает не в рядоположности и не в простой последовательности давно уже установившихся, ясных и известных по своему наполнению периодов, этапов, стадий, но история (мировая история) в привычном для нас виде только начинает складываться и, складываясь, проникать в более или менее широкое культурное сознание эпохи: люди как бы только что начинают освобождаться от скованности известными заданными представлениями об истории и переходят к построению ее как известного внутреннего роста, становления, развития; такая органическая, растущая изнутри — на основе своих внутренних закономерностей — история дается еще с трудом, но зато завоевывается, осваивается с энергией, с щедрой тратой на нее духовных, умственных сил. Это — первое. Второе: только что становящаяся история предстает как бы опрокинутой назад, в глубь веков, она разворачивается от точки настоящего в прошлое, которое вдали, по мере погружения вглубь, становится более темным, все менее ясным... Третье: это время, рубеж XVIII—XIX вв., чувствует свою внутреннюю связь с Грецией, — и такая связь не случайна, не поверхностное сопоставление и не игра в древность с подражанием ее формам и их воспроизведением, но существенно определившееся сходство начал и концов известного — впрочем, громадного по временному диапазону — исторического периода. В Греции мыслители новой эпохи, рубежа веков, узнают начала того, что теперь, в настоящем, подходит к концу; устремление к Греции — это устремление к *своим* истокам, к истокам своей, современной культуры, смыкающейся с греческой древностью так, как смыкаются начала и концы одного процесса. Четвертое: установленная в опыте (прежде всего в опыте художественном) связь с греческой древностью и ощущение конца грандиозного исторического этапа, органически связанного с этой древностью, заставляют заглядывать и *за* эту Грецию, смотреть на то, что было *за* ней, т. е. *до* нее: смотреть в эту тьму исторического прошлого означало одновременно и заглядывать в тьму грядущего, потому что ясное ощущение конца, схождения начал и концов, завершения исторического этапа подсказывало, что можно ждать возвращения былых жизненных и культурных форм, по крайней мере их аналогов. Отсюда присущее всей эпохе устремление к исконности, поиски всего исконного, поиски *самого* исконного, изначального. Но — и это пятое — за Грецией с ее классической гармонией и идеальностью открывалось варварство, открывался Восток и целая стихия восточного, не обузданного еще греческой мерой. И здесь пути могли расходиться: для немецких романтиков—филологов и мифологов, современников Гёте, — путь вел через Грецию прежде всего в Индию; на родину санскрита (иначе говоря, праязыка всех европейских языков), на родину индоевропейцев, к «колыбели» индоевропейской мифологии. Но у Гёте путь пролег иначе — он повел его в Персию, а уже оттуда в арабские страны, в Индию и Китай.

Нужно только со всей силой подчеркнуть то обстоятельство, которое сейчас с такой легкостью забывается, — именно то, что весь такой *путь назад,* в глубь веков (до какого бы исторического «места» ни добирался взгляд), был уже на самых первых порах связан с огромными трудностями, с внедрением в область малознакомого и незнакомого вовсе. *До* Греции включительно простиралось то, что эпоха понимала как *свое*; после Греции началось *чужое,* что только еще надлежало *освоить,* — однако как это чужое, так и это свое было *малоизвестно,* это было *малоизвестное свое* и почти *неизвестное чужое.* В Грецию дорога вела через все латинское — через латынь и через Рим, через римские следы античного, через римские копии греческих статуй и т. д.; Гёте в своем итальянском путешествии 1786—1788 гг. и занимался не чем иным, как напряженным вглядыванием в *греческое* через римское и латинское, не чем иным, как разглядыванием в исторической полутьме всех следов греческого идеала, уже заранее явных ему в своей ценности; такова была заданная ему логика рассмотрения истории: надо проникать в нее, спускаясь вниз, с усилием, через Рим — в Грецию. Но уже и самый первый шаг стоил многих трудов — приобщиться к «римскому», чтобы следовать дальше в глубь истории, и здесь не было ничего заведомо очевидного, заранее усвоенного. Об этом хорошо писал еще А. Кампхаузен, говоря о немецких художниках, «толпами» отправлявшихся в Рим: «Их намерения были заданы им, а результат известен. Они не искали реального Рима и не внимали его фактическому многообразию, они стремились к тому, чтобы восстановить образ античности перед его памятниками» [41]; итак, эти немецкие живописцы, словно пчелы, летели на запах антично-идеального и в своем множестве исполняли вовсе не ясное им веление времени — усилия каждого, незначительные в массе, складывались в широкий поток постижения истории, усвоения исторического движения. На самом *первом* этапе погружения в историю! Это — «выучивание» Рима и стоящей «за» ним Греции. Как труден уже этот первый этап! А Гёте в 1810—1820-е годы совершает *третий* шаг: он, привязанный к Греции, отправляется в восточные походы, и здесь тоже намерения ясны *и* заданы; идущее изнутри, сам душевный порыв, совпадает с велением времени, и известна цель — это взгляд в *исконность своего,* в его разбегающуюся широту. *Неизведанность* тут — не препятствие для знания, но, напротив, подспорье для узнавания: узнавание того, что ждешь, необычайно ускоряет процесс познания и на глазах множит знание. Отсюда такая *стремительность* и такая *уверенность* Гёте в освоении Востока, отсюда возможность синтезов, которые обгоняют академическую науку с ее последовательностью и, перескакивая через свое конкретное незнание, через свою неосведомленность, инстинктивно угадывают истину. Гёте в своих востоковедческих интересах поддерживается *громадным, нерастраченным порывом истории к своему самопознанию.*

Вот почему так естественно предположить углубленность связей Гёте с Востоком, — они не поверхностны, на уровне частных и разрозненных сведений, на уровне информации, существенно не полной, отрывочной и часто ошибочной, они глубоки и в эту эпоху, кризисную и поворотную, заданы самой историей, служат элементами ее языка.

Нужно только сказать, что пять культурных регионов Востока, с которыми в течение жизни приходил в соприкосновение Гёте, весьма различны в том, насколько они чужды или близки ему. Библейский мир с детства был для Гёте *чужим-своим*; получив образование в 1750—1760-е годы, Гёте был «тверд в Библии» (2, 50.102); он усвоил целый обширный круг восточных поэтических и образных представлений. Отсюда Гёте впоследствии отправился в поэтическую Персию, не миновав арабский мир. Персия была для него *своим-чужим*, т. е. тем мало и недостаточно знакомым, во что он проникал своей интуицией куда глубже, нежели мог бы рассчитывать на то по своему знанию. Напротив, Индия была для Гёте тем *абсолютно чужим*, откуда он извлекал лишь фрагменты поэтического совершенства. Совсем иное дело — Китай, отстоящий еще дальше от Гёте и еще менее знакомый, притом никак не связанный в основе своей с иными восточными регионами; знания Гёте тут еще ограниченнее, а сила интуиции проявляет себя еще мощнее, — вот почему в последнее десятилетие жизни Гёте вместо расширенного или нового персидского «Дивана» (как он предполагал) дал совсем небольшой, но крайне насыщенный цикл «Китайско-немецких времен года и дня», где не замечать специфически-китайского и полагаться на неопределенность общелирического настроения было бы сейчас непростительной ошибкой.

Занятия Персией и Китаем относятся к позднему периоду творчества Гёте, к его позднему стилю. А его поздний стиль начался сравнительно рано — его, пожалуй, можно датировать уже 1805 годом, годом смерти Шиллера. Гётевский поздний стиль был монументален и, как показал столетний опыт рецепции поздних произведений Гёте, особо трудно доступен: над второй частью «Фауста» смеялся и издевался весь XIX век, включая самых умных представителей немецкой культуры, таких, как Ф. Т. Фишер; роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера» в его оригинальном, подлинном, не сокращенном виде вообще явился открытием последних десятилетий!

Поздний стиль Гёте затруднен синтаксически и лексически. От отмечен исключительным своеобразием — притом не просто своеобразием в пределах родного языка; нет, сам язык претерпевает далеко заходящие изменения, чего, собственно, не было никогда ни у одного из немецких писателей. Целостный подход к позднему стилю Гёте тоже был достижением недавнего прошлого, послевоенных лет — прежде всего следует назвать работу Эриха

Трунца [42], которой предшествовали в гётеведении ценные исследования по частным проблемам, например лексикологические [43].

Синтаксическая и лексическая затрудненность выступает следствием специфических изменений языка, его подчеркнутого своеобразия, а такое своеобразие складывается благодаря тому, что решительно все в языке (не только собственно поэтическом) начинает нести на себе печать великой творческой личности. Затрудненность не означает непременно усложненности, но подразумевает безусловно резко-индивидуальную окрашенность языка. Так, с годами все больше слов в гётевской речи приобретают особые оттенки, их система значений внутренне перестраивается, иногда значительно удаляясь от общепринятого, от языковой нормы; это особенно отмеченные в гётевской речи слова — в стихах их несколько меньше, чем в прозе, кроме того, особые оттенки и значения слов угадываются здесь легче; впрочем, к гётевскому языку привыкнуть и научиться правильно понимать его, разумеется, нетрудно, однако это все-таки означает преодоление некоего барьера, кроме того, предполагает в читателе желание углубиться в микрологию языка, становящегося все более поэтически-сгущенным, порой даже в самых непоэтических по задачам служебных текстах, в деловой формальной переписке. Язык позднего Гёте — он складывался и систематически вырабатывался для того, чтобы говорить о самом существенном, — для того даже, чтобы *являть* самое существенное, пропуская это через себя как послушный, но *не* совершенный медиум: «Слова позднего Гёте всегда и постоянно указывают на такую сферу, в которой он молчит, отмалчивается. Так немотствует, оставленная без разъяснений, уже открытость смысла гётевских „Родственных натур“» [44]. Поэтическое слово позднего Гёте гибко и виртуозно, а вместе с тем, в сознании его неполноценности как средства, оно как бы угловато или близко к грани неловкости, — и все это ради того смысла, который слово должно порождать или, лучше, пропускать через себя. Отсюда — другая трудность, синтаксическая; стихотворение «Дорнбург» продемонстрировало ее в крайней, редкой и для Гёте форме. У Гёте в поздних вещах затруднен не столько синтаксис периода, сколько синтаксис на максимальном уровне — композиция целых произведений. На уровне фразы и на уровне композиции происходят во многом различные процессы, но тем не менее есть и близость, которую можно даже свести к одной формуле. Во фразе синтаксическая связь элементов ослабевает, Гёте со все большей охотой прибегает к абсолютным оборотам (так, абсолютные генитивы встречаются в *каждом* из приведенных у нас стихотворений), которые определяют особую краткость гётевской речи, грамматическая функция частей предложения нередко выражена весьма недостаточно (Nebelschleiern в «Дорнбурге»! — см. выше); в результате элементы фразы предстают в некоей как бы иероглифической замкнутости — в наших текстах кульминация такого явления безусловно приходится на третью и четвертую строки

«Сумрака», на стихи, которые отличаются яркой и непосредственной выразительностью, однако чисто грамматически крайне своевольны и загадочны. Такие стихи, конечно, в ограниченном виде, но весьма красноречиво, как тенденцию, демонстрируют тот феномен, который, в применении к композиции целого произведения, Эрих Трунц с полным правом охарактеризовал как «пространственную рядоположность» [45]. На уровне целого этот феномен выражен весьма последовательно.

Противоположностью Гёте в немецкой литературе был Жан-Поль: если поздний Гёте с готовностью признал в этом прекрасном и глубокомысленном немецком романисте, по подсказке Й. фон Хаммера (в его «Истории риторических искусств Персии», 1818), восточного по типу писателя (2, 88—90), если у Жан-Поля мы постоянно находим нарочитое сращивание самых разнородных стилистических слоев, — так иногда в лесу можно видеть, на оголившихся местах, переплетения корней разных деревьев и кустов, — то у Гёте строение целого по видимости даже упрощается, все различное тематически и стилистически тщательно разъединяется, и произведение как бы распадается на элементарные составные части, выстроенные в ясном, дидактически стройном порядке, его живая органичность вроде рассыпается, — вместо этого появляется множество «ящиков», «ящичков», которые можно вдвигать и выдвигать — число которых может в принципе меняться, так что никак нельзя было бы сказать, что в произведении нет ничего «лишнего» и есть все необходимое; произведение, по выражению Гёте, даже становится «агрегатом» частей [46]. Гёте впервые и испробовал такую форму в произведениях дидактического и полудидактического характера: комментарии к «Племяннику Рамо» Дидро (1805), пространная «Историческая часть» «Учения о свете» (1810) — оба произведения состоят из отдельных небольших статей, аккуратно вычленяющих конкретную тему и выстроенных логически последовательно, но никак не могут претендовать на законченную полноту и органическую цельность. Это и есть «пространственная рядоположность» как принцип композиции. Ту же форму развивает Гёте и в «Западно-восточном Диване» (1819), причем как в стихотворной его части, состоящей из поэтических «книг» (из которых Гёте одни считал завершенными, другие же предполагал существенно расширить), так и в части прозаической, представляющей собою сюиту статей разного размера, от самых кратких, менее полустраницы, и до обширных, приближающихся по объему к листу, — порядок этого своеобразного путешествия по Востоку весьма продуман, но тут всегда остается место для всевозможных вставок и отступлений. Произведения превращаются в циклы и сюиты, появляется композиционный *стиль бессвязности,* разобщенности — это означает, что на некотором уровне произведения синтаксис целого нарушается и что ожидаемая на таком уровне связь частей разрывается. Непосредственный, внешний, сюжетный интерес произведений ослабевает, а возрастать способен лишь внутренний, основанный на единстве личности, ее взгляда на мир. Стиль бессвязности — такое определение как бы несет в себе осуждение, однако оно же констатирует тот объективный фактор, который определял непонимание позднего гётевского творчества на протяжении всего XIX и значительной части XX столетия.

Как же отнестить к гётевскому *стилю бессвязности*? Надо знать, что Гёте должен быть назван первым среди тех, кто во второй половине XVIII в. усвоил в немецкой культуре, усвоил теоретически и творчески, принцип органической «внутренней формы» [47]; «органическое» — это ведь не определение, которое может автоматически прилагаться к художественным шедеврам всех веков и народов (если не чисто метафорически и необязательно), — в Германии понятие об «органической форме» произведения как произведения, действительно растущего и уподобляющегося живому существу с его цельностью, возникает в эпоху, увлеченную в искусстве, науке и философии, в науке и философии прежде всего, идеей органики; как термин и понятие «внутренняя форма» пришла сюда из неоплатонизма [48]. Произведение литературы осмысляют как живую цельность, определенную своим внутренним законом. В творчестве позднего Гёте мы, напротив, уже имеем дело с дальнейшим развитием, углублением и преломлением художественной органической «внутренней формы». Углубляясь, внутренний закон дает нечто иное и неожиданное. Однако что значит для него — углубляться? Это значит, что органика, начало органического прорастания захватывает все более глубокие слои произведения, что оно все более проникает в тело произведения, что произведение все более утрачивает механистичность своей составленности и все более обращается в некий тотальный, насквозь продуманный, обращенный в систему смысловых со-отражений символ [49]; насыщенность произведения возрастает, оно сгущается, интенсифицируется художественно-мыслительно, в нем все меньше безразличного материала, балласта и «упаковки». Прежнее равновесное состояние внутреннего (смысла, закона, по какому растет произведение) и внешнего нарушается, органичность целого, будучи превышаема, перерастает в то, что можно было бы назвать «по-за-органичностью». Нарастающей изнутри символизации произведения отвечает разрастание внешнее; так, Гёте совершенно очевидно ждет, что целое будет восприниматься и усваиваться именно как система внутренних, продуманных, при этом столь же выявленных, сколь и полускрытых, погруженных в ткань произведения и в ней исчезающих смысловых связей. Коль скоро так, коль скоро вся смысловая суть вновь перенесена *внутрь* произведения — после того как в качестве *сути* уже была усвоена внутренняя форма, внутренний смысл, — «механическая» сторона целого выплывает наружу: *внешне* разнородное *заведомо* связано внутренне, линиями смысловых сопряжений, отражений, со-отражений, зато на уровне внешнем, поверхностном такое разнородное уже и не надо связывать, зато можно полагать и надеяться, что целое все же будет понято именно как уникальный итог *внутренне*-органического роста при всей разнородности и разобщенности частей. Так построен прежде всего роман «Годы странствия Вильгельма Мейстера», произведение, вмещающее в себя жанрово разнородные разделы, произведение безусловно *не* органическое в смысле эстетики «внутренней формы», но раскрывающее безусловную красоту своего особого, изощренно-искусного строения тогда, когда читатель старается не спеша проникнуть в систему его, в целый мир невесомых, стало быть выражаемых косвенно и тонко символов-смыслов, когда он сам, вслед за произведением, будет переоценивать соотношение внутреннего и внешнего, сюжета и мысли в нем, — когда он будет осознавать роман как произведение не просто и не только художественное, но как художественно-мыслительное, — как такое, где мысль, ищущая истины, безусловности, все время разрывает границы «просто» искусства, все время выходит за пределы «только» искусства.

Форма целого в романе «Годы странствия Вильгельма Мейстера» — «по-за-органическая», если смотреть на нее генетически, со стороны того, как в немецкой культуре рубежа веков осознавался и практически действовал принцип «внутренней формы». В параллель такому совершавшемуся в гётевском творчестве процессу можно поставить еще ряд важных явлений. То, как Жань-Поль обращался с формой романа, тоже было следствием и дальнейшим развитием эстетики органического; у Жан-Поля форма тоже разбухает, писатель стремится придать видимость органического чему-то «сверхорганическому», предельно разросшемуся, причем жан-полевский принцип «остроумия» пытается слепить и все произвольное, придав ему вид органичности, коль скоро на уровне композиции выступает нечто механистическое, разнородность частей, сплавливаемых настроением целого, обнаруживаются даже внешние точки соприкосновения с поздним творчеством Гёте. Другая параллель — это Фридрих Гёльдерлин, вновь один из антиподов Гёте, уже в самом начале века искавший выхода к неизведанным горизонтам мыслительно-взволнованного, пренебрегающего гладкостью поверхности, первичных слоев поэтического творчества и ставший первым провозвестником глубочайших перемен в самих художественно-философских основаниях творчества.

Однако Жан-Поль и Гёльдерлин (тоже вполне несовместимые типы творцов) — в нашем контексте лишь побочные примеры; тем художником, который может с полным правом стоять рядом с Гёте, как представитель своей эпохи, был Людвиг ван Бетховен; в его позднем творчестве происходили изменения, глубоко родственные совершавшемуся в позднем творчестве Гёте. Поздние квартеты Бетховена, с 11-го по 16-й, последние фортепьянные сонаты свидетельствуют о таком же, по типу своему, выходе искусства за рамки «чистой» художественности — в направлении мыслительно-художественной напряженности, которая не удовлетворяется принципом искусства: целое здесь, как у Гёте, *углубляется, разрастается,* все внимание переносится — и со стороны слушателя должно быть перенесено — на *внутренний* мыслительный процесс, на процесс искания, и тут требуется интегрировать в целое все синтаксически разнородное, разобщенное и разорванное, все — как развитое, так и фрагментарное, все — как широко, пространно развернутое, так и чрезмерно краткое, афористически-отрывистое, все — как разделы, доводимые до органической цельности в своей лирической развитости, так и эскизы мимолетных душевных состояний, как слитость единого, так и обособленные мгновения глубоких откровений. А целое — конечно же, *не* органично в прежнем конкретном смысле «органического», и здесь тоже, как у Гёте, возникает стиль бессвязности, разобщенности, о чем музыковеды говорят, правда, в совершенно различных терминах[50]. Для слушателя XIX в. подобный стиль был чаще всего стилем обманутых ожиданий — точно так, как стиль позднего Гёте для читателей XIX в.; для современного слушателя, для современного читателя такие стили, надо надеяться, по меньшей мере — *проблема.*

Но есть и еще один великий мыслитель, которого необходимо поставить в нашем плане рядом с Гёте и Бетховеном, — это Гегель. Бетховена Гёте недопонимал, с Гегелем Гёте чувствовал, и справедливо, свое глубокое родство, хотя и отвергал всяческие «туманности», «абструзности» его философии. Проблематика, которая запечатлелась в творчестве Гёте и Бетховена, выразилась у них художественно-мыслительно, со стремлением выйти за пределы искусства как искусства, — это стремление Гегель понял теоретически, как историческую судьбу искусства. Надо и нам понять: поздний стиль Гёте, поздний стиль Бетховена — это не просто стиль поздних лет Гёте, поздних лет Бетховена, хронологический этап в развитии их индивидуальной манеры, — это и *стиль западноевропейской культуры определенного исторического этапа ее,* стиль, который вышел наружу в творчестве самых чутких и глубоких и самых великих художников-мыслителей своего времени, и *только* в их творчестве. Уже неудивительно, а лишь отвечает такой сверхиндивидуальной логике истории искусства, что поздний стиль Гёте начинается, биографически, довольно-таки рано[51], а поздний стиль Бетховена — и того раньше (коль скоро его начало датируется 1808—1810 гг.): в искусстве Бетховена говорила сама история, и она его быстро состарила и сделала мудрым, как Соломон. В курсе лекций по эстетике Гегель разъяснял, что специфически-художественное творчество «уже не исполняет наивысшей нашей потребности»[52], что «искусство уже не доставляет удовлетворения тех духовных потребностей, каких искали и находили в нем прежние времена и народы»[53] — художественный интерес требует тождественности действия всеобщего и души, чувства, тогда как «наше время не благоприятно искусству»[54], так что «искусство со стороны высшего своего предназначения остается для нас чем-то прошедшим»[55]. «Можно надеяться, что искусство еще будет расти и приближаться к совершенству, но форма его перестала быть наивысшей потребностью духа»[56]. Здесь не трудно заметить, что формулировки Гегеля как бы чрезмерны: как раз девятнадцатое столетие (потом и двадцатое) научило нас иному — тому, что искусство могло удовлетворять наивысшие потребности человека и стать для него жизненной необходимостью. Пожалуй, Гегелю следовало сказать, что *искусство станет совершенно иным* — по сравнению с тем, каким оно было в прошлом, каким существует в качестве «прошедшего для нас», но ведь сам же Гегель и предсказал резкие перемены, какие должно было претерпеть искусство в будущем.

Такое переменившееся искусство Гегель понимал как искусство всецело по мере человека: должна совершиться антропологизация искусства. «Выход искусства за пределы самого себя есть одновременно уход человека внутрь себя самого, нисхождение его в свою душу, причем искусство снимает с себя любые ограничения определенным кругом содержания и постижения и новым своим святым провозглашает человека-гумануса, глубины и высоты человеческой души, как таковой, всеобщечеловеческое в его радостях и печалях, в его устремлениях, деяниях и судьбах. Благодаря этому художник обретает свое содержание в себе самом и становится, подлинно, определяющим самого себя, созерцающим бесконечность своих чувств и ситуаций, их измышляющим и выражающим человеческим духом — какому более не чуждо ничто способное ожить в душе человеческой. Таково содержание, которое, в себе и для себя, не сохраняет свою художественную определенность, но предоставляет определенность содержания и его формования произвольному изобретению, однако не исключает никакой интерес, поскольку искусство уже не обязано представлять только то, чему, в смысле абсолютном, такая-то из его конкретных ступеней — дом родной, но представляет все, в чем вообще, как в доме родном, способен селиться человек»[57] — искусство распространяется теперь, стало быть, на все пространства и времена человеческой истории, *все* может становиться его содержанием, и Гегель лишь подчеркивает *определяющее* в таком «произвольном» выборе содержаний — любое содержание должно быть сопряжено с настоящим, с современностью: «Лишь настоящее свежо, иное — бледно, блекло»[58]; «Любые сюжеты, к какому бы времени, к какой бы нации они ни относились, обретают свою художественную истину лишь как такое живое настоящее, когда оно заполняет душу человека, отражения человеческого, и доставляет истину нашему чувству и представлению»[59]. «Абсолютным содержанием нашего искусства» становится «явление и действие непреходяще-человеческого в самом многостороннем его значении и бесконечном перестраивании»[60].

Удивительно ли, что Гегель тут же вспоминает — *о Востоке и о Гёте*? «Персы и арабы, — говорил Гегель, — восточной роскошью своих образов, вольным блаженством фантазии... служат блестящим образцом даже для нашей современности, для сегодняшней субъективной проникновенности [поэзии]» [61]. «На ступени равно богатой духом свободы, но субъективно более проникновенной глубины фантазии стоят, из поэтов новых, прежде всего Гёте в его „Западно-восточном Диване“ и Рюккерт» [62]. О стихотворении «Воссоединение» из «Дивана» Гёте Гегель пишет так: «Любовь тут целиком перешла в фантазию, в ее движение, счастье, блаженство. Вообще в подобных созданиях мы уже не находим субъективного томления, влюбленности, желания, а находим чистое удовольствие от предметов, бескрайние блуждания фантазии, невинную игру, свободу забав, что относится также и к рифмам и искусным размерам, а потом светлую радость и проникновенность души, вращающейся внутри себя самой, — вольная прелесть формования возносит душу над любой неприятной вплетенностью ее в ограниченность реального» [63].

Эти высказывания Гегеля требуют, разумеется, комментария — и прояснения, потому что теперь, спустя полтораста лет, развитие можно видеть во многом дифференцированнее. Искусство, которое не удовлетворяется тем, чтобы быть только искусством, — оно переходит свои границы, становится искусством художественно-мыслительным, перенапряженным в своей форме и в своем содержании, оно разрушает тождество всеобщего и конкретно-душевного. Таким и было позднее искусство Гёте и Бетховена, таким был их поздний, надиндивидуальный стиль — стиль не как форма выявления личности («стиль — это человек»), а только как форма проявления тысячелетнего искусства, стиль от имени художественной традиции, достигающей своей критической высшей точки. Такое искусство не мирится со своей полной антропологизацией — «антропологическое» искусство, создаваемое по «мерке» человека, вынуждено, пусть даже на самой вершине внутреннего самоисчерпания искусства (требуется ведь нечто высшее, чем искусство, переставшее удовлетворять «нашим высшим потребностям»!), возвращаться к органичности, отказываться от критического перенапряжения художественной мысли, вместе с тем отходить от достигнутого. Так это происходит в поэзии и в музыке — после Гёте и Бетховена. Их обоих не продолжает ведь никто, и продолжить их прямо — их стиль, их метод — было бы немыслимо, коль скоро искусство каждого достигло критической точки — выход из себя и «распад» в надындивидуальной обремененности традицией веков и, одновременно, чрезмерная, неповторимая субъективно-индивидуальная окрашенность этого искусства, его языка. То и другое — сразу. Так, после Бетховена, Шуман возвращается к органичности искусства как сосредоточенности в человечески-душевном, «проникновенном» или осваивает ее по-новому, углубленно, хотя Жан-Поль как литературный источник заметно повлиял на Шумана своими играми с формой искусства — повлиял на музыкальный язык композитора, на его приемы организации целого. Так и литераторы не могли бы, пожелай они того, продолжить Гёте, не могли они и «пожелать» этого: Гегель называет единым духом — Гёте и Рюккерта; между тем оба — разделены пропастью, что Гегелю, видимо, не было ясно. Гегель видел у обоих творческое обращение к Востоку — основа же всякий раз была иной, и между Гёте и Рюккертом, поэтом-романтиком и профессором-востоковедом, произошел резчайший духовно-исторический сдвиг: печататься Рюккерт начал именно тогда, когда Гёте начал работать над «Западно-восточным Диваном», и он был, таким образом, современником позднего Гёте. Что же в Рюккерте так отделяет его от Гёте? Вновь черта не индивидуальная, но отражение новой эпохи — *после* перелома: беспроблемно-вольное отношение к поэтическому слову, виртуозное с ним обращение, в том числе с любыми размерами и метрами, и вместо напряженнейшего внимания к слову как носителю и проводнику точно и тонко найденного смысла доверие к слову как оболочке смысла[64]. Отсюда поражающие своим количеством переложения Рюккерта с восточных языков. Вместо того, что могло бы стать событием и звучать, как голос, в истории (подобно гётевскому «Дивану»), возникает то, что могло становиться лишь сенсацией, пусть в самом камерном масштабе, и вместо искания неповторимо-существенного — талантливый «информативно-ознакомительный» перевод, конечно же, не без своего углубления в дух восточной поэзии и не без следов подлинно-поэтической стихии. Рядом с вершинами исчерпавшего себя и познавшего себя искусства поэтическое поколение Рюккерта начинает почти заново, — во всяком случае, оно забывает о критическом, по-гегелевски, состоянии искусства, чувствует себя, как дома, в любой исторической эпохе и, восстанавливая иллюзию непосредственности, несет в себе завораживающую силу свежести — свежести, подлинности и полноты человеческого чувства, вовсе не думая о том, что уже «не удовлетворяет наивысшей потребности» «нашего» духа.

Между тем в гегелевских словах, приведенных выше, была намечена тема настоящего культурного *синтеза* — Гегель говорил об арабской и персидской поэзии как об образце и для нашей современности: поэзия «Западно-восточного Дивана» обогащена этим образцом. Современности не дано определенное — такое-то, а не иное — содержание поэзии: все доступно ей, а *свое*, современное, — ее центр, средоточие. Вся мировая культура — в бытии настоящего: «В гётевской Елене (третий акт второй части „Фауста") кристаллизуются существенные для Гёте моменты мировой литературы: греческая трагедия, немецкий миннезанг, персидская любовная поэзия, европейская пастораль, итальянско-немецкая опера, современная английская поэзия. Здесь для посвященного звучат стихи Еврипида и Горация, Генриха фон Морунгена, Хафиза, Тассо, Овидия, Вергилия и Байрона — звучат как новые, претворенные, нерасторжимо слитые с ядром трагедии»[65]. Однако что же остается тут своим?

Это «свое» вступает здесь, в эпоху позднего Гёте, в пору резкой кризисности. Отпечаток такой кризисности лежит на понятии «всемирной литературы», которое поздний Гёте выдвинул и которому был привержен: Гёте, явно заходя вперед и в то же время проявляя культурно-историческую прозорливость, начал в те годы рассматривать мир как культурно-политическое единство — по крайней мере как единство в канун своего реального осуществления. Отсюда идея культурного обмена как жизненной необходимости — он обеспечивает, как надеялся Гёте, наступление эры «всеобще-человеческого» и «всеобщего мира»; «как курьерской почтой и пароходами, так нации все теснее сближаются между собой ежедневными, еженедельными, ежемесячными изданиями, — писал Гёте Томасу Карлайлю 8 августа 1828 г., — и, насколько то будет позволено мне, я всегда буду обращать особое внимание на этот взаимообмен» (ВА 18, 882).

Кризисность гётевского понятия «всемирной литературы» сказывается, в частности, в том, что специфические особенности каждой национальной литературы и культуры выступают условием обмена и в то же время препятствием к достижению полного единства: «Особенности каждой нации нужно знать — чтобы оставить их ей, чтобы именно благодаря им сообщаться с ней, потому что специфические черты всякой нации — все равно что язык ее, что монета ее; они облегчают общение, они вполне его обеспечивают. Подлинно всеобщая терпимость наилучшим образом достигается тогда, когда оставляешь в покое все особенное, что присуще отдельным людям и народностям, крепко придерживаясь того, однако, убеждения, что подлинно ценное отмечено одним — оно принадлежит всему человечеству» (ВА 18, 396). Нет сомнения, что за такими суждениями Гёте, которые он всякий раз высказывает с чрезмерной лаконичностью и как бы не до конца, стоит радикализм мировоззрения (что в общем не принято связывать с образом позднего Гёте) — радикализм мировоззрения не столько эстетико-художественного, сколько общественно-политического: интернациональность как социальная идея всемирно-исторического масштаба. Культурная специфика нации есть для Гёте то *ценное*, что одновременно должно быть преодолено и в конечном итоге нивелировано: «. . .то, что я именую всемирной литературой, возникнет по преимуществу тогда, когда отличительные признаки одной нации будут выравнены (ausgeglichen) через посредство ознакомления с другими [нациями] и суждения о них» (письмо Сульпицу Буассере от 12 октября 1827 г. — ВА 18, 882).

Для Гёте главное — отнюдь не национальная специфика литературы и культуры; главное для него — это *традиция существенного,* которая задает и меру оценки всего иного. Но именно потому в истории культуры Гёте видит не безразличное богатство, где все равно ценно и равно значительно; история культуры как существенная традиция определяется для него *осью,* соединяющей классическую древность с современностью и прежде всего с современной Германией. Античность — современность: вот ось традиции, вокруг которой собирается и накапливается все культурно-ценное. Это европейская культура в самом широком смысле, культура, предопределенная классическим идеалом античности. Один из последних авторов, писавших о понятии всемирной литературы у Гёте, справедливо подчеркнул особую роль античности в его оценках литературных явлений; правда, эта роль — не совсем та, что на рубеже XVIII—XIX вв.: «Античность классична не потому, что дает правила всякой литературе, но потому, что она по своей образцовости может рассматриваться как пример того, как следует выставлять свои, конкретные правила»[66]. Современный европеец и современный немец для Гёте — наследник традиции; античность — ее смысловое, определяющее ядро. Традиция, простирающаяся от классической древности до европейской культуры настоящего, — вот для Гёте *свое*. «В опосредование [культур] и во взаимное признание их немцы вносят свой вклад с давних времен. Кто понимает, кто изучает немецкий язык, находится на рынке, где все нации предлагают свой товар, он играет роль толмача и обогащается сам. Так следует смотреть на переводчика — он должен служить посредником в этой всеобще-духовной торговле, поощрение обмена должно стать для него делом жизни» (ВА 18, 396).

Лишь благодаря европейской традиции, этой плодоносной ветви мирового древа культуры, был утвержден мир как культурное целое, как единство; Европа выработала способность «понимать все», способность, завоеванную в процессе тысячелетнего развития: «Сам-то Восток не придет к нам в гости» (2, 84); там, где для Гёте важен творческий, художественный акт подлинного культурного синтеза, там речь может идти только об отчетливом контрастировании культур, об освоении чужой культуры во всей ее существенности, специфичности. Гётевский синтез живет напряженностью между культурами, между культурными кругами, между Западом и Востоком.

Гётевское позднее искусство — в его особом, конечном состоянии — стоит на *своем*, и стоит крепко, ему почти уже невозможно удерживаться в рамках искусства, только искусства, и ему, в принципе, понятно все (Гегель). Не от слабости и бессилия и не за свежими соками гётевское искусство идет на Восток, но от изобилия, от сознания того, что *все* доступно ему. Иные культуры для него — зеркала в системе всечеловеческого, они множат его смыслы и дают ему узнать себя в ином. Когда уже в XX в. Пикассо обращается к африканской скульптуре, используя элементы ее языка в своем творчестве, когда в «Голубом всаднике» (1912) в параллель текстам и репродукциям идет еще самостоятельный ряд снимков одновременно африканских масок и тут же баварской народной росписи по стеклу — это явления того же порядка, вероятно, скорее даже с некоторой узостью экзотического элемента. Задача — непременно увидеть *иное* себе и впитать его в себя, ставя под вопрос *свое*. У Гёте же, вполне реально, взаимодействие культур — Запад и Восток, — взятых во всей весомости и непреодолимости своих различий.

Нерастраченная мощь критически-творческого состояния искусства; первозданность кризиса — она же и дает такие лирические шедевры, как «Дорнбург» и «Сумрак опустился долу», шедевры, в которых историк обязан видеть не просто совершенство и законченность поэтических образов, но также и смысловое сверхизобилие, мыслительно-художественную перенапряженность, которая скрывается в самом единстве лирического настроения пейзажа. Восток тут — сначала и прежде всего то *незнакомое* и *иное,* в чем должно отразиться *свое*; это даже — так по Гегелю и верно по существу — прямая подмога поэту-лирику в создании новой лирической целостности (см. выше о стихотворении «Воссоединение»), но сначала это незнакомое, это особое качество искусства, которое не довольствуется собою, обнаруживается в себе, и его надо реально укоренить: гётевские путешествия на Восток — живая потребность его поэзии или, иначе, его поэтической мысли, которая постоянно выплескивается за пределы поэтического и которую, одновременно, нужно обуздать, введя в более широкие рамки поэтического, и надо осознать в ином. «Со-отражения» — закон позднего творчества Гёте, вполне им осознанный. *Восточное* в творчестве позднего Гёте — это всякий раз проявление и укоренение *незнакомого* в себе самом, в своей поэзии, в ее поэтическом принципе, осознание чужого-своего через свое-чужое. В противоположность старым литературоведам, которые склонны были отрицать специфически-«восточное» качество «китайских» стихотворений Гёте, вполне осмысленно искать восточное в тех его произведениях, где нет никаких восточных реалий и намеков. Не прав ли был веймарский эссеист В. Вульпиус, когда писал: «Самое значительное и замечательное совпадение гётевского и китайского идейных миров — там, где нельзя обнаружить источников изучения, литературных импульсов»? [67] Разумеется, при условии, что одна сторона не будет стилизоваться под другую и не будут отыскиваться обычно мнимые совпадения отдельных идей, отдельных символов, отдельных представлений. Не искать ли сходств на глубоком уровне исходных координат творческой мысли — не открывает ли такие сходства гётевский «синтаксис разобщенности»?

В своем осмыслении библейского мира Гёте тоже занимает место на самом краю тысячелетней культурной традиции. В 1797 г. Гёте набрасывает эскиз статьи «Израиль в пустыне», в которой анализирует многие стороны Моисеева «Пятикнижия». В 1819 г. он включает эту статью, в сильно переработанном виде, в состав прозы «Западно-восточного Дивана». Статья вызвала скупые отзывы, йенский ориенталист И. Г. Л. Козегартен, помогавший Гёте в работе над «Диваном», в своей рецензии [68] изложил частные, деловые возражения. На статью отозвался знаменитый юрист Карл Фридрих фон Савиньи, который писал Якобу Гримму: «Наши мнения о «Диване», что касается поэтического достоинства его, вполне совпадают, многое там написано со всей присущей ему [Гёте] силой. Напротив того, в приложении находится немало такого, что бы я предпочел не читать из любви к нему, так, например, применение исторической критики к ветхозаветной истории, написанное — трудно даже в это поверить — в духе самого современного просветительства»[69]. Под «просветительством» Савиньи разумел рационалистическую библейскую критику XVIII в., которая к концу 1810-х годов, конечно, выдыхалась; к этой линии принадлежал, например, лично знакомый Гёте Г. Э. Г. Паулус (1761—1851), противник Гегеля и Шеллинга. Гёте и действительно связан с этой линией; так, в прозаической части «Дивана», конечно же, бросается в глаза то, как неохотно пользуется Гёте словом «миф», заменяя его почти повсюду формально синонимичным, но куда менее определенным словом «фабула», «басня». Иные случаи редки, хотя весьма выразительны: «Шахнаме», творение Фирдоуси, «есть важный, серьезный, мифоисторический фундамент нации» (2, 43); «предметы природы» служат восточным поэтам «суррогатом мифологии» (2, 60). Предпочтение фабулы-басни перед мифом и баснословия перед мифологией говорит и о приверженности старой школы в библеистике, и, главное, о желании отгородиться от романтической Mythosforschung и безбрежности «мифа»; это желание даже, пожалуй, лишено у Гёте глубокой принципиальности — Гёте знал произведения романтиков-мифологов, следил за этой литературой, он ссылается на «Историю мифов азиатского мира» Й. Гёрреса, он вел беседы с Ф. Крейцером, наиболее основательным среди всех романтиков, трактовавших мифы. Отказ от слова «миф» предопределяется внутренней экономией работы, желанием изложить свое без лишних допущений и ассоциативных планов, — но не только. Конечно, Гёте и по существу важно было держаться особняком от романтических мифологов, не сливаться с ними, хотя бы и в частных случаях — но значительно менее заметно, что он обособляется при этом и от старой школы. Вот самое важное! Савиньи это не было ясно — отсутствовала дистанция.

Работа Гёте, при своем скромном объеме, входит в ряд важнейших культурно-философских произведений, созданных самыми видными немецкими писателями; все они порывали с конфессиональной трактовкой Библии и искали гуманистический, центральный смысл веры:

1753 г. Лессинг: «Христианство разума»;

1774 г. Гердер: «Древнейший документ человеческого рода»;

1774—1778 гг. Лессинг: издание «Вольфенбюттельских фрагментов безымянного автора» Г. С. Реймаруса;

1780 г. Лессинг: «Воспитание человеческого рода»;

1782 г. Гердер: «О духе еврейской поэзии»;

1786 г. Кант: «Предполагаемое начало человеческого рода».

Конечно, на самом дальнем горизонте постоянно появляется здесь и Спиноза с его «Теологико-политическим трактатом» (1670), произведением, в котором все «божественное» легко и последовательно сводится к «природному» и «естественному»: приемам перевода священной истории на язык «Натуры» Гёте был обязан многим [70], как и вообще «здравый смысл» был одним из основных орудий Гёте-мыслителя; «Здравый смысл — гений человечества», — цитирует Гёте по-французски в «Годах странствия Вильгельма Мейстера» (BA 11, 313). Таким здравомыслием пронизан и гётевский опыт об «исходе из Египта». Для Гёте Mythos — *не* миф, а фабула и рассказ; зато библейское повествование — не моральное иносказание, а *сама же история*. Нетрудно заметить и другое: рассматривая книги Моисея, Гёте замечает в них многочисленные противоречия, однако видит свою задачу не в том, чтобы запутать текст в его противоречиях и тем его уничтожить, но в том, чтобы, разобравшись в противоречиях (средствами «здравого смысла»), восстановить правильную *букву* текста.

Небезынтересно определить, хотя бы в самых общих чертах, место Гёте между разными фронтами библейской критики и толкования Библии. Вот Гердер, отчасти даже учитель Гёте: для него все в Библии обращается в поэзию; «Пятикнижие» — эпос. Но вера в фактичность библейского рассказа у него как бы совсем не затронута. Ко всему Гердер относится с благоговением (Andacht), непосредственно и цельно. Гёте же на удивление далек от Гердера по своим интересам, его в книгах Моисея занимает не поэзия, а *историческая* реальность в ее *буквальном* виде, — вот эту историческую реальность он и стремится вычленить, пользуясь своими методами. Вместо священной буквы получается *буква* истории — но *не* миф. Гёте даже «теологичнее» богослова Гердера. В Гердере — первостепенный интерес к тому, как поэзия зарождается в своей среде, в совокупности реальных условий; органическое произрастание поэзии на своей народной почве тоже «освящает» ее. У Гёте же иная вертикаль: не почва и ее поэзия, а человек — и его бог. Гердер выделяет в тексте псалмы, гимны и оды и по ним судит о характере библейских деятелей. Гёте судит о них по их практическому смыслу и разумению! Его Моисей — трагическая фигура, напоминающая в гётевском толковании Фауста; он творит добро и вместе творит зло, Гёте хотелось бы видеть в Моисее не бессмысленно-жестокого, а практически смыслящего вождя народа, и, удаляя из текста разного рода «несуразицу», он поступает так на пользу Моисею: обвиняя Моисея и оправдывая его, Гёте думает о своем «Фаусте» — он обвиняет и оправдывает Фауста, у Фауста добрые намерения перевешивают злые дела, за Моисеем же удается признать значительную долю здравого рассудка — то, что и требовалось от него: масштабы — человеческие. Гётевский библейский бог — отвлеченнее, вычищеннее, философичнее гердеровского; мрачность и жестокость бога Моисея — отражение характера этого исторического деятеля; на самом же деле бог, по Гёте, гуманнее, светлее, ближе к богу библейских праотцев, и он, разумеется, далек от того, чтобы мелочно вмешиваться в жизнь народа, так что все рассказанное на этот счет остается на совести библейского повествователя.

Романтики в большой мере зависели от Гердера; его способ благоговейно и растроганно вчувствоваться в текст, несколько сентиментально и пространно парафразировать его обобщен романтиками: эпос — миф, а миф не подвергают сомнению (как не подвергал Гердер сомнению эпос), но зато и не спрашивают, что́ в нем историческая реальность, а что́ — вымысел. Это совершенно противоположно гётевскому: он трезво смотрит на текст, и в тексте «баснословие» в принципе отделяется от исторической реальности (поэтому Гёте и не хочет пользоваться романтическим понятием «мифа»), а вся критика текста совершается ради того, чтобы получить историческую реальность в более чистом виде. Для романтиков же миф — воплощение истины, но только особенной, сокровенной, которая хранится в мифе как заповедный клад: «. . .что высказывают все мифы, то не отмести никакими доводами, это — истинно» (Якоб Гримм в письме А. фон Арниму от 20 мая 1811 г.[71]). Гёте занимался выбранной им темой — исходом из Египта — в течение нескольких десятилетий, однако он придерживался существенных данных текста, и ему не приходило в голову, что весь библейский рассказ может быть легендой, вымыслом, мифом, позднейшей конструкцией [72], и только число 40 счел он условным, символическим — принятым в такого рода древних священных текстах. Гёте стремился согласовать данные текста с моральной, человеческой, психологической, жизненно-практической справедливостью, так что, по существу, поправка его касалась лишь срока, какой потребовался для переселения из Египта в Ханаан; конечно, попутно и все повествование было освобождено от лишних деталей «баснословия», так, например, от чрезмерного очеловечивания божества.

Таким образом, в сравнении с рациональной теологией Гёте перенес внимание — с критицизма, с вскрытия противоречий текста, на субстанциальный, «буквальный» *смысл* его. Гёте не разрушает, а сохраняет, причем сохраняет не вопреки критике текста, не потому, что так верует, — как поступали и поступают многие протестантские богословы вопреки производимой ими работе разрушения целого; он сохраняет, конструктивно пользуясь критикой текста: «Все внешнее, для нас либо недейственное, либо подверженное сомнению, предоставляется критике» (ВА 13, 549, — написано в 1813 г., в XII книге «Поэзии и правды»). И в сравнении с романтиками-мифологами Гёте — охранитель традиционной субстанции смысла; романтический миф разъедает историю, переводит ее в иное культурфилософское измерение — миф как сосуд сокровенных прасмыслов человечества; и Гёте тоже говорит об исконности: «Во всяком предании, дошедшем до нас, особенно в предании письменном, самое главное — основа, внутреннее, смысл, направление творения; в этом изначальность его, божественность, действенность, неприкосновенность, несокрушимость, и ни время, ни внешнее воздействие или обстоятельство не может нанести ущерба такой внутренней первосущности, по крайней мере не может нанести ей ущерба большего, нежели тот, какой наносит болезнь тела благообразованной душе» (ВА 13, 548—549). Внутренняя первосущность — это для Гёте всегда (так и в этюде об «Израиле в пустыне») исторически-практическая сущность народа, или, иначе, сущность народа в реальности его первоначальной, первозданной истории, предопределяющей его дальнейшие судьбы, — все сконцентрировано на реальности истории, на практических шагах, на разумности или неразумности действий и поступков. В исконном, говоря коротко, важен реальный смысл истории.

Сам Гёте в своем отношении к традиции — между двумя взаимоисключающими решениями; так это чувствовал он сам: «Либо следует твердо держаться традиции, не занимаясь ее причиной, либо же, предаваясь критике, отказаться от веры. Третье не мыслимо» — в разговоре с канцлером Ф. Мюллером [73]. Между тем Гёте удалось, не отказываясь от критики предания, сохранить в неприкосновенности традицию, букву предания: переставая, в сущности, быть предметом религиозной веры, буква предания становится основой исторического и практического знания. Совсем особое гётевское воззрение на сущность предания! В то же время романтизм вовсе *не* был абсолютной противоположностью традиционной протестантской библеистике с ее рационализмом; романтизм и теологический рационализм могли соединяться, — такое соединение породило известную «Жизнь Иисуса» (1835—1836) Д. Ф. Штрауса, книгу, которая обращала в миф новозаветную историю, отнимала у нее реальность. Сочинение это противоречило самым основам гётевского мировоззрения, его принципиальному отношению к преданию. Это — несмотря на то, что христианство и сама личность Христа, со всем тем медитативно-пассивным и непрактичным, что видел в нем Гёте, всегда пробуждали в нем недоброжелательство и язвительность — похвала христианству в «Западно-восточном Диване» (2, 36) неопределенно дипломатична.

Трудно даже подумать о том, чтобы книга Штрауса могла выйти в свет еще при жизни Гёте — столь это несовместимые миры. Такое сочинение появилось лишь после обрыва всей традиции, к какой принадлежал Гёте, во враждебной ему культурно-исторической полосе. Вместе с тем в этом сломе не мог не пасть и весь гётевский Восток — Восток глубокой тяги к исконным смыслам культурной истории, Восток как конкретная историческая реальность, разыскиваемая в субстанциальности своего бытия («Западно-восточный Диван»), Восток как «незнакомое» начало, подсказываемое развитием собственного гётевского творчества, — языка тысячелетней европейской культуры, наконец, Восток как дополнение и обогащение фантазии поэта, как средство ее оживления. Коль скоро гётевский Восток, малознакомый и величественно-ясный в огромных своих масштабах, кончился, неудивительно, что на протяжении XIX в. «Диван» читали мало, усваивали плохо и лишь к концу века стали проявлять большой интерес к нему — как специально-научный, так и поэтически-творческий.

## Примечания

[1] Здесь и далее ссылки на «Западно-восточный Диван» Гёте даются с указанием тома и страницы, в самом тексте — по изданию Э. Грумаха: Goethe. West-östlicher Divan. B., 1952, Bd 1—3 (Akademie-Ausgabe); другие сочинения Гёте цитируются по изданию: Goethe. Berliner Ausgabe. B., 1960—1964, Bd 1—22 (сокращенно — BA).

[2] См.: H. H. Schaeder. Goethes Erlebnis des Ostens. Lpz., 1938; он же. Der Osten im West-östlichen Divan. — Goethe. West-östlicher Divan. Hrsg. von E. Beutler. Lpz., 1943, с. 787—835.

[3] См. книгу IV «Поэзии и правды» (BA 13, 134—153).

[4] См. работы К. Моммзен: K. Mommsen. Goethe und die Moallakat. B., 1960; она же. Goethe und die 1001 Nacht. B., 1960; Frankfurt a. M., 1981.

[5] Ср. новый русский перевод Н. Стефановича в кн.: Из классической арабской поэзии. М., 1983, с. 20—22.

[6] См.: Ch. Wagner-Dittmar. Goethe und die chinesische Literatur. — Studien zu Goethes Alterswerken. Hrsg. von E. Trunz. Frankfurt a. M., 1971, с. 122—228; см. также примеч. 32. G. Debon. Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten. — «Euphorion». 1982, Bd 76, с. 27—57.

[7] Когда Гёте говорит о персидских поэтах, он всегда отдает себе отчет в том, что им приходилось творить в трудных условиях, в борьбе с враждебными поэзии силами времени: «. . .мы будем вынуждены всячески восхвалять природные задатки позднейших поэтов Персии, на все лады восхищаясь ими, ибо,вызванные к жизни благоприятным стечением обстоятельств, они сумели побороть немало неблагоприятствований времени, избегали их воздействия, а то и преодолевали их в себе» (2, 26). Совсем иное соотношение благоприятных и неблагоприятных обстоятельств — в Индии: «. . .индийская поэзия. . . заслуживает восхищения, поскольку берет верх в конфликте с самой туманной философией, с одной стороны, и с самой чудовищной религией, с другой, благодаря счастливейшей натуре поэтов, и от философии и религии заимствует не более того, что необходимо для внутренней глубины и внешнего достоинства» (BA 18, 130; 1818 г. — дата по BA 18, 745). Более того, все индийское в глазах Гёте столь антипоэтично, что уже позаимствованной в Индии шахматной игры в соединении с так называемыми «Баснями Бидпаи» («Калила и Димна») «достаточно. . . чтобы положить конец всякому поэтическому чувству» (2, 25—26). А. В. Шлегель замечает в письме С. Буассере (26.I.1822): «Забавно, что старый господин намерен похвалить индийскую поэзию, но при этом упрямо стоит на том, что индийская мифология никуда не годится» (Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. B. — Weimar, 1979, Bd III, с. 110). «В индийских сказаниях заключена бесконечная мудрость. . . — говорил Гёте Сульпицу Буассере (сентябрь 1815 г.), — только, читая их, нельзя смотреть на индийские изображения, потому что они сейчас же уничтожают и губят фантазию» (Goethes Gespräche. Hrsg. von F. Biedermann. Lpz., 1909, Bd II, с. 343; Sulpiz Boisserée. Stuttgart, 1862, Bd I, с. 281—282).

[8] Упомянем прекрасную книгу Ганса Пирица о Гёте и Марианне фон Виллемер; эта книга соединяет исследование фактов с вдохновенным конструированием — пример плодотворного заблуждения, какое уже не придется повторять другим: H. Pyritz. Goethe und Marianne von Willemer. 3. Aufl. Stuttgart, 1948.

[9] Свою поэзию Гёте называет «фрагментами великой исповеди» («Поэзия и правда», кн. VII; BA 13, 307).

[10] См. в «Разговорах с Эккерманом», 18 сентября 1823 г.: «Все мои стихотворения созданы на случай, они вызваны действительностью, и в ней — их почва и основа» (Goethes Gespräche mit Eckermann. B., 1955, с. 62). Разъяснения в «Поэзии и правде» (BA 13, 307) помогают преодолеть кажущееся противоречие.

[11] Между более непосредственно-лирической «Природой-Натурой» и «Натурой», осмысляемой естественнонаучно и философски («Может ли обрести человек в жизни большее, нежели что Бог-Природа откроется ему?» — из стихотворения 1826 г.; BA 1, 548), — в гётевском творчестве непрерывный переход; о том, какое богатство полнокровных материально-стихийных динамических интуиций заложено было с самого начала в гётевской «Природе» благодаря широко и внутренне свободно воспринятой герметической традиции, можно теперь судить

благодаря новаторскому исследованию Р. К. Циммермана: R. Chr. Zimmermann. Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts. München, 1969—1979, Bd 1—2.

[12] В посвященном лирике первом разделе его «Основных понятий поэтики» (E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik).

[13] Так у Корффа вместо правильного «китайско-немецкие». Цикл этот как целое Корфф оставляет без внимания.

[14] H. A. Korff. Goethe im Bildwandel seiner Lyrik. Bd II. Lpz., 1958, с. 331.

[15] Nebelschleiern. См.: Joa. Müller. Zum letzten Dornburger Gedicht. — Joa. Müller. Der Augenblick ist Ewigkeit. Goethestudien. Lpz., 1960, с. 189. О понимании двух последних строк как *вечера* (стихотворение охватывает тогда, через отдельные моменты-состояния, весь день) см.: Max Kommerell. Gedanken über Gedichte. 3 Aufl. Frankfurt a. M., 1956, с. 131—132; Joa. Müller. Zum letzten Dornburger Gedicht, с. 191.

[16] И Мюллер почему-то не заметил этой конструктивной тонкости, а десять первых стихов считает одним придаточным предложением (там же, с. 189).

[17] E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. München, 1972, с. 39.

[18] «Учение о цвете. Дидактическая часть», §§ 849—851. (Goethe. Werke. Ausgabe letzter Hand. Stuttgart und Tübingen. 1833, Bd 52, с. 337).

[19] ВА 1, 667; в несколько ином варианте — во «Введении» к «Дидактической части» «Учения о цвете»: там же, с. 6. См., в частности: А. В. Михайлов. Глаз художника (художественное вйдение Гёте). — Традиция в истории культуры. М., 1978, с. 163—173.

[20] Sonnenhaft (греч. hēlioeides); в прозе «Дивана» синоним — sonnenähnlich (2, 16).

[21] G. Debon. Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten, с. 26.

[22] Гюнтер Дебон критически рассмотрел и обобщил в своей новой работе (см. примеч. 6) литературу вопроса, сделав решительный шаг от частных, случайных, непринципиальных наблюдений к внутреннему смыслу гётевского обращения к китайской культуре, к отражению ее в самой форме стихотворений и в самом построении цикла: «В целом цикл соответствует китайскому художественному идеалу благодаря тому, что, начинаясь непретенциозно, он лишь постепенно раскрывает все новые красоты — чем более углубляемся мы в него» (с. 30, см. также с. 32); и все же Г. Дебон недостаточно учитывает общие предпосылки формо- и смыслосложения — в творчестве позднего Гёте. В более общем плане Г. Дебон, следуя за Ф. Роузенталом, чрезмерно сближает арабскую культуру с классической античностью, так что грань между «своим» и «чужим» в диалоге Гёте с восточными культурами перенесена у Дебона дальше на Восток. Гёте был бы искренне удивлен тому, что мир ислама «вплоть до самых интимных своих проявлений» все еще лишь продолжает античность (с. 5, 27).

[23] P. Miklós. Das Drachenauge. Einführung in die Ikonographie der chinesischen Malerei. Lpz., 1981, с. 191.

[24] Так по крайней мере считал Гёте, сказавший Эккерману 31 января 1827 г. (время китайских штудий): «О Луне много ведется речей, но она не меняет пейзаж, свет ее мыслится таким, как дневной» (Goethes Gespräche mit Eckermann, с. 287).

[25] P. Miklós. Das Drachenauge, с. 195—196.

[26] Там же, с. 196.

[27] Там же.

[28] Гёте говорил Эккерману (18 января 1827 г.): «Я никогда не наблюдал природу ради целей поэтических. Но поскольку сначала рисование ландшафтов, а потом естественнонаучные занятия вынуждали меня наблюдать предметы природы постоянно и внимательно, я постепенно выучил природу на память — вплоть до мельчайших ее деталей, так что, если мне как поэту что-то нужно, все сразу же находится в моем распоряжении и мне не так-то легко ошибиться» (Goethes Gespräche mit Eckermann, с. 265—266). В своих поздних ландшафтных стихотворениях Гёте не конструирует — но реконструирует пейзаж и чувство; за ними, за пейзажем и за чувством, безусловно стоит пережитая реальность, но у поэта нет иллюзии, будто переживание непосредственно перетекает в стихи, а, кроме того, как уже говорилось, чувство тут не таково, чтобы поглощать собою решительно все.

[29] В стихотворениях из «китайско-немецкого» цикла было и это — внимательное вслушивание в слова и образы китайской поэзии, в ту их неуничтожимую суть, которую должны были донести французские и английские переводы (ВА 18, 135—138).

[30] Lexikon der Kunst. Bd 5. Lpz., 1978, c. 285.

[31] См.: P. Miklós. Das Drachenauge, c. 193.

[32] Yang En-lin. Goethes «Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten». — Goethe-Jahrbuch. Bd 89. Weimar, 1972, c. 154—188. Резко критически отзывается об этой статье Г. Дебон.

[33] Там же, с. 169.

[34] Там же, с. 170. Г. Дебон внес ясность в эти сопоставления.

[35] W. Preisendanz. Goethes «Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten». — Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Bd 8. Stuttgart, 1964, c. 139.

[36] Yang En-lin. Goethes «Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten», c. 170.

[37] H. Baumgardt. Goethes lyrische Dichtung in ihrer Entwicklung und Bedeutung. Bd 1. Heidelberg, 1931, c. 317, 319.

[38] U. Heukenkamp. Die Sprache der schönen Natur. Studien zur Naturlyrik. B. — Weimar, 1982, c. 55.

[39] Там же, с. 54—55.

[40] Там же, с. 55.

[41] A. Kamphausen. Asmus Jacob Carstens. Neumünstern, 1941, c. 137.

[42] E. Trunz. Altersstil. — Goethe-Handbuch. Hrsg. von E. Zastrau. Bd 1. Stuttgart, 1960, стлб. 178—188. См. в том же издании статью Э. Трунца о поздней лирике Гёте: Alterslyrik, стлб. 169—178.

[43] Назовем некоторые из важных работ: C. Olbrich. Goethes Sprache und die Antike. Lpz., 1891; P. Knauth. Goethes Sprache und Stil im Alter. Lpz., 1898; E. Boucke. Wort und Bedeutung in Goethes Sprache. B., 1901. Особенно важна и сохраняет значение последняя из названных работ. Из числа относительно недавних «грамматических» работ по Гёте выдающееся значение принадлежит следующей книге: O. H. Olzien. Wirken. Aktionsform und Verbalmetapher bei Goethe. Göppingen, 1971. Работа эта едва ли не первая попытка вскрыть единство мыслительного — образного — грамматического рядов творчества Гёте («проблема языковой и вместе с тем внутренней гомогенности» творчества — с. 3), и автору, как представляется, впервые удается показать, насколько глубоко затронуты единством мыслительно-образного стиля чисто грамматические явления (например, семантика глагольных залогов и т. п.); исследование это — этюд по философии гётевской грамматики. Помимо указанных статей Э. Трунца следует назвать работы первооткрывателей позднего Гёте в наши дни: H.J. Schrimpf. Das Weltbild des späten Goethe. Stuttgart, 1956; P. Stöcklein. Wege zum späten Goethe. 2 Aufl. Hamburg, 1960; W. Schadewaldt. Goethe-Studien: Natur und Altertum. Zürich — München, 1965. Сюда примыкает сборник, вышедший под редакцией Э. Трунца: Studien zu Goethes Alterswerken. Frankfurt a. M., 1971.

[44] C. F. von Weizsäcker. Natur und Moral im Lichte der Kunst. — Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75. Geburtstag. Heidelberg, 1981, c. 292.

[45] E. Trunz. Altersstil, стлб. 181.

[46] Ср. как характеризует Гёте строение романа «Годы странствия Вильгельма Мейстера»: 1) в письме Й. С. Цауперу от 7 сентября 1821 г.: «Взаимосвязь, задача и цель заключены внутри самой этой книжечки; она — не из одного куска, так из одного смысла; в том-то и состояло задание — представить чувству в качестве взаимосогласованных различные чужеродные, внешние события»; 2) в письме И. Ф. Рохлицу от 23 ноября 1829 г.: «С такой книжечкой — как с самою жизнью: в комплексе целого обнаружишь и необходимое и случайное, и предположенное заранее и приставшее само собою, и удачное и неудавшееся, отчего возникает в книжечке некая бесконечность, какую никак не вобрать и не вместить в слова разумные и рассудительные» (Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe. Bd 8. München, 1982, c. 521, 526).

[47] Одно из ключевых понятий эпохи (ср. «внутреннюю форму» языка у В. фон Гумбольдта); см. об этом работы Р. Швингера: R. Schwinger, H. Nicolai. Innere Form und dichterische Phantasie. München, 1935 (титул книги, в которой объединены две разные работы, вводит в заблуждение), О. Вальцеля:

O. Walzel. Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik. — O. Walzel. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Lpz., 1922, c. 85—113.

[48] «Внутренняя форма» — «эндон эйдос» Плотина; в немецкую культуру понятие поначалу пришло через Шефтсбери, а к Шефтсбери — через кембриджский неоплатонизм XVII в.

[49] «Со-отражения» — одно из центральных представлений позднего Гёте; касаясь строения романа «Годы странствия Вильгельма Мейстера», Гёте писал К. Я. Икену 23 сентября 1827 г.: «Поскольку не всякий наш опыт удается выразить до конца и сообщить прямо, то я с давних пор избрал способ открывать всякому внимающему более тайный смысл — через посредство поставленных друг напротив друга и как бы взаимно отражающих построений-обликов, Gebilde» (BA 11, 595). К философской традиции «зеркальности» см.: J. Nieraad. Standpunktbewußtsein und Weltzusammenhang. Das Bild vom lebendigen Spiegel bei Leibniz und seine Bedeutung für das Alterswerk Goethes. Wiesbaden, 1970.

[50] См. статью, которая заостренно излагает саму суть проблематики, связанную со стилем мысли позднего Бетховена: Th. W. Adorno. Spätstil Beethovens. — Th. W. Adorno. Moments musicaux. Frankfurt a. M., 1964, c. 13—17; то же в: Beethoven'70. Frankfurt a. M., 1970, c. 14—19. Конечно, и здесь встает вопрос о том, что названо у нас синтаксисом разобщенности, или бессвязности, и о зависящем от такого синтаксиса явлении построения художественных «гиперструктур», — что Гёте называл «своего рода бесконечностью».

[51] Не удержимся от того, чтобы привести курьезную цитату из письма Шиллера Г. Кёрнеру от 1 ноября 1790 (!) г., — Шиллер пишет о Гёте: «Он начинает стареть» — и предполагает, что Гёте постигнет участь «всех старых холостяков» (Schiller. Briefe. Hrsg. von F. Jonas. Bd 3. Stuttgart, 1892—1896, c. 114), — вот отдаленное предсказание гётевского «постарения». Но уже комментарии к «Письму о живописи» Дидро в «Пропилеях» (1799) прямо предвещают «поздний» стиль гётевской мысли!

[52] Hegel. Werke. Bd X/1. B., 1835, c. 14.

[53] Там же, c. 15.

[54] Там же.

[55] Там же, c. 16.

[56] Там же, c. 135.

[57] Hegel. Werke. Bd X/2. B., 1837, c. 235.

[58] Там же, c. 236.

[59] Там же.

[60] Там же.

[61] Там же, c. 238.

[62] Там же, c. 239.

[63] Там же, c. 239—240.

[64] См. об этом замечания в кн.: F. Sengle. Biedermeierzeit. Stuttgart, 1971—1980, Bd 1—3, см. особенно Bd 1, c. 93—96 (о «стилистическом плюрализме эпохи Гёте» и осознании Рюккертом своей роли переводчика-посредника культур), c. 414—416 (отказ от чистоты рифм под влиянием эпохи как стилистического фактора) и т. д. Сам Гёте никогда не относился к поэтическому слову с фанатизмом мастера-неоклассика, ювелира слов, и оставлял простор для того, чтобы слово сказалось, как скажется, но между такой вольной естественностью слова и неряшливостью, конечно, большая разница. О Гёте и Рюккерте см.: L. Magon. Goethes «West-östlicher Divan» und Rückerts «Östliche Rosen». — Gestaltung Umgestaltung. Festschrift H. A. Korff. Lpz., 1957, c. 160—177. Ф. Зенгле приводит вслед за Й. фон Эйхендорфом четверостишие Рюккерта следующего содержания: «Чтобы человечество уразумевало себе ход своей культуры, тому способствует всякое первобытное звучание, какое я, переводя его на немецкий, укрощаю» (J. von Eichendorff. Werke. Bd III. München, 1976, c. 900). Одно это четверостишие (1822) красноречиво демонстрирует перемены в культуре после гётевского «Дивана»: «первобытные звучания», «укрощаемые» поэтом, — в свои права вступает настоящий малоразборчивый «XIX век», инстинктивно-любопытный, но без глубокой духовности; Эйхендорф прекрасно проанализировал ситуацию Рюккерта: поэзия народов для него — это мелодические потоки, глубинными связями которых он уже не интересуется.

[65] H. Rüdiger. Weltliteratur in Goethes «Helena». — Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Bd 8. Stuttgart, 1964, c. 198.

[66] P. J. Brenner. «Weltliteratur». Voraussetzungen eines Begriffs in Goethes Literaturkritik. — Goethe-Jahrbuch. Bd 98. Weimar, 1981, с. 39. Античность безусловно сохраняет для Гёте характер образца: «Эпоха всемирной литературы близится, — говорил Гёте Эккерману, — и все мы должны трудиться, чтобы ускорить ее наступление. Но так высоко ценя чужеземное, мы не должны останавливаться на чем-то особенном — как на образцовом. Мы не должны думать, будто образцовое — это китайское, или сербское, или Кальдерон, или „Нибелунги" — нет, в поисках образцового мы все снова и снова должны возвращаться к древним грекам, в созданиях которых нашел воплощение прекрасный человек. Остальное же мы должны рассматривать лишь исторически и, насколько возможно, усваивать себе оттуда все хорошее» (31 января 1827 г.; Goethes Gespräche mit Eckermann, с. 278—279).

[67] См.: Greifen-Almanach auf das Jahr 1957. Rudolstadt, o. J.

[68] См. ее в кн.: O. Fambach. Goethe und seine Kritiker. B., 1955, с. 239—251.

[69] Письмо от 18 ноября 1820 г.: A. Stoll. Friedrich Karl von Savigny. Bd 2. B., 1927—1939, с. 170.

[70] Это отмечал Г. Э. Г. Паулус — согласие Гёте с методами библейской критики у Спинозы, «неожиданными для столь абстрактного философа» (Goethes Gespräche. Hrsg. von F. Biedermann. Bd I. Lpz., 1909, с. 293).

[71] R. Steig. Achim von Arnim und die ihm nahestanden, Bd 3: A. von Arnim und J. und W. Grimm. Stuttgart und Berlin, 1904 (Bern, 1970), с. 116—120.

[72] Разумеется, Гёте считался с наслоениями и вставками в дошедшем тексте — позднейшей редакции исконного предания.

[73] F. Müller. Unterhaltungen mit Goethe. Hrsg. von E. Grumach. Weimar, 1956, с. 192.

**Л. И. Сараскина, С. Д. Серебряный**

# Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И Р. ТАГОР
## (Историческая типология, литературные влияния)

Сопоставление Ф. М. Достоевского (1821—1881) и Р. Тагора (1861—1941) многим, вероятно, покажется неожиданным и даже малообоснованным — столь различны ассоциации, обычно возникающие в связи с этими именами. Насколько нам известно, и в научной литературе сравнений двух названных авторов еще не проводилось. Между тем, как мы попытаемся показать в данной работе, есть существенные моменты типологического сходства между Достоевским и Тагором, а в некоторых случаях можно поставить вопрос о влиянии произведений русского писателя на творчество знаменитого бенгальца.

Основа для типологического сравнения Достоевского и Тагора, их личностей и их творчества — сходство историко-культурных ситуаций, в которых жили и творили эти два писателя.

Образ Достоевского неразрывно связан с Петербургом, столицей Российской империи, и с так называемым «петербургским периодом» российской истории. Одна из основных черт этого периода — становление синтеза русской и западноевропейской культур. Трудности и проблемы этого синтеза во многом определили идейные искания и конфликты в России XIX в., нашедшие художественное отражение в творчестве Достоевского.

Жизнь и творчество Тагора столь же тесно связаны с Калькуттой, столицей британской Индийской империи, городом, где в XVIII—XX вв. также интенсивно проходили процессы культурного синтеза: индийских традиций, с одной стороны, и европейской культуры (представленной ее британским вариантом) — с другой. Проблемы этого синтеза занимают одно из центральных мест в творчестве Тагора.

Калькутта — это индийский Петербург. Петр I основал Петербург в стремлении «прорубить окно» из России в Западную Европу. Калькутта, основанная англичанами в конце XVII в. (лет за десять до возникновения Петербурга), выросла вследствие стремления англичан «прорубить окно» в Индию. Как и Петербург, Калькутта расположена близ устья реки (Ганга), связующей глубины материка и просторы океана. В обоих случаях политико-экономические и военно-стратегические соображения привели к выбору места, малоудачного с точки зрения климата: жалобы на дурной климат Калькутты, унесший множество жизней, — столь же «общее место» в истории Индии, как жалобы на климат Петербурга — в России. Не раз отмечалось даже сходство внешних обликов Калькутты и Петербурга [1].

В 1773 г. Калькутта стала столицей британских владений в Индии, а во второй половине XIX в. — столицей британской Индийской империи. В течение многих десятилетий Калькутта была важнейшим политическим, экономическим и культурным центром всей Индии, вторым по величине, после Лондона, городом во всей Британской империи. По любопытному совпадению Калькутта, подобно Петербургу, перестала быть столицей страны во втором десятилетии XX в., когда англичане решили перенести, как бы вернуть, столицу в глубь материка, в старинный центр — Дели.

Сходство Петербурга и Калькутты — отнюдь не случайно. Оно отражает определенное сходство исторических процессов, происходивших в Индии и России в XVII—XX вв., или, иными словами, единый общемировой исторический процесс. В истории человечества начиная по крайней мере с XV в. мы наблюдаем последовательное «сжатие мира», т. е. развитие средств транспорта и коммуникаций, все более тесно связующее различные континенты, страны, культуры. Зачинателями и долгое время главными творцами этого «сжатия мира» были европейцы, и другая сторона того же процесса —экспансия европейцев по всему земному шару. Европейцы постепенно распространились по другим материкам, где заселяя ненаселенные или малонаселенные земли, а где лишь устанавливая свою власть над местными жителями. Поэтому развитие большинства неевропейских стран и народов мира — одних раньше, других позже — происходило и во многом происходит до сих пор под знаком выяснения отношений с европейской культурой.

Впрочем, Европа (как и Индия) не есть нечто внутри себя единое, и процесс экспансии европейской культуры на иные континенты сопровождался не менее сложными процессами взаимодействия между различными европейскими странами. Так, например, одной из первых в Европе на путь капиталистического развития вступила Англия, и лишь вслед за ней — Франция, где идеологическая «надстройка» этого развития была во многом предопределена английским влиянием, и еще позже — Германия, где соответствующие культурные конфликты часто осмыслялись в терминах противостояния «развращенной Франции» и «добродетельной Германии» (например, споры «французоедов» и «французофилов») [2]. Петровские реформы, резко подчеркнувшие ориентацию России на западноевропейские стандарты (во многом в ущерб собственным традициям), и последующую «европеизацию» России можно — в зависимости от точки зрения — рассматривать или как часть внутриевропейских процессов, или как часть глобальной экспансии европейской культуры. Обе точки зрения, вероятно, в равной степени правомерны — и в равной степени условны, как условно всякое расчленение непрерывной ткани исторических событий [3].

Так или иначе, сравнение процессов «европеизации» в России и Индии — заманчивый эвристический прием [4]. Конечно, пользоваться им следует с немалой осторожностью и с существенными оговорками. Прежде всего, между Индией и Европой, с одной стороны, и Россией и Западной Европой — с другой, — культурные дистанции различного порядка. Во-вторых, Индия сама по себе — культурный мир столь же разнообразный, как Европа (по крайней мере как Западная Европа). В-третьих, ориентация на Западную Европу возникла в России изнутри и осуществлялась в решающей степени собственными силами, хотя и при определенном участии иностранцев. В Индию же, напротив, Европа вторглась сама, непрошеным гостем, хотя и утвердила там свою власть во многом с помощью местных, индийских сил [5].

С учетом этих оговорок мы и будем в дальнейшем проводить сравнение между Россией и Индией, между Достоевским и Тагором — как бы оставляя за скобками различия и подчеркивая то, что представляется достаточно сходным.

Прежде всего, поскольку речь идет о литераторах, отметим сходство процессов развития русской и индийской литератур в XVIII—XX вв. Как известно, за петровскими реформами последовало коренное преобразование русской литературы или, иными словами, возникла литература в современном смысле этого слова: на русской почве привились и затем пышно разрослись западноевропейские литературные формы — так что уже в XIX в. русская литература встала в один ряд с другими крупнейшими литературами Европы. Нечто подобное произошло в Индии в XIX—XX вв. К началу XIX в. литературная ситуация в Индии была похожа на ситуацию в европейской литературе примерно к XV в., до изобретения книгопечатания, складывания национальных государств и последующего бурного роста национальных литератур. Господствующее положение в индийской культуре занимали языки классические: санскрит у индусов, арабский и персидский у мусульман. Словесность на новых, живых языках развивалась как бы в тени языков классических и имела сравнительно узкие социально-культурные функции. Так, например, на большинстве новых языков практически не было прозы, а поэзия разрабатывала довольно ограниченный круг тем и сюжетов (в основном мифологических и религиозных), оставаясь в рамках традиционных канонов. Книгопечатание было завезено в Индию европейцами еще в XVI в. (примерно тогда же, когда оно впервые появилось в России), но вплоть до XIX в. оно не получило сколько-нибудь широкого распространения. Только в XIX в., по мере утверждения и распространения на субконтиненте британской власти и все более интенсивного восприятия европейской культуры, на передний план одна за другой стали выдвигаться литературы на новых индийских языках, претерпевая при этом (как и русская литература в послепетровскую эпоху) коренные преобразования, связанные с усвоением европейских литературных форм. Одной из первых на этот путь вступила бенгальская литература, потому что Бенгалия раньше других частей Индии ощутила на себе мощное влияние Европы. И не случайно, что именно бенгалец Рабиндранат Тагор стал первым представителем неевропейских культур, получившим (в 1913 г.) Нобелевскую премию по литературе.

Место Тагора в бенгальской литературе сравнимо с местом Пушкина в литературе русской. Пушкин — наследник и завершитель XVIII в. в нашей литературе и одновременно основоположник литературы новой, современной. Точно так же Тагор — наследник и завершитель XIX в. в литературе бенгальской (века первых шагов и нащупывания путей в новом направлении) и одновременно основоположник литературы современной. Но Тагор жил вдвое дольше, чем Пушкин, и на век позже, к тому же Индия, как уже сказано, по своей культуре гораздо дальше от Европы, чем Россия — от своих западных соседей по континенту, поэтому Тагору в его творчестве выпало на долю перекрывать гораздо большие временны́е и культурные дистанции, чем Пушкину. В бенгальской литературе Тагор — величина настолько огромная, что, пожалуй, не будет преувеличением сравнить его значение для бенгальцев со значением Пушкина и, например, Толстого, вместе взятых, — для русских (конечно, такое сравнение не следует понимать буквально: речь идет, так сказать, об абсолютной литературной и общекультурной значимости, а не о конкретных достижениях в том или ином жанре).

Образованным индийцам в XIX и XX вв. из европейских литератур лучше всего была и остается известной литература английская. И вот как писал о Тагоре в 1948 г. видный бенгальский литератор «послетагоровского» поколения Буддходэб Бошу (1908—1974): «Рабиндранат — это наш Чосер и наш Шекспир, наш Драйден и наш эквивалент английского перевода Библии. Чтобы описать его в терминах английской литературы, надо назвать довольно много имен, потому что он вместил в одну человеческую жизнь развитие длиной в несколько столетий. Он создал язык — прозаический и стихотворный (добавим к этому: в XX в. Тагор был одним из инициаторов реформы, которая приблизила бенгальский литературный язык, сложившийся в XIX в., к разговорной речи; эта реформа сопоставима с преобразованием русского литературного языка в XVIII в. — *Л. С., С. С.*). Эволюция его стихотворного стиля — это как бы путь от Уайета и Сарри через Спенсера, Марло, Драйдена, Шелли и Суинберна вплоть до раннего Эзры Паунда. . . В последний период творчества его стихи становятся подобны прозе, но не в байроновском, а в элиотовском смысле; проза же его становится самой поэзией. . . Он сделал все — все, что можно сделать с писаным словом» [6].

Возвращаясь к сравнению с русской литературой, подчеркнем одно обстоятельство, типологически сближающее Тагора именно с тем поколением русских литераторов, к которому принадлежал Достоевский. В. М. Жирмунский в своей книге «Гёте в русской литературе» пишет о «Страданиях юного Вертера», что это было первое произведение немецкого автора, «которое вывело молодую немецкую буржуазную литературу из стадии провинциализма и самообслуживания на широкие пути „мировой литературы“»[7]. «Ранний этап немецкой буржуазной литературы XVIII в., просветительной и сентиментальной, не отличается еще сколько-нибудь значительным национальным своеобразием и следует образцам передовых литератур Запада, французской и английской. . .»[8] — и лишь с произведениями молодого Гёте «немецкая буржуазная литература впервые самостоятельно выступает на мировую арену»[9]. Пользуясь термином В. М. Жирмунского, мы можем сказать, что русская литература в XVIII в. также находилась в стадии «самообслуживания», следуя западноевропейским образцам и усваивая их применительно к местным условиям. По крайней мере с Пушкиным русская литература уже вышла на «уровень мировых стандартов», но реальный выход на внероссийскую аудиторию начался, как известно, с писателей последующих поколений — Тургенева, Толстого, Достоевского. Точно так же новая бенгальская литература (как и другие новые индийские литературы) в XIX в. переживала свою стадию «самообслуживания» и ученичества. Именно Тагор стал первым индийским автором, который получил всемирную славу — со второй декады XX в.

Однако Тагор прославился прежде всего как поэт (и, пожалуй, как представитель экзотической культуры) и лишь в меньшей степени как автор рассказов, драматург и романист. По признанию авторитетных критиков (в том числе и бенгальских), Тагор-романист далеко не столь велик, как Тагор-поэт, и, хотя некоторые его романы относят к высшим достижениям новой индийской литературы в этом жанре, по общемировым стандартам они не могут быть названы великими. Вообще новая индийская проза, по причинам, которые ожидают своего исследования, еще, очевидно, только-только выходит из стадии «самообслуживания». Новые индийские литературы еще не выдвинули прозаиков, имена которых можно было бы поставить рядом с именами Толстого или Достоевского, Фолкнера или Маркеса.

Отметив эту «разность» между Тагором и Достоевским, между Индией и Россией, вернемся к рассмотрению моментов подобия. В обеих странах новые литературы возникали и развивались параллельно со становлением новой общественной группы — людей, получивших европейское образование[10]. Именно этот общественный слой — и в Индии, и в России — был создателем и потребителем новой литературы. Разумеется, именно к этому слою принадлежали в своих странах и Достоевский, и Тагор[11].

Находясь как бы на стыке двух культур, европейски образованные люди и в России, и в Индии создавали не только новую художественную литературу, но и новые идеи — об исторических судьбах своих стран, о возможных и желательных отношениях между различными культурами. Поскольку, как уже сказано, роль застрельщика в общественных сдвигах и потрясениях играла в обоих случаях культура Западной Европы, то общественная мысль вращалась вокруг соотношения своих, местных культурных традиций и культурных традиций Западной Европы. В истории русской мысли существует классическое противопоставление: «западники»—«славянофилы». Как известно, так называли себя (и своих оппонентов) конкретные люди, спорившие в 1830—1850-х годах о путях развития России. Позже, однако, эти групповые обозначения приобрели надличный, символический смысл — и много вторичных оттенков значения, связанных со спорами иных эпох. Здесь нет ни возможности, ни необходимости сколько-нибудь подробно прослеживать историческую судьбу названной оппозиции в России [12]. Мы возьмем эту оппозицию лишь как определенную историческую схему, в терминах которой интересно описать индийский материал.

В схематическом виде взгляды «западников» и «славянофилов» могут быть представлены примерно следующим образом. Согласно «западникам», существует лишь одна магистральная дорога развития человечества, а именно та, по которой идет — впереди других — Западная Европа. Россия, выведенная на ту же дорогу реформами Петра I, должна последовательно идти по ней — и в этом залог ее лучшего будущего. Согласно «славянофилам», напротив, у России была и есть своя особая дорога, с которой ее, к несчастью, свернул Петр I. Задача состоит в том, чтобы вернуться на эту свою дорогу и не подражать Западной Европе, путь которой гибелен для нее самой, а для России — и подавно.

Нетрудно увидеть, что обрисованная оппозиция имеет универсальное значение, выходящее за рамки истории русской культуры. В условиях «сжатия мира» и становления единой, общемировой цивилизации (каковой процесс долгое время шел при доминировании цивилизации европейской) всем человеческим общностям приходилось и приходится решать для себя проблему соотношения «своего» и «чужого» (каковым большей частью выступала и выступает западная культура). По сути дела, речь идет о соотношении культурной самобытности той или иной человеческой общности и становящейся общемировой культуры (которую в наши дни уже мало кто станет отождествлять с той или иной частной культурой — европейской, индийской, китайской и т. д.).

Достоевский (как, впрочем, еще и ранние «славянофилы», не говоря уже о «западниках») вполне отдавал себе отчет во всемирном, всечеловеческом характере данной проблематики. Как известно, в 1860-е годы и позже Достоевский в качестве публициста выступал одним из идеологов так называемого «почвенничества», течения общественной мысли, представлявшего собой своеобразную попытку синтеза взглядов «славянофилов» и «западников». Подобно «славянофилам», Достоевский полагал, что у России есть свой, особый исторический путь, отличный от западноевропейского, но, вслед за «западниками», в целом положительно (хотя и со многими оговорками) оценивал петровские реформы и прививку западноевропейской культуры на русскую почву. Задача, согласно Достоевскому, состояла в том, чтобы добиться более гармоничного синтеза привнесенных элементов и родной почвы, и именно в способности к синтезу «своего» и «чужого», в ее «всемирной отзывчивости» Достоевский видел одно из главных свойств русской культуры, обещающей ей великое будущее. В своей знаменитой «Пушкинской речи» (1880), в сконцентрированном виде выразившей то, что Достоевский высказывал на протяжении многих лет, писатель провозгласил, что «стать настоящим русским, стать вполне русским... значит... стать братом всех людей, *всечеловеком...*» [13]. Более того, русская культура, русский народ, будучи «всечеловеческими» по своей природе, призваны нести свет истины другим народам (в этом Достоевский развивал идеи, выдвинутые еще ранними «славянофилами») [14].

Данный комплекс идей Достоевского имеет довольно близкие аналогии в идейном наследии Тагора. Тагор, как и Достоевский, был наследником многолетних споров о соотношении своей и западноевропейской культуры. Но исторический фон этих споров в Бенгалии был, пожалуй, значительно сложнее, чем в России.

Бенгальское общество и в добританский период было более плюралистично, многосоставно, чем, например, русское общество в эпоху Петра I, а британская власть еще усилила и усложнила эту плюралистичность. В течение нескольких веков (с XIII по XVIII) политическая власть в Бенгалии принадлежала мусульманам (властвовавшая мусульманская элита была во многом пришлой, небенгальской, основную же массу бенгальцев-мусульман составляли крестьяне). Индусы более или менее приспособились к этой власти, и представители высших индусских каст служили в правительственном аппарате и занимались торговлей. Когда во второй половине XVIII в. в Бенгалии утвердили свою власть англичане, их отношения с двумя религиозными общинами сложились по-разному. Мусульманская элита, потеряв свое господствующее положение, на долгие годы замкнулась в гордом традиционализме, не желая воспринимать культуру «неверных» христиан. Низшие слои мусульман и подавно оставались в пределах своей традиционной культуры. Для индусов же господство англичан означало лишь замену одной чужеродной власти на другую, причем более благоприятную. Многие индусы (в том числе и предки Тагора) в течение длительного времени сотрудничали с англичанами и содействовали установлению их власти в стране. В новых условиях многие представители высших индусских каст, прежде служившие или торговавшие при мусульманах и воспринимавшие мусульманскую образованность, теперь стали служить и торговать при англичанах, с охотой усваивая английский язык и другие элементы европейской культуры. Интенсивнее всего эти процессы происходили в столичной Калькутте, где в первые десятилетия XIX в. уже сложился слой своего рода бенгальской индусской интеллигенции, в той или иной мере воспринявшей английское образование.

Следует учитывать, что воздействие британской власти на бенгальское общество было в некоторых существенных отношениях менее радикальным, чем воздействие петровских и послепетровских преобразований на общество русское. Англичане все-таки были в Бенгалии горсткой чужеземцев, и главной их задачей было упрочение своей власти, но отнюдь не реформирование подвластной страны (хотя сознание своей реформаторской миссии уже очень рано стало важным элементом британской идеологии в Индии). Что касается религий, то тут официальная политика состояла в «невмешательстве». Были запрещены (в XIX в. — постепенно и с известными колебаниями) лишь некоторые наиболее жестокие местные обычаи (самосожжение вдов, детоубийство, человеческие жертвоприношения и т. д.). Британская власть преобразовывала индийское общество в основном своей социально-экономической политикой и не в последнюю очередь политикой в области образования.

Однако и в XIX в., и в XX в. в Бенгалии, как и во всей Индии, сохранялись и сохраняются значительные традиционные компоненты общества и культуры — в гораздо большей степени, чем в России после петровских реформ. Так, русский образованный человек в XIX в. уже почти не видел рядом с собой носителей допетровской образованности (если не считать православной церкви, которая, впрочем, также не избежала сильного воздействия петровских и послепетровских реформ)[15]. Индийский интеллигент XIX и даже XX в. жил и живет в непосредственном соседстве с носителями древних традиций, почти или вовсе не воспринявшими европейской культуры. Рядом с новой, европеизированной элитой продолжают существовать элиты традиционные, имеющие сильное влияние на народные массы. С течением времени все более широкие слои индийцев (как индусов, так и мусульман и представителей других, меньших религиозных групп) втягиваются в сферу европейского (западного, «современного») образования, и поэтому споры, подобные тем, которые в России вели «западники» со «славянофилами», воспроизводятся в Индии снова и снова по сей день[16].

Первым ярким проявлением «западничества» в Бенгалии и во всей Индии можно считать деятельность так называемой «Молодой Бенгалии» (или «Молодой Калькутты»)[17]. Под этим именем известна сравнительно небольшая группа студентов Индусского колледжа в Калькутте (основанного в 1817 г.), одного из первых учебных заведений в Индии, где индусская молодежь получала высшее образование по европейскому образцу. Вдохновителем «младобенгальцев» был их наставник, преподаватель Индусского колледжа Генри Льюис Вивиан Дерозио (1809—1831). Он был уроженцем Калькутты и принадлежал к так называемым «англо-индийцам». Среди его предков по отцовской линии, очевидно, были и индийцы, и португальцы (отсюда фамилия Дерозио); а мать была англичанкой. Воспитанный в протестантской вере, Дерозио получил наилучшее английское образование, какое тогда возможно было в Калькутте. Дерозио писал стихи по-английски в духе английских романтиков (но на индийские темы); его перу принадлежат, среди прочего, перевод с французского статьи по «моральной философии» и критический разбор философии И. Канта. Своих учеников он приобщал к идеям европейского Просвещения — и вольно или невольно вызвал у них резкий протест против веры и обычаев отцов. «Младобенгальцы» в своих публикациях громили индуизм, а в своем поведении демонстративно преступали его запреты: ели мясо (говядину), пили вино и пиво и т. д. Реакция индусского общества была не менее резкой: Дерозио отстранили от преподавания в Индусском колледже (и вскоре он умер), некоторые родители забрали из колледжа своих детей.

Следует заметить, что в калькуттском индусском обществе первой трети XIX в. Дерозио и «младобенгальцам» противостояли не слепые приверженцы традиций, но люди, по-своему также шедшие навстречу новым, европейским влияниям. Этих людей отпугивало отнюдь не европейское образование само по себе, но лишь те крайние выводы, которые сделали из него «младобенгальцы». Однако ни остановить процесс восприятия европейских идей, ни ограничить его какими-либо рамками было, разумеется, невозможно. Юный экстремизм большинства «младобенгальцев» постепенно выдохся, но «западнические» тенденции (в том или ином обличье) среди образованных индийцев были сильны в XIX в. и остаются таковыми до наших дней.

С «западническими» умонастроениями соседствовали, конфликтовали и переплетались тенденции, которые, по аналогии с российским «славянофильством», можно было бы назвать «индусофильскими». Эти тенденции набрали силу к концу XIX в.: некоторые из европеизированных бенгальцев-индусов почувствовали необходимость возврата к добританским традициям через преодоление (но и частичное использование) европейской культуры. В исторической литературе различные (и разнообразные) течения этого толка нередко объединяют названием «неоиндуизм», поскольку под возвращением к традициям понималось обычно возвращение к тем или иным установлениям индуизма. Разумеется, индуизм при этом реконструировался в свете воспринятых европейских идей. Наиболее известными идеологами «неоиндуизма» в Бенгалии XIX в. были романист и публицист Бонкимчондро Чоттопаддхай (1838—1894) и религиозный проповедник Норендронатх Дотто, прославившийся под именем Вивекананда (1863—1902) [17а].

В широком идеологическом спектре — от крайнего «западничества» до крайнего «индусофильства» — традиция, к которой принадлежал Тагор, занимала как бы срединное, «центристское» положение. Основателем этого идейного течения был Раммохан Рай (1772?—1833) [18], которого часто называют «отцом современной Индии». В 1820-е годы Раммохон Рай организовал в Калькутте «Брахма-самадж» («Общество Брахмана») [19], нечто вроде дискуссионного клуба, где свободно обсуждались различные религиозные, философские, социальные и даже политические вопросы. Сам Р. Рай, очевидно, не был очень религиозным человеком, но скорее мыслителем-практиком в духе европейского Просвещения. Однако его последователи (среди которых едва ли не важнейшее место принадлежит Дебендронатху Тагору, отцу Рабиндраната) превратили «Брахма-самадж» в своего рода религиозную секту, вероучение которой представляло собой некий синтез индуизма, христианства и отчасти даже ислама. Мировоззрение Рабиндраната Тагора сложилось под решающим влиянием «Брахма-самаджа», хотя он и не был ортодоксальным приверженцем этой секты. Взгляды Тагора на индийскую культуру и на ее соотношение с культурой Запада проделали известную эволюцию (в том числе в конце XIX—начале XX в. поэт пережил стадию некоторой близости к «неоиндуизму»), но в зрелые годы Тагор пришел к убеждениям, во многом продолжающим традиции «Брахма-самаджа». Убеждения эти состояли в том, что существенная черта индийской культуры — способность к синтезу различных традиций, но в отличие от «неоиндуистов» Тагор полагал, что задача заключается не в возврате к индуизму, так или иначе реконструированному, а именно в создании *нового* и *общеиндийского* (а в перспективе и общечеловеческого) культурного синтеза [20].

В статье «Независимое общество» (1904) Тагор писал: «Провидение как бы открыло в Индии огромную лабораторию, чтобы получить небывалый общественный сплав» [21]. В статье «Восток и Запад» (1908) мы читаем: «Цель истории Индии — не в том, чтобы утвердить индусское или чье-либо еще превосходство, но в том, чтобы достичь высокого человеческого идеала — достичь такого совершенства, которое было бы приобретением для всех людей» [22]. Подобные идеи Тагор вложил и в роман «Гóра» (1910) и в несколько известнейших стихотворений тех же лет (одно из них позже стало гимном Республики Индии). Чтобы способствовать выработке общемирового культурного синтеза на почве Индии, Тагор в 1918 г. основал в Шантиникетоне университет под названием «Вишва-Бхарати» (что можно перевести как «Всемирно-индийский»).

Сходство взглядов Достоевского и Тагора на проблемы взаимоотношения культур и на роль их народов в мире очевидно. Согласно Достоевскому, истинный русский — это «всечеловек». Согласно Тагору, идеал индийской культуры — тоже «всечеловек» (характерно, что сборник статей Тагора, выпущенный к его столетнему юбилею, озаглавлен: «Towards Universal Man» [23]). Согласно Достоевскому, «национальная идея русская есть. . . всемирное общечеловеческое единение» [24]. Как мы видели, подобный же идеал ставил перед индийской культурой Тагор [25].

Стоит особо отметить, что и Достоевский, и Тагор неоднократно подчеркивали важность и даже необходимость традиций западноевропейской культуры для того синтеза, который они хотели видеть осуществленным.

Так, в «Дневнике писателя» за июнь 1876 г. Достоевский писал: «У нас — русских — две родины: наша Русь и Европа, даже и в том случае, если мы называемся славянофилами...» (т. 23, с. 30). То же — в «Дневнике писателя» за январь 1877 г.: «...Нам от Европы никак нельзя отказаться. Европа нам второе отечество, — я первый страстно исповедую это и всегда исповедовал. Европа нам *почти* так же *всем* дорога, как Россия...» (т. 25, с. 23).

А вот слова Тагора из уже упомянутой статьи «Восток и Запад»: «Если бы Индия не вступила в контакт с Западом, она не обрела бы того, что существенно необходимо ей для достижения совершенства... Будто посланники небес, британцы проникли сквозь проломы в разрушавшихся стенах нашего дома и принесли нам веру в то, что и мы нужны миру...»[26]. В статье «Смена эпох» (1933), представляющей собой одно из итоговых изложений его взглядов на историю, Тагор высказался так: «Затем пришли англичане. Они пришли не просто, как люди, а как символ нового европейского духа... Динамизм Европы взял приступом наши пассивные умы. Он подействовал на нас, как ливень из тучи, пришедшей издалека, действует на пересохшую землю, пробуждая в ней жизненные силы. После такого ливня в глубинах земли начинают прорастать все семена... Влияния такого же рода захлестнули всю Европу в период Возрождения, когда они шли из Италии...»[26а].

Вместе с тем и Достоевский, и Тагор с годами все больше разочаровывались в *современной* им западной культуре. Причины и мотивы их разочарования, кое в чем сходные, но во многом и различные — тема для отдельного исследования. Здесь отметим лишь, что и у Достоевского, и у Тагора это разочарование было связано с представлениями о всемирной миссии соответственно России и Индии. Как выразился Достоевский в письме к А. Н. Майкову (от 9/21 октября 1870 г.): «Все назначение России заключается в Православии, *в свете с Востока,* который потечет к ослепшему на Западе Человечеству, потерявшему Христа»[26б]. Иногда у Достоевского речь идет и о всемирной миссии славянства в целом. Подобным же образом Тагор одно время (особенно в 1920-е годы) пытался проповедовать нечто вроде «пан-азиатского мессианизма», т. е. идею о том, что существует некая единая «азиатская культура», общие духовные ценности которой являются необходимой коррективой к ценностям западной культуры[26в]. Позже Тагор пришел к выводу, что единой «азиатской культуры» не существует, но идея «восточного мессианизма» была дорога поэту до конца его дней. В статье «Кризис цивилизации» (1941), которая была своего рода завещанием Тагора, он писал: «Когда-то я от всей души верил, будто духовное богатство Европы станет источником новой, подлинно прекрасной цивилизации. Теперь, в час прощания с жизнью, этой веры больше нет. И все же я не утратил надежды, что Избавитель грядет, и кто знает, возможно, ему суждено родиться в нашей нищенской хижине. Он понесет с Востока божественное откровение, ободряющие слова любви»[26г].

Разумеется, рассмотренные взгляды двух мыслителей стоило бы сравнить более детально и в контекстах всего идеологического развития России и Индии XIX—XX вв.[27] Известно также, что подобные идеи («всечеловечности» своего народа и его всемирной миссии) развивали и мыслители других стран, например, Ж. Мишле во Франции, Дж. Мадзини в Италии, А. Мицкевич в Польше и т. д. Поэтому «идеологемы» данного типа следовало бы изучать в более широком сравнительно-историческом плане.

Нелишне также заметить, что идея «всечеловечности» может иметь различные исторические судьбы. Так, например, один из немецких романтиков и ранних идеологов немецкого национализма, Э. М. Арндт (1769—1860) писал в 1843 г.: «. . .Да, я хочу сказать: Germanus universum petit (немец взыскует вселенского) — и в этом прекрасном смысле я хочу назвать его эллином. В еще более высоком смысле он — гражданин мира, весь мир — его, он взыскует целого мира; он хочет идти в мир — . . . все увидеть, узнать, понять и постичь; изучить нравы, обычаи и искусства всех народов и усвоить их себе. . . Немец и его род — всечеловек (Allerweltsmensch), которому бог дал всю землю как родину и который, чем больше он будет открывать и исследовать эту родину, тем душевнее будет любить и тем лучше строить свое собственное малое отечество»[28]. Эти слова, написанные, надо думать, с лучшими намерениями, в свете последующей истории приобретают довольно зловещее звучание[29].

Но здесь мы только хотели показать, сколь интересным может быть сравнение идей русских и индийских мыслителей нового времени. Мы лишь прикоснулись к огромной теме из области сравнительного культуроведения.

* * *

Аналогии между Достоевским и Тагором могут быть прослежены, однако, не только в сфере идеологии, но и в сфере художественного творчества. Мы покажем это на материале романа Достоевского «Бесы», с одной стороны, и романа Тагора «Дом и мир» — с другой; мы обратимся также к последнему роману Тагора «Четыре главы». Сравнение названных романов тем более интересно, что в них нашли художественное отражение как раз те самые идеологические проблемы, о которых речь шла выше.

Роман «Бесы» — пожалуй, одно из самых сложных произведений Достоевского как по своему содержанию, так и по своей судьбе[30]. Частью современников он был воспринят как один из «антинигилистических» романов, как пасквиль на молодое поколение, искавшее пути к переустройству России. Многие годы к этому роману был приклеен ярлык «реакционный». Однако и при жизни Достоевского, и позже, особенно в последние десятилетия, «Бесы» получают и иные толкования. Сейчас у нас вполне утвердилось мнение, что «Бесы» — это «. . .роман о ложных путях общественной борьбы и опасностях, которые несет с собой анархическое бунтарство, лишенное жизнетворческой идеи и любви к человеку» (Б. Сучков)[31]. Рассматриваемое в контексте всего творчества Достоевского и его мировоззрения в целом, это произведение — не только и не столько сатира на какие-либо отдельные социально-политические явления, сколько художественное выражение мыслей Достоевского о судьбах России и беспощадная критика всей пореформенной российской действительности[32]. В перспективе последующей истории едва ли не самыми важными, однако, оказываются именно «антианархический, антибланкистский, антитоталитарный аспекты» романа (т. 12, с. 256), выдвигаемый его автором тезис «о нераздельности политики и этики, его выступления против „своеволия и аморализма личности", исходящей из тезиса „цель оправдывает средства"» (т. 12, с. 155).

Русский писатель создал художественную модель такой большой и универсальной *объясняющей силы*, что к ней, к этой модели, нередко обращались и обращаются в XX в. при анализе различных уродливых общественно-политических явлений. «. . .В годы борьбы с фашизмом... для передовой критики и публицистики у нас и за рубежом стало очевидно сродство идей Шигалева, Верховенского-младшего и других „бесов" Достоевского с бредовыми идеями философствующих теоретиков и политических деятелей фашистского типа» (т. 12, с. 155). Так, например, А. Франсуа-Понсэ, французский посол в Германии в 1931—1938 гг., писал о Гитлере: «. . .это был . . . персонаж Достоевского, человек, „одержимый бесами". . .»[33]. В наши дни советский публицист Ю. Карякин прибегает к образам «Бесов» при описании «культурной революции» в Китае или «полпотовщины» в Кампучии[34]. Ю. Карякин, посвятивший много труда изучению «Бесов», высказывается так: «. . .вероятно, мы находимся еще лишь в *преддверии* понимания всего смысла этого романа, всей его гениальной поэтики. Вот когда рассмотрим „Бесов" *в большом контексте русской и мировой литературы, культуры* вообще (работа надолго и на многих) . . . тогда поражены будем (и не раз), какие глубокие, крепкие... *корни* у этого романа... какая могучая в нем сила животворной, спасительной традиции, традиции вековечного *духовного отпора бесовщине. . .*»[35].

Сравнение романа Достоевского с двумя названными романами Тагора («Дом и мир», «Четыре главы») можно считать одним из подступов к подобному изучению «Бесов» «в большом контексте русской и мировой литературы». Обратимся сначала к написанному раньше роману «Дом и мир».

Уже в истории его создания есть определенная аналогия с «Бесами». Достоевский создал «Бесов» по горячим следам печально известного «нечаевского дела», но в этом романе отразился гораздо более широкий круг явлений: и личный опыт участия Достоевского в кружке петрашевцев, и деятельность Бакунина в эмиграции, и события 1860-х годов в самой России. . . По первоначальному замыслу «Бесы» были «романом-памфлетом», и, хотя в ходе работы Достоевский значительно отошел от этого замысла, изменил и углубил его, тем не менее в окончательном тексте осталось много «памфлетного»: в изображении пореформенной России акцент сделан на тех негативных, уродливых сторонах общественной жизни, которые были характерны для того времени, когда, по словам Толстого, «все переворотилось и только укладывалось» [36].

В романе «Дом и мир» Тагор, как и Достоевский, изобразил общественное движение, с которым сам был одно время связан, и подверг нелицеприятному анализу негативные стороны этого движения. В случае Тагора речь идет о так называемом «движении свадеши», охватившем Бенгалию в 1903—1908 гг.[37].

В 1903 г. британское правительство Индии (а именно вице-король лорд Керзон) объявило о намерении разделить тогдашнюю провинцию Бенгалию на две части. Официальное объяснение состояло в том, что эта провинция слишком велика и раздел преследует цель создать более эффективные административные системы в двух будущих (меньших по площади и населению) провинциях. Однако была еще и другая цель, не провозглашавшаяся открыто, но тем не менее достаточно очевидная. В Бенгалии к началу века сложился значительный слой европейски образованных людей (в основном индусов, так или иначе связанных с землевладением), которые проявляли немалую политическую активность и начинали оказывать давление на британскую правительственную систему в Индии. Раздел Бенгалии должен был разделить и тем самым ослабить силы этой общественной группы (у нее было собирательное самоназвание — «бходролок», буквально «благородные люди») [38].

Как только стало известно о планах раздела Бенгалии, «бходролок» стали выражать протест доступными им и уже опробованными средствами: петициями, статьями в газетах, собраниями с принятием соответствующих резолюций и т. п. К тому времени для подобной политической активности у европейски образованных индийцев уже около двадцати лет существовала институциализированная трибуна — партия Индийский национальный конгресс (основанная в 1885 г.) [39]. К началу XX в. в Конгрессе обозначилось два направления: «умеренные», ратовавшие за постепенный путь реформ и конституционного развития, и «крайние», которые склонялись к более решительным требованиям и более решительным действиям (иногда их называют у нас, перенимая без перевода соответствующее английское слово, «экстремистами», но следует помнить, что «экстремизм» их — по меркам XX в., а не викторианской «умеренности» — был большей частью довольно скромным).

Кампания протеста против раздела Бенгалии, в которую был вовлечен Конгресс, обострила разногласия между «умеренными» и «крайними». «Крайние», увлекшись перспективами развертывания массового движения — с участием не только европейски образованных слоев, но и широких традиционных масс, бросили в народ лозунги «свараджа» («своего правления») и «свадеши» (этот лозунг был достаточно расплывчат, но в первую очередь означал предпочтение всего своего чужому, главным образом английскому)[40]. Массы, однако, еще не «доросли» до понимания «свараджа», и, чтобы возбудить в них чувство патриотизма, некоторые из «крайних» взяли на вооружение символ, созданный еще в XIX в. «неоиндуистами», а именно образ Богини-Матери, отождествляемой, с одной стороны, с индусской богиней Дургой, а с другой — с Матерью-Родиной. Наиболее известным поэтическим воплощением этого образа была песня «Банде Матарам» («Поклоняюсь Матери», в бенгальском произношении — «Бо́нде Ма́тором»), написанная одним из ведущих идеологов «неоиндуизма» — Бонкимчондро Чоттопаддхаем[41].

Однако данный опыт вовлечения масс в политическое движение оказался в целом неудачным. Массы не удалось мобилизовать настолько, чтобы добиться желаемого от британского правительства. К 1908 г. «движение свадеши» практически прекратилось, а некоторые из наиболее отчаянных «крайних» стали действительными «экстремистами» и перешли к методам индивидуального террора (параллель с историей России 1870-х годов очевидна!). Неудача движения продемонстрировала величину разрыва между европейски образованными слоями («бходролок») и остальным народом. Кроме того, использование индусских («неоиндусских») лозунгов привело к ухудшению отношений между индусами и мусульманами — во время «движения свадеши» в Бенгалии не раз имели место индусско-мусульманские столкновения.

Тагор до начала XX в. не принимал активного участия в политике, считая ее занятием образованной верхушки, не слишком нужным для страны в целом. Однако общественный подъем, вызванный разделом Бенгалии, захватил и его. Более того, именно Тагор был одной из наиболее ярких фигур первого этапа «движения свадеши». Он создал много песен, которые пели участники движения (заметим, кстати, что и музыку к песне «Банде Матарам» написал Тагор — еще в конце XIX или начале XX в., по-видимому, в период некоторой близости к «неоиндуизму»), участвовал в митингах, шествиях и т. д. Однако уже в 1906 г., когда тон в «движении» стали задавать «крайние» и начались первые индусско-мусульманские столкновения, Тагор отошел от политической активности[42]. За критику «движения» и отход от него Тагор был обвинен приверженцами «свадеши» в дезертирстве. Роман «Дом и мир» (1915—1916) стал как бы одним из ответов Тагора на это обвинение[43].

Есть и другие моменты сходства в обстоятельствах создания «Бесов» и «Дома и мира». Оба эти романа были написаны, когда их авторы достигли пятидесятилетнего рубежа. В творческой биографии Достоевского «Бесам» предшествовали «Преступление и наказание» и «Идиот». Ко времени написания «Дома и мира» Тагор был признан крупнейшим поэтом Бенгалии (а Нобелевская премия 1913 г. принесла ему всемирную славу). Стоит упомянуть и такое «совпадение»: Достоевский писал «Бесов» во время франко-прусской войны, которая воспринималась современниками как одна из важнейших войн XIX в. (и таковой она была на самом деле); Тагор писал «Дом и мир» во время первой мировой войны. Проблемы политики и морали, цели и средств должны были ощущаться особенно остро в эти военные годы.

Любопытную аналогию мы видим и в истории восприятия двух романов: оба они были подвергнуты современниками резкой критике за ретроградность [44], но со временем оценки изменились, и как «Бесы» у нас, так и «Дом и мир» в Индии признаны крупными явлениями культуры [45].

Сюжет «Дома и мира» сопоставим с сюжетом «Бесов». В романе Достоевского в провинциальный город (прототипом которого, как известно, была Тверь) приезжает молодой «деятель» Петр Верховенский с целью «пустить смуту». В результате его «деятельности», в результате «пущенной смуты» в городе происходят крупные беспорядки, несколько человек гибнет, а сам зачинщик благополучно отбывает в Петербург. В романе Тагора в бенгальскую провинцию также прибывает столичный «деятель», Шондип, и также с намерением «пустить смуту». В поместье, в котором поселяется Шондип, и в окрестных селениях в результате его «деятельности» также происходят различные драматические события, в том числе гибнут люди, а сам зачинщик в конце отбывает в Калькутту.

На сходство «Дома и мира» и «Бесов» указал еще в 1923 г. советский автор В. Кряжин в отклике на один из первых русских переводов романа Тагора [46]. В. Кряжин писал: «. . .Даже бегло знакомясь с ним (миросозерцанием Шондипа. — *Л. С., С. С.*), мы сразу замечаем, что как раз для нас, русских, оно необычайно знакомо. . . Мотивы сверхчеловечества, русского ницшеанства, проникают ряд романов Достоевского и К. Леонтьева и в особенности „Бесы", где Кириллов дает теоретическое обоснование сверхчеловечеству, а Ставрогин практически воплощает его в жизнь. . . Наконец, что касается до практического аморализма, то достаточно вспомнить фигуру П. Верховенского в тех же „Бесах", чтобы понять, насколько далеко идет здесь аналогия. . .» [47].

В самом деле, для того, кто читал роман «Бесы», «Дом и мир» — будто старый знакомый, и чем больше вчитываешься в роман Тагора, тем сильнее ощущается его внутреннее духовное родство с «Бесами», тем острее впечатление от многих поразительных совпадений, иногда почти дословных, иногда более общих, но столь же важных, концептуальных.

Прежде всего, как и «Бесы», «Дом и мир» — не только и не столько критика аморальных политиканов, сколько критическое изображение социальной действительности в целом (правда, в романе Тагора бросается в глаза отсутствие представителей британского правительственного аппарата). Тагор, подобно Достоевскому, отнюдь не идеализирует современную реальность. Жизнь высших классов неблагополучна: мужчины теряют моральные устои (два старших брата главного героя, Никхилеша,умерли от пьянства), а на долю женщин достаются слезы при жизни мужей и вечное вдовство после их смерти. В домах крестьян — беды еще более тяжкие: бесправие, изнурительный труд, нищета и даже постоянная угроза голода, голодной смерти. Никхилеш восклицает: «Здесь царит безграничная тьма. Здесь и слепые от невежества, истощенные голодом, бесконечно усталые, здесь и разбухшие кровопийцы, замучившие кормилицу-землю своей беспросветной тупостью. Со всем этим нужно бороться — до конца. . .» [48].

И вот на фоне этой неприглядной реальности вдруг возникает «движение», которое как будто сулит перемены к лучшему, освобождение от постылого прошлого. И в «Бесах», и в романе Тагора «вихрем сошедшихся обстоятельств» охвачено все общество, по сути дела, вся страна. По словам тагоровской героини Бимолы, «. . .машина времени в Бенгалии мчалась на всех парах. То, что раньше было сложным, теперь выглядело совсем иначе. Казалось, ничто не могло предотвратить проникновения новых веяний даже в наш далекий уголок» (с. 96—97). Бенгалия видится Бимоле как бы молодой женщиной, одержимой любовной страстью. Образ взят из средневековой бенгальской вишнуитской поэзии: пастушка Радха, заслышав звуки свирели, на которой играет ее божественный возлюбленный Кришна, бросается прочь из дома и бежит, не зная и не видя дороги: «Я видела перед собой мою родину. Она была женщиной, как и я. .. Сегодня она покинула дом, забыла о своих делах. У нее беспредельный порыв. Этот порыв влечет ее вперед, но ей неведомо, куда, по какому пути. . .» (с. 96).

Однако довольно скоро выясняется, что «порыв» этот не благостен, но есть род одержимости «бесами». Бимола признается: «Мною владеет какой-то злой дух, и что бы я ни делала теперь, все это делаю не я, а он. Этот злой дух однажды пришел ко мне с красным факелом в руках и сказал: «Я твоя родина, я твой Шондип; для тебя нет ничего более величественного, чем я — „Бонде Матором!“ Сложив с мольбою руки, я сказала: „Ты моя религия, ты мой рай! Все, что я имею, я погружу в твою любовь, „Бонде Матором!“» (с. 144—145). Тема «злого духа» постоянно звучит в романе Тагора. Так, Шондип в разговоре с Никхилешем откровенно признается: «Очень хорошо, я допускаю злого духа, — без него наше дело не двинется с места» (с. 124) [49].

Здесь совершенно очевидна аналогия с центральным символом романа Достоевского: бесами, бесовским наваждением. Значение этого символа подчеркнуто у Достоевского двумя эпиграфами к роману: стихотворением А. С. Пушкина («Хоть убей, следа не видно, Сбились мы, что делать нам? В поле бес нас водит, видно, Да кружит по сторонам. . .») и евангельской притчей (Лука, 8, 32—36) о гибели свиней, в которых вошли бесы.

Уместно повторить и подчеркнуть, что вопреки взглядам, имевшим широкое распространение, ни «Бесы» Достоевского, ни «Дом и мир» Тагора не представляют собой огульного охаивания оппозиционных общественных движений в России и Индии. Оба произведения — это не исторические трактаты, цель которых — дать полное и беспристрастное описание событий и людей, но именно «романы-предостережения» [50]. Те черты и явления действительности, которые внушали художникам опасение и отвращение, намеренно изображены в гипертрофированном виде — для того, чтобы суть этих явлений стала видней, как бы под увеличительным стеклом. Достоевский, в частности, неоднократно отмечал, что он не стремился в «Бесах» копировать действительность: «Я только беру совершившийся факт. Моя фантазия может в высшей степени разниться с бывшей действительностью, и мой Петр Верховенский может нисколько не походить на Нечаева; но мне кажется, что в пораженном уме моем создалось воображением то лицо, тот тип, который соответствует этому злодейству» [51]. Примерно то же самое мог бы сказать о своих героях и Тагор. Вопрос о реальных прототипах персонажей «Дома и мира» изучен далеко не столь подробно, как в случае «Бесов» [52], но очевидно, что и здесь значение этих персонажей не сводится к их связям с исторической действительностью. Они обладают собственным существованием — и универсальной познавательной ценностью, свойственной творениям искусства. Интересно вспомнить в этой связи, что известный ирландский поэт У. Б. Йейтс, прочитав «Дом и мир» в английском переводе, сказал Тагору (в 1920 г.): этот роман — «верное изображение ирландского общества в настоящее время. Все проблемы столь же присущи и нашей стране» [53].

В художественном мире «Бесов» «движение», охватившее уездный город, оказывается бесовским наваждением, обманом, и некоторые участники «движения», хоть и поздно, но осознают это. «Это не то, не то! Нет, это совсем не то!» — кричит Виргинский в кульминационной сцене романа, когда Петр Верховенский с сообщниками убивает Шатова (т. 10, с. 461). Вообще тема «не то» — одна из сквозных тем романа: не был «опальным профессором» Степан Трофимович Верховенский, а пролежал всю жизнь на боку, и только перед смертью понял, что не тем богам поклонялся; не тем человеком оказался он и для генеральши Ставрогиной; не такого мужа, как Лембке, хотела бы иметь губернаторша Юлия Михайловна; не тот тон взял сам губернатор Лембке с Петрушей Верховенским; не тем и не так занялась Юлия Михайловна в краткий срок своего губернаторства, мечтая «дать счастье» и спасти заблуждающуюся молодежь; не за того принимал поначалу Ставрогин Верховенского (а Верховенский — Ставрогина); самозванцем называет Ставрогина Мария Лебядкина; не «таких подвигов» ждали от Ставрогина и Шатов, и Кириллов; и даже Шигалев квалифицирует замышленное убийство Шатова как «пагубное уклонение от нормальной дороги» (т. 10, с. 459), а у фанатика-исполнителя Эркеля — и у того «что-то другое начинало царапать его бедненькое сердце, чего он и сам еще не понимал» (т. 10, с. 479) Этот перечень можно было бы продолжить, но очевидно, что главное «не то» относится к методам перетряски общества, которые проповедует Петр Верховенский и иже с ним.

Обманутые ожидания, трагедия заблуждений, стыд и горе — таков эмоциональный фон, на котором происходит действие и романа Тагора «Дом и мир». Никхилеш, положительный герой Тагора (духовно близкий автору), подобно Шатову в «Бесах» и подобно самому Тагору, отошел от движения, когда увидел в нем нарушения этических, моральных норм, спекулятивность и политический фанатизм. По сути дела, смысл романного бытия Никхилеша, человека просвещенного и честного, — в освобождении от иллюзий. Тагор, как бы передоверяя Никхилешу свои мысли, проводит четкий водораздел между истинным служением родине и политическими провокациями: «Я тебе говорю совершенно откровенно, Шондип: когда вы зовете родину божеством и выдаете несправедливость за долг, а греховность за святость, я не могу оставаться спокойным и говорить, что мне это по сердцу. Разве я не нанесу удар своей любви к истине, если совершу кражу во имя достижения своих идеалов? Я не могу этого делать, и не в силу моей сознательности, а потому, что я уважаю самого себя» (с. 33). (Ср. признание Ставрогина в предсмертном письме к Даше: «. . . Я не мог быть тут товарищем, ибо не разделял ничего. А для смеху, со злобы, тоже не мог, и не потому, чтобы боялся смешного. . . а потому, что все-таки имею привычки порядочного человека и мне мерзило» (т. 10, с. 514).)

Героиня Тагора, Бимола, вначале поддавшись «бесовскому» очарованию Шондипа, в конце концов также приходит к разочарованию, утрате иллюзий. Можно сказать, что и в романе Тагора, как в «Бесах» Достоевского, тема «не то» — одна из главных, сквозных. Причем герои «Дома и мира», как и «русские мальчики» Достоевского, заняты «предвечными», глобальными вопросами, имеющими не только академический смысл. Вопросы эти жгучи и неотложны, от их решения во многом зависит сама жизнь участников спора.

Наиболее близок известным героям Достоевского образ Шондипа (как это справедливо отмечалось в цитированной выше статье В. Кряжина). Здесь следует оговориться, что роман Тагора гораздо менее «населен», чем «Бесы» Достоевского, и невозможно установить «одно-однозначные соответствия» (как сказал бы математик) между героями двух произведений. Правомерно проводить параллели между каким-либо одним персонажем Тагора и несколькими персонажами Достоевского.

В терминах Достоевского, Шондип — это явно один из «наших» один из «бесов». Читая «Дом и мир», легко себе представить, что Петруша со всей своей компанией мог быть для Тагора жутким, но верным образцом. Сходство тем более сильно, что у Тагора Шондип — едва ли не единственный представитель бесовской гвардии (его «сотрудники» в основном — едва различимые тени), который причудливо совместил в себе качества и приметы нескольких своих «коллег» из русского романа. Ему, как и Петру Верховенскому (а также Шатову и Кириллову), 27 лет, чуть ли не классический возраст «заговорщика». О внешности Шондипа Бимола высказывается так: «Он отнюдь не был безобразен, скорее даже красив. Но почему-то мне казалось, что в лице его, несмотря на его красоту, было что-то отталкивающее, а в глазах и изгибах губ что-то неискреннее» (с. 25). Как тут не вспомнить портрет Ставрогина, даваемый Хроникером в «Бесах»: «...казалось бы, писаный красавец, а в то же время как будто и отвратителен» (т. 10, с. 37). Шондип, как и Петруша с его панталонами от Шармера, «не походил ни на подвижника, ни на бедняка, — скорее всего он был похож на франта» (с. 26). В сопоставлении с персонажами «Бесов» Шондип выглядит то как бы Петрушей, то как бы Ставрогиным: пропагандистский зуд, грубость, жестокость, самомнение и бесстыдство Петруши соединены в нем с тонким умом, жаждой впечатлений, «пробами» разврата, высокомерием и умением подчинять себе людей — как у Ставрогина.

Есть, конечно, у этого бенгальского «беса» свои особенности — и национальные, и характерологические: он непосредствен, не знает колебаний, горяч и неистов, читает стихи, рассуждает о поэзии, поет песни (грубым и фальшивым голосом). Но если в человеческом плане он не лишен своеобразия, то в сфере мировоззренческой он духовный близнец «бесовских идеологов» Достоевского. Краеугольный камень его «учения» — хорошо знакомое нам по «Бесам» разделение человечества на категории. Есть «избранники судьбы», которые «жаждут всем сердцем, наслаждаются всей душой, кого не мучают сомнения и нерешительность... Они пойдут на все, чтобы достать желаемое: переплывут реку, перелезут через забор, выломают дверь» (с. 43). Подобным избранником Шондип считает, разумеется, прежде всего самого себя. С другой стороны, есть и «полумертвые люди, не умеющие ни сжать кулака, ни захватить, ни отобрать насильно. Пусть для таких несчастных мораль станет успокоением» (с. 42—43). Разделение людей на категории производится не только по признаку силы, оно касается и обладания истиной, и отношения к морали. «Избранники» не почитают истину, они творят ее, причем, как решительно утверждает Шондип, «истина, которую нам нужно будет создать, требует много лжи» (с. 107). Те, кто создает империи, кто правит миром, кто властвует, те не боятся лжи, а железные оковы правды остаются на долю тех, кто должен власти подчиняться. «Я рожден для власти, — заявляет Шондип. — Я буду словом и делом руководить народом. Толпа — мой боевой конь. Я его оседлал, в моих руках его поводья. Народ не знает своей цели, ее знаю только я. Ноги народа будут изранены шипами, его тело покроет грязь, но я не дам ему рассуждать и буду гнать его» (с. 81).

Вполне очевидно, что здесь мы имеем дело с бенгальским вариантом «наполеоновской идеи», которая, как известно, исследовалась Достоевским в ряде его произведений, прежде всего в «Преступлении и наказании», а также в «Бесах». В связи с «учением» Шондипа нельзя не вспомнить также и теории Шигалева в «Бесах»: «Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть... первобытного рая» (т. 10, с. 312).

Как уже сказано, Шондип у Тагора наделен чертами, которые у Достоевского «розданы» различным персонажам: он живет на деньги и в доме друга, как Степан Трофимович Верховенский; его личностью и его проповедями соблазняются многие окружающие (в этом сходство со Ставрогиным); порой он груб, жаден и вульгарен, как капитан Лебядкин; он философствует о человечестве, как Шигалев, и проповедует свободу от морали, как все «наши». Но все-таки наиболее разительные совпадения обнаруживает Шондип с Петрушей Верховенским. Они оба хотят ради успеха своих политических авантюр создать символический образ из живого человека: Петруша — из Ставрогина, Шондип — из Бимолы. По мысли Петруши, Ставрогин должен стать «Иваном-Царевичем», за которым поднимутся массы. Фантазия Шондипа преображает Бимолу в некую «Царицу-Пчелу», покровительницу «патриотов» и символ «Матери-Родины», воплощение Бенгалии. В обоих случаях фигура идола имеет чисто бутафорскую, рекламную функцию; истинными диктаторами и руководителями событий и Петруша, и Шондип мыслят, конечно, себя. Оба «диктатора» откровенно эксплуатируют своих «выдвиженцев»: Петруша буквально охотится за Ставрогиным, пытаясь прибрать его к рукам и сделать ставку на его «необыкновенную способность к преступлению»; Шондип заставляет «Царицу-Пчелу» украсть деньги у мужа, рассчитывая, что, ослепленная любовью, оглушенная политической демагогией, Бимола окончательно отбросит «морально устаревшие» стыд, совесть, долг, порядочность.

Шондипу видится волнующий образ урагана: «Среди рева и пены волн людского океана понесется *ладья* (выделено нами. — *Л. С., С. С.*), на которой будет развеваться победное знамя „Бонде Матором“, а вместе с ладьей помчится моя сила, моя любовь. И Бимола увидит там такую величественную картину свободы, что все узы, стеснявшие ее... падут, и она не ощутит стыда. Восхищенная красотой силы разрушения, Бимола ни на одно мгновение не остановится, чтобы самой стать жестокой...» (с. 84). В «Бесах» подобную картину рисует Ставрогину Верховенский: «Мы, знаете, сядем в *ладью* (выделено нами. — *Л. С., С. С.*), веселки кленовые, паруса шелковые, на корме сидит красна девица, свет Лизавета Николаевна... или как там у них, черт, поется в этой песне...» (т. 10, с. 299). Петруша, подобно Шондипу, уверен в том, что Лиза переступит через «ставрогинские трупики» ради «безумной страсти». Мифы об «Иване-Царевиче» и «Царице-Пчеле» обернулись реальным злодейством: пожарами и убийствами.

Шондип, как и Петруша, — злодей, так сказать, принципиальный, специально тренирующий себя для злодеяний: «Время от времени мы вместе с учениками устраиваем испытание жестокости. Однажды у нас был пикник в саду. На лугу паслась коза. Я спросил: „Кто может отрезать этим серпом заднюю ногу козе?“ — Все растерялись, а я пошел и отрезал ногу. Самый жестокий из моих учеников при виде такого зрелища потерял сознание».

Эта сцена с козой вызывает ассоциацию со сценой убийства Шатова в «Бесах», когда Петруша скрепляет кровью верность своих приспешников. Во всяком случае, довольно очевидно, что от «испытания жестокостью» по Шондипу до «скрепления кровью» по Верховенскому расстояние невелико. Очевидно также, что Шондип использует те же организационные методы, что и Петруша: сколачивает группу отчаянных, «для которых ничего не стоит устранить любое препятствие» (с. 132), с помощью закоренелого преступника (вариант Федьки Каторжного из «Бесов») топит лодку перевозчика, который не желает присоединиться к бойкоту английских тканей, и т. д. Наконец, самый грандиозный замысел Шондипа — праздник в честь индусской богини Дурги, специально приуроченный ко времени одного из мусульманских праздников. Лучший способ спровоцировать индусско-мусульманские столкновения трудно было бы придумать. Как не вспомнить здесь «праздник гувернанток», подготовленный и устроенный Петрушей! В обоих случаях «праздники» оборачиваются кровавыми событиями, а зачинщики благополучно отбывают в столицы (Калькутту и Петербург соответственно), предоставив возможность погибать под пулями и ножами своим приспешникам.

Приведенный перечень совпадений и соответствий между «Бесами» и «Домом и миром» можно было бы и расширить, но существенно подчеркнуть, что речь идет не только и не столько о параллелях в сюжетной композиции и структуре образов, сколько о сходстве художественных решений проблем общечеловеческой значимости. В этой связи нельзя не обратить внимание и на сходство общей концепции личности в обоих романах. Хорошо известно, сколь сложен человек у Достоевского. Хрестоматийными стали слова писателя: «Человек есть тайна. . »[53а]. Подобным же образом воспринимают себя и других герои Тагора: «Зачем создатель делает человека таким сложным? — размышляет Бимола — . . .Только Шива знает, какие неизведанные тайны человек несет в себе» (с. 180). Персонажи «Дома и мира» вполне оправдывают это замечание. Так, например, Бимола, уже развенчавшая для себя Шондипа, вновь чувствует неодолимую притягательную силу этого человека: «Я все понимаю, но не в состоянии преодолеть охватившего меня безумия» (с. 181). И сам Шондип, уже полностью дискредитированный, отвергнутый Бимолой и изгнанный Никхилешем, находит в себе силы и остатки гордости, чтобы вернуть присвоенные деньги, повинуясь чувству иррациональному: «. . .наконец-то, — говорит он, — и в безупречную жизнь Шондипа закралось одно „но“. . . Как я ни боролся с собой, мне стало очевидно, что на всем свете только у вас я ничего не смогу взять» (с. 200). Как ни старается Шондип на протяжении всего романного действия быть «совершенным», но и у такого, казалось бы, законченного злодея бывают в жизни минуты внутренних сомнений. За пределами влияния своих идей он обнаруживает такую часть жизни, которая никак с этими идеями не согласуется: «Существующую разницу я стараюсь как-то скрыть, загладить, иначе все может погибнуть» (с. 79). Читатель имеет возможность несколько раз убедиться в том, как натура Шондипа противится совершаемому над ней насилию, ибо несовместима с идеалом «тотальной несправедливости»: «. . .Это моя идея, а не я сам. Сколько бы я ни превозносил несправедливость, в оболочке идеи есть трещины, и из них проглядывает нечто чрезвычайно несовершенное, слабое. Это происходит от того, что большая часть меня была создана раньше, чем я появился на свет» (с. 79). Даже так называемое «испытание жестокости» должно было скрыть «внутреннего» Шондипа — «слабого, нежного, с трепещущим сердцем» (с. 79). Здесь психологизм Тагора очень близок психологизму Достоевского. Так, к роману Тагора вполне применимы слова В. Днепрова: «Достоевский говорит: человек по природе своей и добр и зол, ближайший его противник заключен в нем самом, свою высокую идею он раньше всего должен защитить от самого себя, первую духовную и нравственную борьбу провести с самим собой. И борьба эта — не . . . буря в стакане воды, в ней поставлены на кон всеобщие идеи, сталкиваются программы широкого значения, проверяются большие жизненные истины. Все вопросы эпохи, совпадающие с конечными вопросами человеческого бытия, решаются прежде в субъекте, а затем уже в обширности массовой жизни»[53б].

Важной особенностью «Дома и мира», значимой в плане нашего сопоставления, является также избранная Тагором манера повествования. Оценка событий, итог спора выражены в обоих романах не прямо, не через авторское слово, а опосредованно, через другие голоса. В «Бесах» повествование доверено Хроникеру, который, побуждая читателя к свободному, открытому диалогу, «как бы *умерил* пыл исходной „монологической“ установки Достоевского. . . позволил раскрыть новые возможности „полифонии“», способствовал превращению «памфлета» в «поэму»[54]. В романе Тагора объективная картина жизни преломляется через субъективное восприятие главных персонажей. Действие романа заключено в рамки как бы дневниковых записей трех героев, и поочередно приводимые отрывки этих записей и составляют ткань повествования. В. Я. Ивбулис пишет: «Разумеется, не случайно Тагор выбрал для этого романа форму внутреннего монолога, когда каждый персонаж имеет „гарантированные“ права открытого высказывания своих мыслей»[55]. В развитие этого замечания исследователь приводит цитату из «Речи председателя», которую Тагор произнес на конференции Конгресса в Пабне в 1908 г.: «Тот, кто надеется добиться единства путем уничтожения различия во мнениях, глубоко заблуждается. . . Различия во мнениях не только неизбежны, но и благотворны. . .»[56]. Подобно тому как в действительной жизни Тагор ратовал за свободное и открытое обсуждение политических проблем, чтобы свободнее открывалась истина, так и в своем романе он предоставил «право голоса» даже «бесовскому наваждению» — и в результате дискредитация «бесовщины» происходит как бы изнутри нее самой.

* * *

«Бесы» и «Дом и мир» интересно было бы сопоставить и в плане тех общих для Достоевского и Тагора идеологических проблем, о которых речь шла выше: Восток и Запад, «свое» и «чужое», национализм и «всечеловечность», образованный слой и народ. Как известно, в «Бесах» Достоевский хотел изобличить «нигилистов и западников», показать, что «верхние», «европеизированные» слои России обречены на гибель, если они не найдут путей воссоединения с народом, с «почвой» — и не исцелятся вместе с народом. При этом идея «почвы» неразрывно связана у Достоевского с идеалами православия[56а].

«Дом и мир» — это также изображение «болезней» «верхнего», европеизированного слоя. Но и диагноз, и предлагаемые пути лечения здесь иные. Шондип олицетворяет у Тагора ложное, извращенное понимание культурного синтеза. У индийской традиции он взял религиозный символ сомнительной (для Тагора) ценности — Богиню-Мать (к тому же не как истину, а как форму для политических манипуляций), а у Европы — «религию нации», политический цинизм, культ силы. Никхилеш и его «Учитель», напротив, ищут пути к подлинному синтезу различных культур, к подлинному единству образованных людей и народа. Их положительный идеал, надо признаться, довольно расплывчат, но во всяком случае «религию нации», которую проповедует Шондип, они не приемлют. «Учитель» говорит Никхилешу: «. . .История человечества создается всеми народами, всеми странами мира. Поэтому не следует восхвалять родину, подменяя религию политикой. Европа, я знаю, не считается с этим, и она не может быть нашей наставницей. Умирая во имя истины, человек становится бессмертным. То же самое происходит и с народом; если он погибает, то ему принадлежат страницы бессмертия в истории человечества. Пусть же и в Индии станет реальным чувство истины и правды среди устремившегося в небеса . . . смеха дьявола. И все-таки какая эпидемия греха проникла в нашу родину из дальних стран!» (с. 169—170).

Но здесь, следуя избранному в нашей работе подходу: говорить о схождениях, а не о различиях — мы должны остановиться, потому что речь уже зашла именно о различиях и, может быть, об одном из самых существенных различий между мировоззрениями Достоевского и Тагора. На фоне очевидных расхождений тем явственнее выступает сходство «Бесов» и «Дома и мира».

* * *

В чем же причина отмеченных перекличек между двумя романами? Ответов может быть по меньшей мере два. Первый: Тагор не читал «Бесов», и переклички обусловлены лишь аналогичным художественным изображением аналогичных явлений действительности. Второй: Тагор читал «Бесы», и роман Достоевского оказал на него определенное воздействие.

Если справедлив первый ответ, то нам остается лишь выразить удивление, сколь близок Достоевскому оказался Тагор в своем романе «Дом и мир», учитывая огромные различия в художественном темпераменте и ви́дении мира между русским романистом и бенгальским поэтом. Независимое подобие «Бесов» и «Дома и мира» лишний раз подчеркнуло бы также универсальную ценность романа Достоевского, всемирную значимость того художественного анализа «бесовщины», который дал русский писатель.

Однако гипотеза о том, что Тагор мог читать «Бесы», представляется правдоподобной (хотя и вряд ли доказуемой). На этот счет имеется ряд довольно веских косвенных доводов. Прежде всего следует учесть, что Россия занимала важное место в сознании образованных индийцев на протяжении XIX в. Британская пропаганда в Индии культивировала русофобию, порой принимавшую совершенно абсурдные формы. Россия была пугалом, которым британцы постоянно стращали индийцев и оправдывали некоторые свои военные предприятия (например, англо-афганские войны). Россия рисовалась страшной силой, нависающей над Индией с севера, и индийцы должны были благодарить судьбу за то, что британцы защищают их от русских[56б]. В «Воспоминаниях» (1912) Тагора есть любопытный эпизод, относящийся по времени к 1868—1870 гг. «Однажды, — пишет Тагор, — когда мой отец был в Гималаях, все вдруг стали оживленно говорить о якобы угрожавшем русском нашествии — этом давнишнем пугале британского правительства... Мать моя была не на шутку встревожена. Очевидно, другие члены семьи не разделяли ее опасений, и, отчаявшись в сочувствии со стороны взрослых, она искала поддержки у меня. „Не напишешь ли ты отцу о русских?“ — спросила она. Это письмо, извещавшее о беспокойстве матери, было моим первым письмом к отцу... На письмо свое я получил ответ. Отец просил меня не бояться; если русские явятся, он сам отгонит их прочь»[57]. Надо думать, отец Тагора, подобно многим другим здравомыслящим индийцам, относился к официальной русофобии скептически.

Что же касается внутреннего устройства России, то британская пропаганда противопоставляла царивший там самодержавный произвол «закону и порядку», установленным в Британской Индии. И это противопоставление, по-видимому, до поры до времени принималось большинством образованных индийцев. Так, например, откликаясь на процессы над народниками (после их «хождения в народ») 1870-х годов, один из будущих лидеров Конгресса, Сурендранатх Банерджи, писал в газете «Бенгалец» (на английском языке) 30 марта 1878 г.: «...из 180 заключенных 43 умерли до суда, 12 покончили с собой и 28 сошли с ума... Мы громко жалуемся на поведение полиции в Индии, но слышали ли вы когда-нибудь о чем-либо подобном по своему ужасу при британской администрации?»[58]. Однако, когда на индийской политической арене появились «крайние», они, напротив, стали сравнивать британскую власть в Индии с самодержавием в России.

Русско-японская война и революция 1905 г. в России обострили интерес образованных индийцев к нашей стране. Английский журналист В. Чирол, работавший в те годы корреспондентом «Таймс» в Индии, свидетельствовал: «. . .вся Индия восторгалась. . . победами Японии над Россией, мощной европейской державой, в которой Англия в течение почти столетия видела своего единственного опасного соперника в Азии. . . Для многих индийских умов это означало полную смену всех прежних ценностей и рождение совершенно новых надежд. . . Если юный азиатский Давид смог разбить европейского Голиафа, то чего же могут достичь 300 000 000 индийцев? . . Но были и такие индийцы, для которых эти события означали нечто большее, чем унижение великой европейской державы азиатской расой. Это был также мощный удар по автократической системе в России, а именно с этой системой индийские „крайние" не уставали сравнивать систему индийского правительства. . . Британские власти в Индии уподоблялись чиновникам (в оригинале — русское слово: the chinovniks. — *Л. С., С. С.*), которые именем царя правили Россией и разоряли ее. Бороться с английскими властями следовало, в случае необходимости, тем же оружием, которое успешно учились применять русские революционеры»[59].

«Русские методы» понимались по-разному различными течениями индийского политического мира. Так, «умеренные» ссылались на пример Думы и ратовали за расширение представительной системы в Индии. «Крайних» вдохновляли другие примеры. В «Новой истории Индии» мы читаем: «Сведения об этих событиях (т. е. русской революции 1905—1907 гг. — *Л. С., С. С.*) достигали Индии, обычно проходя сквозь призму европейской буржуазной печати, которая затушевывала борьбу народных масс в России и подчеркивала акты индивидуального террора, преподнося их как „русские методы". Подчас члены индийских „тайных обществ", которые сами в силу своей оторванности от масс становились на путь индивидуального террора, так именно и понимали „русские методы"»[60].

Сам Тагор мог иметь и более личную информацию о России. Дело в том, что бенгалец Нишиканто Чоттопаддхай, знакомый семьи Тагоров, едва ли не первым из индийцев учился в России: в 1879—1881 гг. он был (говоря по-современному) «аспирантом» Петербургского университета и занимался русской литературой[61]. Правда, учеба Н. Чоттопаддхая оказалась, по-видимому, малоуспешной. Из России его выслали не то как английского шпиона, не то за связи с крамольными студенческими кружками — и он завершал свое образование в Германии. Однако по возвращении в Калькутту Н. Чоттопаддхай опубликовал статьи о России и русской литературе в журнале «Бхароти», издававшемся семьей Тагоров. Вероятно, он мог делиться с ними и личными воспоминаниями[62].

Известен и по крайней мере один отклик самого Тагора на революцию 1905 г. в России — публикация в бенгальском журнале

«Пробаши» за 1908 г. очерка о русской революционерке Вере Сазоновой, погибшей в 1905 г. В основу очерка легла публикация американского журналиста Л. Скотта. От себя Тагор добавил, что, по его мнению, русская революция не должна служить Индии примером для подражания [63]. И в те годы, и позже Тагор был сторонником мирных, ненасильственных методов политической борьбы (в той мере, в какой он вообще придавал значение политической борьбе — в отличие от более широких задач общественных реформ).

На фоне такого общего интереса к России вполне естественно, что образованные бенгальцы проявляли интерес и к русской литературе. К сожалению, история восприятия русской литературы в Бенгалии (как и в остальных частях Индии) изучена еще довольно плохо. Но мы знаем, что по крайней мере с конца XIX в. бенгальцы уже читали русскую литературу в английских переводах. Так, например, в личном письме в 1889 г. Тагор сообщал своему адресату, что читал «Анну Каренину» (разумеется, по-английски) [64]. В начале XX в. появляются и первые переводы из русской литературы на бенгальский язык — произведения Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого и Достоевского [65]. Г. Халдар утверждает, что такие романы Достоевского, как «Преступление и наказание», «Идиот» и «Братья Карамазовы», «оказали... влияние на бенгальскую литературу, особенно в период спада национального движения после 1911 г.» [66]. В связи с нашей темой важно отметить, что в 1915 г. (в год написания «Дома и мира»!) в журнале «Бхароти» (редактором которого в то время был Тагор) появился бенгальский перевод повести Достоевского «Кроткая», предваренный кратким очерком о жизни и творчестве Достоевского (правда, в этом очерке «Бесы» не упоминаются) [67].

Поместим в контекст изложенных фактов еще один, а именно тот, что *в 1913 г. вышел английский перевод романа «Бесы»* [68]. Важно подчеркнуть, что перевод «Бесов» на английский язык не был случайным явлением в культурной жизни Англии. Исследовательница русско-английских литературных связей Д. Брустер пишет о том, что во втором десятилетии XX в. в Англии возник подлинный «культ Достоевского» на фоне общего повышения интереса к русской культуре (увы, тут был замешан и политический интерес: Англия и Россия в 1906 г. стали союзниками — и дело шло к мировой войне). «Энтузиазм по отношению к Достоевскому и русской душе разгорался медленно, но в конце концов вспыхнул, когда в 1912 г. был опубликован перевод К. Гарнет „Братьев Карамазовых“. Этот энтузиазм пылал вовсю в течение нескольких лет» [69]. Вспомним к тому же, что именно в 1912—1913 гг. Тагор совершил длительное путешествие на Запад, в Англию и США, положившее начало его всемирной известности (Нобелевская премия была присуждена поэту в ноябре 1913 г.) В Лондоне Тагор встречался со многими видными деятелями английской культуры и мог непосредственно познакомиться с новейшими тенденциями культурной жизни страны [70].

Все эти факты делают весьма правдоподобным предположение, что Тагор читал перевод «Бесов», вышедший в 1913 г., или по крайней мере знал об этом переводе и об этом романе. В таком случае «Бесы» могли послужить для Тагора как бы мощным творческим импульсом, который оживил в его сознании события 1903—1908 гг. («движение свадеши») и дал возможность преобразовать этот опыт в художественное произведение [71].

Для историка литературы в подобном соотношении двух романов нет ничего необычного. Использование иноземных произведений в качестве образцов для создания собственных прослеживается во многих литературах, особенно на сравнительно ранних стадиях их развития. При этом использование произведения-образца может принимать весьма различные формы — от так называемой «национальной адаптации», при которой сохраняется вся сюжетная структура и лишь производится поправка на местные культурные условия и замена имен персонажей [72], до создания совершенно оригинального произведения, связь которого с произведением-образцом может быть обнаружена лишь при специальном анализе.

Вполне возможно, что с явлением сходного порядка мы имеем дело и в случае с романами «Бесы» и «Дом и мир». Если Тагор действительно читал «Бесы», то мы вправе сказать, что, глубоко поняв и прочувствовав художественный мир этого романа, Тагор взял из него некоторые важнейшие идеи и воспроизвел его глубинные художественные структуры; значит, и эти идеи, и эти структуры, и все художественное видение мира в «Бесах» оказались созвучны его собственному мировосприятию и умонастроению, а в каком-то смысле и его художественному дару (не говоря уже о сходстве русской реальности, отображенной в «Бесах», с бенгальской реальностью начала века). Если Тагор действительно читал «Бесы», то он был одним из самых талантливых и проницательных читателей этого романа. Впрочем, именно на такого читателя-сотворца и рассчитывал Достоевский.

Как мы показали, сюжет «Дома и мира» имеет лишь самое общее сходство с сюжетом «Бесов», а персонажи Тагора ни в коей мере не являются простыми копиями героев Достоевского. Перекличка двух произведений происходит на уровне взаимоотношений между персонажами (а также между персонажами и повествованием) и на уровне столкновения между идеями и характерами. Иными словами, «Дом и мир» — глубоко оригинальное, самобытное произведение, и, хотя оно, возможно, в каком-то смысле и обязано своим возникновением «Бесам», его ни в коем случае не следует называть подражанием роману Достоевского или его переделкой. Но должно утверждать, что «Дом и мир» — произведение духовно родственное «Бесам» и сопоставимое с романом Достоевского по глубине поставленных проблем и характеру их художественного изображения.

В. Я. Брюсов в статье «Пушкин-мастер» (1924) писал: «Пушкин был . . . создателем новой русской литературы . . . До Пушкина у нас были писатели и поэты, но литературы не было. Надо было заложить ее новые основы и для того прежде всего вобрать в зарождающуюся русскую литературу все, сделанное... на Западе и на Востоке, в древности, в эпоху средневековья, в новое время ... Встречаясь с тем или с другим литературным памятником, Пушкин задавал себе вопрос: „А можно ли то же самое сделать по-русски?“ — и это, вероятно, было исходной точкой для многих и очень многих его произведений. В Пушкине „все было творчество“, другие — читают, перечитывают, обдумывают; Пушкин — творил то же самое, воссоздавал вторично, и это был его способ усваивать.

Иногда то была общая идея произведения, которую поэту хотелось повторить, с теми или иными поправками, видоизменениями. Иногда — общий дух памятника, своеобразный, отличный от нашего, который хотелось воплотить. Иногда — удачный прием творчества, которым следовало воспользоваться. Иногда — новая манера композиции ... Можно утверждать, что вдохновение Пушкина столь же часто возникало из книг или вообще из литературных произведений (включая в их число и устную словесность), как и из жизни. Правда, Пушкин умел в эти „книжные“ вдохновения вливать и начала, почерпнутые из жизни»[73].

Подобное «использование» литературных произведений не чуждо было и Достоевскому. Так, например, Н. Вильмонт в своей работе «Достоевский и Шиллер» показывает, что при создании «Униженных и оскорбленных» Достоевскому «послужила подспорьем» драма Шиллера «Коварство и любовь»[74]. По выражению Н. Вильмонта, «сюжетная основа шиллеровской драмы» «принята за основу» и в романе Достоевского[75] — так что в известном смысле в этих двух произведениях мы имеем дело «почти с одним и тем же сюжетом»[76]. Однако «сличение этих двух сюжетов» Н. Вильмонт проводит отстраненно, как бы не от себя, а от лица воображаемого американского деляги-сценариста, которому кинобосс поручил написать два сценария по названным двум произведениям. От себя же Н. Вильмонт замечает: «... по моему убеждению, исследователь вообще не должен был бы придавать излишнее значение сюжетам, и в частности общности сюжета, как оно ни разительно в данном случае. Сюжет не столь уж определяет лицо произведения, лицо творчества и тем самым лицо писателя... Компаративисты, только и занимающиеся такого рода сличениями и установлениями „общностей“ и „литературных параллелей“, по сути, роются в мусоре, не зная, кому и куда сбыть свои находки. Для истории творчества и связанной с нею *истории литературы и литературы как явления истории* это все почти беспоследственно»[77]. Важно то, что в «Униженных и оскорбленных» Достоевский «поднял ... самую суть, или, лучше, *самый нерв* шиллеровского искусства»[78].

Нельзя не вспомнить о «Бесах» и в связи с еще одним, последним романом Тагора, «Четыре главы» (который, к сожалению, не переведен на русский язык)[79]. Этот роман (в русской терминологии скорее повесть) был написан в 1934 г. Предоставим слово одному из лучших биографов Тагора — К. Крипалани. «В этом коротком, но впечатляющем романе, — пишет К. Крипалани, — он [т. е. Тагор] возвращается к теме, которую уже разрабатывал ранее, в другой ситуации, в своем романе „Дом и мир“, — т. е. к теме человеческих ценностей и политических идеалов. Действие романа происходит на фоне подпольного революционного движения в Бенгалии; в обстановке героизма и терроризма описывается крах любви и постепенная порча человеческих ценностей. Анализ мотивов, которые вдохновляют и обусловливают политический героизм, отмечен глубоким проникновением в психологию героев, и эта трагическая драма тщетного идеализма написана языком огромной силы и красоты. Это роман, который мог бы быть написан Тургеневым [!]. Он поднял бурю споров в Бенгалии, и автора подвергли безжалостной критике. Он высказал слишком много горьких истин»[80].

В последнем романе Тагора, как и в «Доме и мире», действие происходит в Бенгалии в начале века. Во главе группы террористов стоит Индранатх, «сверхчеловек», более благородный и более интеллектуально-уравновешенный (но и более жестокий) вариант Шондипа. Среди членов группы — девушка Эла, которую Индранатх использует в качестве символической фигуры для воодушевления своих «мальчиков» (опять-таки воплощение в жизнь несостоявшихся замыслов Шондипа относительно Бимолы). Из-за любви к Эле в группу вовлекается юноша Отиндро. Он не поддается чарам «сверхчеловека» Индранатха и вырабатывает довольно критическое отношение к его деятельности, но в силу своих понятий о чести и порядочности не может отойти от группы. В то же время и Эла начинает высказывать свои сомнения Индранатху. Тот начинает подозревать девушку в отступничестве и приказывает Отиндро убить ее. Роман завершается сценой убийства, которому предшествует драматическое объяснение влюбленных.

Сходство этого романа с «Домом и миром», а также с «Бесами» более чем очевидно. Стоит вспомнить в этой связи, что в 1931 г. вышло второе, более массовое издание английского перевода «Бесов». Эту книгу, несомненно, прочли многие индийцы. Так, например, известный индийский (англоязычный) романист Мульк Радж Ананд писал: «Влияние других писателей на тебя самого нельзя определить в точных терминах. Но можно говорить о воздействии, которое оказывают на писателя некоторые книги. Книги, которые захватывают все твое существо и пробуждают в нем творческие порывы, — про такие книги можно сказать, что они оказали на тебя влияние. В моем случае именно чтение „Войны и мира“ Толстого во время непродолжительного пребывания в тюрьме раскрыло передо мной возможности эпического романа . . . Позже я прочитал „Бесы“ Достоевского и был потрясен. . .»[81].

Красноречивая цитата из М. Р. Ананда имеет прямое отношение к нашей теме. И если наша гипотеза верна, т. е. если роман Достоевского «Бесы» послужил творческим импульсом для одного или двух романов Тагора, то мы имеем здесь дело с интересной и поучительной страницей в истории русско-индийских культурных связей.

### Примечания

[1] Так, например, Реджиналд Хибер (1783—1826), назначенный епископом в Калькутту (а до того, в 1806 г., побывавший в России), писал в 1824 г. (в письме к матери): «Калькутта — поразительное место, но она так сильно напоминает Петербург, хотя и не столь великолепна, что иногда мне кажется, будто я в России. Архитектура основных зданий — та же самая, с итальянскими портиками и сплошной побелкой или штукатуркой; а ширина и прямизна главных улиц, плохие мостовые, формы крестьянских повозок, толпы прохожих на всех улицах, а также множество слуг, нехватка мебели в домах и, самое главное, пышные банкеты, которыми отличается этот город, все это — московитское (Muscovite)» (R. Heber. Narrative of a Journey through the Upper Provinces of India. . . Vol. II. L., 1828, c. 318).

По-видимому, Калькутта напоминала Р. Хиберу не только Петербург как «европейскую» столицу России, но «Московию» в целом. Тем не менее характерно, что Р. Хибер сравнивает Калькутту именно с Петербургом, а не с Москвой, в которой он тоже был. Будущий епископ Калькутты путешествовал в 1806 г. также по Крыму и Приазовью. Современный исследователь замечает: «Дневник Хибера, который он вел в Северной Индии, содержит много упоминаний о России; Хибер, несомненно, рассматривал свои впечатления 1806 года как некое предварение Индии» (Bishop Heber in Northern India. Selections from Heber's Journal. Ed. by M. A. Laird. Cambridge, 1971, c. 17). Сопоставления Индии и России у английских авторов XIX—XX вв. могли бы послужить темой специального исследования (см., например, ниже, в примеч. 4, рассуждения Т. Б. Маколея).

По-иному звучит сравнение Калькутты и Петербурга у известного французского географа Элизе Реклю (1830—1905), анархиста по убеждениям. «. . .Несмотря на разность климатов и народов, — писал Э. Реклю, — Калькутта и Петербург походят друг на друга холодною правильностью и банальным, казарменным видом и расположением своих зданий» (Э. Реклю. Земля и люди. Всеобщая география. Т. VIII. Индия и Индо-Китай. СПб., 1886, с. 289).

Другой французский географ в другой «Всеобщей географии» написал так: «Местоположение Калькутты — у мертвого рукава малярийной дельты — имело только то преимущество для английских купцов, обосновавшихся здесь в XVII в. рядом с крошечными деревушками, что речной поток надежно защищал их от набегов со стороны маратхов. Первые шаги были трудны: надо было бороться с навабами Бенгалии и с эпидемиями; бóльшая часть построек и через сто лет имела довольно жалкий вид. Даже теперь туземные кварталы на севере и востоке города, хотя они и пронизаны широкими проспектами, являют своими домишками весьма уродливое зрелище ... Но рядом со старым Фортом Уильяма и рядом с рекою выстроил свои пышные здания в классическом стиле (d'un style néo-grec) „Город Дворцов“, и эти здания странным образом напоминают — в тропиках! — о Петрограде, о другом искусственном городе, созданном среди грязи. . .» (J. Sion. Asie des moussons. Deuxième partie. Inde—Indochine—Insulinde. — Géographie universelle publiée sous la direction de P. Vidal de La Blache et L. Gallois. T. IX. P., 1929, c. 306).

[2] Сходные дилеммы возникали в XIX—XX вв. и по другую сторону Атлантики, в обеих Америках, по отношению к культуре Европы.

[3] Иными словами, речь идет о старой проблеме: о соотношении понятий «Россия» и «Европа» (или «Россия» и «Запад»). Повторим и подчеркнем: многое тут зависит от того, под каким углом зрения и в каком масштабе рассматривать это соотношение. С точки зрения индийцев (китайцев, японцев и т. д.), Россия легко включается в одни скобки с остальной Европой (и даже со всем «Западом»). Точка зрения русского или западноевропейца на этот вопрос нередко определяется его идеологическими «предпонятиями». Выработка объективного (научного) суждения затрудняется тем, что в исторической науке и в общей культурологии нет обще-

признанных критериев отграничения «отдельных культур». Вполне вероятно, что такие критерии в принципе невозможно сформулировать, подобно тому как нет абсолютных критериев для различения «языка» и «диалекта» в лингвистике. Однако есть ряд достаточно объективных признаков, по которым Россия может быть отнесена к Европе или по крайней мере противопоставлена вместе с нею остальному миру. Назовем лишь два таких признака: во-первых, христианская традиция и, во-вторых, тот факт, что Россия, подобно крупнейшим странам Западной Европы, уже с XVI в. осваивала иные материки — сначала Азию, а затем и Америку. Как известно, русские и испанцы, двигаясь с противоположных концов Европы, в начале XIX в. встретились в Калифорнии.

Ввиду спорности противопоставления России Европе утвердившийся термин «европеизация» применительно к России берется нами в кавычки (ср., например, закавыченное употребление этого слова в книге Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы». М., 1979, с. 10).

[4] Вероятно, одним из первых сравнил эти процессы Т. Б. Маколей (1800—1859), английский историк, литератор и политический деятель, в 1834 г. назначенный председателем Комитета общественного просвещения при британском генерал-губернаторе в Калькутте. В своей знаменитой «Записке об образовании» (1835), ратуя за введение в Индии системы образования по европейскому (английскому) образцу, Т. Б. Маколей, в частности, писал: «В течение последних ста двадцати лет нация, которая прежде находилась в состоянии столь же варварском, как наши предки до крестовых походов, постепенно поднялась из того невежества, в которое она была погружена, и обрела свое место среди цивилизованных сообществ. Я говорю о России. Теперь в этой стране есть обширный образованный класс, изобилующий людьми, которые могут служить государству на самых высоких постах и ни в чем не уступают самым изысканным мужам, украшающим лучшие круги Парижа и Лондона. Есть основание надеяться, что эта обширная империя, которая во времена наших дедов была, вероятно, хуже Пенджаба, во времена наших внуков приблизится к Франции и Британии на пути совершенствования. И как была осуществлена эта перемена? Не льстивым восхвалением национальных предрассудков, не вдалбливанием в умы юных московитов бабушкиных сказок, в которые верили их грубые отцы, не чтением им лживых легенд о святом Николае, не исследованием с ними великого вопроса, был или не был мир сотворен 13 сентября, и не возведением в звание „ученого туземца“ тех из них, которые овладели всей этой премудростью, — но обучением их тем иностранным языкам, на которых была накоплена к тому времени обширнейшая масса информации, и тем самым обеспечением им доступа ко всей этой информации. Языки Западной Европы цивилизовали Россию. Я не могу сомневаться в том, что они сделают для индусов то же, что сделали для татар» (Цит. по: Sources of Indian Tradition. Delhi, 1963, с. 599).

Западноевропоцентризм Т. Б. Маколея и пресловутая надменность его стиля не должны заслонять от нас то зерно истины, которое содержится в этом наблюдении.

[5] «Европеизация» посредством установления европейской власти характерна для большинства стран Азии и Африки. «Европеизация» собственными силами также имеет аналогии за пределами Европы. Вспомним «революцию Мэйдзи» в Японии и реформы Ататюрка. Различия между двумя названными вариантами «европеизации», сколь они ни важны, по сути, однако, не столь велики, как может показаться на первый взгляд. Каково бы ни было происхождение (иноземное или автохтонное) политической власти в той или иной стране, социально-политические преобразования проводились, как правило, людьми, в достаточной степени дистанцировавшимися от преобразуемой ими действительности, — в противном случае коренные преобразования вряд ли оказались бы возможными.

Как известно, одна из главных идей славянофилов, а затем и «почвенников» состояла именно в том, что в результате петровских реформ власть и весь верхний образованный слой общества оторвались от народа и стали ему чужими. Так, например, А. С. Хомяков (1804—1860) в своей статье «О возможности русской художественной школы» (1847) сравнивал «просвещенных» русских как раз с англичанами в заморских колониях. Призывая «восстановить в себе» и «полюбить» «жизненное начало», сохраненное «тою многострадавшею Русью, которая не приняла еще в себя нашего скудного полупросвещения», А. С. Хомяков далее писал: «Может быть даже, эта любовь действительно существует в нас; но она существует, как любовь к неграм, к готтентотам и индейцам существует в добром англичанине, вместе с убеждением в своем умственном и нравственном превосходстве и с надеждою на ролю, если не настоящих, то будущих благодетелей... Мы... замкнулись в гордости своего мелкого знания, как колония европейских эклектиков, брошенная в страну дикарей; потом, как всякая европейская колония во всех частях света, мы приняли на себя характер завоевательный, конечно, с самыми благородными намерениями, но без возможности исполнить их, без сознания ясной цели, к которой стремились...» (Полное собрание сочинений Алексея Степановича Хомякова. Т. 1. М., 1861, с. 91—93).

У Достоевского в черновиках к «Бесам» Ш[атов] восклицает: «Голштинская немецкая опека! Боже, какой урок... Весь верхний слой России кончили тем, что переродились в немцев, и оторвавшиеся кончили любовью к немцам и презрением и ненавистью к своим» (Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 11. Л., 1974, с. 111—112). В «Бесах» символом этой чужеродной опеки выступает губернатор с немецкой фамилией фон Лембке (хотя его реальным прототипом, как известно, был вполне русский человек по фамилии Баранов).

[6] B. Bose. An Acre of Green Grass. Bombay etc., 1948, c. 2—3.

[7] В. М. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., 1982, с. 33.

[8] Там же, с. 30.

[9] Там же.

[10] Применительно к России точнее было бы сказать «западноевропейское образование» (ср. выше, примеч. 3).

[11] Ср. у Н. Я. Эйдельмана: «Скажем... (вслед за Ю. М. Лотманом): лучшим итогом столетнего российского развития после Петра были люди, определенный, численно небольшой, а по значению огромный слой русских людей — мыслящее меньшинство, *великий русский читатель*!» (Н. Эйдельман. Последний летописец. М., 1983, с. 49).

[12] Научных трудов, которые бы охватили всю историю споров об «общем и особенном» в истории и культуре России, насколько нам известно, не существует. Даже «классическое славянофильство» 1830—1850-х годов еще мало исследовано. Ср.: «По единодушному мнению специалистов, причастных к исследованию славянофильства, история этого идейно-общественного течения до сих пор изучена недостаточно и ее разработка является насущной проблемой науки» (Е. А. Дудзинская. Славянофилы в общественной борьбе. М., 1983, с. 4).

[13] Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 10. М., 1958, с. 457.

[14] О соотношении взглядов Достоевского (в их развитии) с наследием «классических славянофилов» и с «поздним славянофильством» см., например: У. А. Гуральник. Достоевский, славянофилы и «почвенничество». — Достоевский — художник и мыслитель. Сборник статей. М., 1972; A. Walicki. The Slavophile Controversy. History of a Conservative Utopia in Nineteenth-Century Russian Thought. Tr. by H. Andrews-Rusiecka. Ox., 1975, c. 531—558.

[15] В XIX в. носителями допетровских традиций были в основном необразованные или малообразованные слои русского общества. Ср. у Д. С. Лихачева: «Люди XIX в. повсюду видели вокруг себя то, что было реформировано Петром, и то, что оставалось нетронутым его преобразованиями. Нетронутыми петровскими реформами оказались по преимуществу низшие слои общества — крестьяне. И... у людей XIX в. сложилось впечатление, что быт крестьян и вообще быт низших слоев населения это и есть быт древней Руси; культурный уровень крестьян — это культурный уровень древней Руси» (Д. С. Лихачев. Предисловие. Русская культура нового времени и древняя Русь. — Древнерусская литература и русская культура XVII—XX вв. Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXVI. Л., 1971, с. 4).

[16] Сравнение России и Бенгалии в этом плане мы находим в статье видного индийского (бенгальского) историка Шушобхана Шоркара «Рабиндранат Тагор и Возрождение в Бенгалии» (1961). Ш. Шоркар пишет:

«Анализ внутренних конфликтов бенгальского Возрождения (имеется в виду период XIX—начало XX в. — *Л. С., С. С.*) обнаруживает две главные тенденции, обе естественно отозвавшиеся в современном им сознании Рабиндраната Тагора. Мы можем обозначить эти два течения мысли как западничество или либерализм, с одной стороны, и ориентализм или традиционализм — с другой.

Подобная борьба прослеживается в русской истории XIX в. Там западники хотели построить новую Россию, восприняв новообретенные западноевропейские ценности, а славянофилы связывали надежды на будущее с несколько модифицированными, но по существу традиционными туземными идеями. . .

Признание этих двух тенденций в нашей жизни и в нашей мысли не означает, однако, что мы делим ведущие фигуры бенгальского Возрождения на два четко разграниченных лагеря. Такое деление, вероятно, позволительно для России XIX в., но в более мягкой атмосфере Бенгалии подобная попытка была бы нереальной. Здесь мы видим, что названные две тенденции часто проявляются в одном и том же человеке — или в разные моменты его жизни, или даже одновременно.

Под западничеством и традиционализмом мы подразумеваем поэтому не две различные группы людей, но два типа мышления, две концепции, борющиеся за умы людей. Подобные обобщенные концепции возникают у историка как некая логическая схема; конкретные же ее воплощения в жизнь, разумеется, не просты и не однозначны, а, напротив, крайне сложны и разнообразны» (S. Sarkar. Rabindranath Tagore and the Renaissance in Bengal. — S. Sarkar. Bengal Renaissance and Other Essays. New Delhi, 1970, с. 152—153).

Далее в своей статье Ш. Шоркар дает интересный сопоставительный анализ «западничества» и «ориентализма» в Бенгалии и прослеживает под этим углом зрения эволюцию взглядов Тагора.

[17] О «Молодой Бенгалии» см., например: S. Sarkar. Derozio and Young Bengal. — Studies in the Bengal Renaissance. Ed. by A. Gupta. Jadavpur, 1958 (перепечатано в кн.: S. Sarkar. Bengal Renaissance and Other Essays; см. еще в этой же книге: Notes on the Bengal Renaissance, с. 20—26); D. Kopf. British Orientalism and the Bengal Renaissance. The Dynamics of Indian Modernizaton. 1773—1835. Berkeley — Los Angeles, 1969, с. 253 и сл.

[17а] См. литературу, названную в примеч. 17. О Б. Чоттопадхайе см.: В. А. Новикова. Бонкимчондро Чоттопаддхай. Жизнь и творчество. Л., 1969. О Вивекананде см., например: Р. Роллан. Жизнь Вивекананды. — Р. Роллан. Собрание сочинений. Т. 19. Л., 1936; Р. Б. Рыбаков. Буржуазная реформация индуизма. М., 1981, с. 90—102.

[18] Встречающееся в нашей литературе написание «Раммохан Рой» передает ту форму этого имени, которая традиционна в англоязычных публикациях (Rammohun Roy). Написание «Раммохан Рай» вернее передает исходную бенгальскую форму.

[19] О «Брахма-самадже» см. новейшее исследование: D. Kopf. The Brahmo Samaj and the Shaping of the Modern Indian Mind. Princeton, 1979.

В сложном слове «Брахма-самадж» «Брахма» (с конечным кратким «а», которое в бенгальском языке превращается в «о» — отсюда написание «Брахмо-самадж») может быть переведено как «Абсолют». По-русски теперь принято употреблять это слово в форме «Брахман» (т. е. в форме санскритской основы), чтобы отличать его от имени одного из высших индусских богов — «Брахма» (на санскрите в этом случае в именительном падеже — долгое «а» на конце). См., например, статьи «Брахма» и «Брахман» в кн.: Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М., 1980, с. 185—186. Р. Б. Рыбаков справедливо замечает: «Название это (т. е. „Брахма-самадж“. — *Л. С., С. С.*) можно перевести как „Общество Брахмана“, „Общество поклонения Брахману“, но не „Общество Брахмы“, как одно время было принято в нашей литературе» (Р. Б. Рыбаков. Буржуазная реформация индуизма, с. 160).

[20] С этими идеями Тагора и с идеей Достоевского о «всемирной отзывчивости» русской культуры интересно сопоставить высказывание известного историка и социолога П. А. Сорокина: «. . .За возможным исключением некоторых примитивных *изолированных* племен, все так называемые племенные культуры или племенные цивилизации включают в себя много инородных элементов. Различие между крупными культурами (great cultures) и малыми культурами (small cultures) заключается в том, что крупные культуры обладали способностью объединять, интегрировать, переваривать разнородные элементы, взятые из иных культур — прежде всего от непосредственных соседей, а затем и от более далеких народов,

тогда как невеликие культуры (non-great cultures) были не в состоянии сделать это» (The Problems of Civilizations. Report of the First Synopsis Conference of the International Society for the Comparative Study of Civilizations. Ed. by O. F. Anderle. The Hague, 1964, с. 239).

[21] R. Tagore. Towards Universal Man. Bombay, 1961, c. 62.

[22] Там же, с. 131.

[23] См. примеч. 21.

[24] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1977 г. — Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 25. Л., 1983, с. 20. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[25] Более детальное сравнение выявило бы, несомненно, и некоторые идеологические различия между Достоевским и Тагором. Так, например, Достоевский был склонен считать «всечеловечность» русской культуры качеством уникальным, исключительным. У Тагора же подобный акцент выражен в гораздо меньшей степени (см. также примеч. 29).

[26] R. Tagore. Towards Universal Man, c. 132.

[26а] Р. Тагор. Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 11. М., 1965, с. 292—293.

[26б] Ф. М. Достоевский. Письма. Т. 11. М.—Л., 1930, с. 292.

[26в] Об этом см., например, в книге: S. N. Hay. Asian Ideas of East and West. Tagore and His Critics in Japan, China, and India. Cambridge (Mass.), 1970.

[26г] Р. Тагор. Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 11, с. 381.

[27] В частности, интересно было бы сравнить происхождение идеалов «всечеловечности» и «культур-мессианизма» у Достоевского и Тагора. Как известно, данный круг идей Достоевского генетически восходит — через ранних славянофилов — к ранним немецким романтикам. Происхождение соответствующих идей Тагора изучено хуже, но вполне вероятно, что в конечном счете они имеют те же европейские корни.

[28] E. M. Arndt. Versuch in vergleichender Völkergeschichte. Lpz., 1843, с. 392.

[29] Политический контекст идей «всечеловечности» у Достоевского и Тагора, разумеется, различен. В мировоззрении Достоевского идеал русской «всечеловечности» соседствовал с идеалом российской великодержавности (вплоть до лозунга «Константинополь должен быть нашим»). Тагор, напротив, был резким критиком теории и практики великодержавности и мечтал о том, чтобы Индия не восприняла эту западную «заразу»: см., например, его известную книгу «Национализм» (1917; русский перевод: М., 1922).

[30] Ср.: «...Роман Достоевского (т. е. „Бесы“. — *Л. С., С. С.*) настолько сложен, необычен и „горяч“, что и на современном этапе литературоведения нет единодушия среди ученых, как в интерпретации смысла и идеологической сути, так и в оценках художественной значимости [этого] произведения» (В. А. Туниманов. Рассказчик в «Бесах» Достоевского. — Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972, с. 87). Характерно, что у нас нет еще ни одной монографии о «Бесах».

[31] Б. Л. Сучков. Великий русский писатель. — Достоевский — художник и мыслитель. Сборник статей. М., 1972, с. 15.

[32] См., например: Ф. И. Евнин. Роман «Бесы». — Творчество Достоевского. М., 1959, с. 238—243. См. также комментарии к роману (т. 12, с. 253—257).

[33] A. François-Poncet. Souvenirs d'une ambassade à Berlin. Septembre 1931—Octobre 1938. P., 1946, с. 352. Контекст этих слов таков. А. Франсуа-Понсэ обсуждает вопрос, какой диагноз с точки зрения психиатрии следовало бы поставить Гитлеру, и пишет в заключение: «Так или иначе, несомненно, что он не был человеком психически нормальным; это было существо извращенное, едва ли не безумное, персонаж Достоевского, человек, „одержимый бесами“».

[34] См.: Ю. Карякин. Зачем Хроникер в «Бесах»? — «Литературное обозрение». 1981, № 4, с. 72—84.

[35] Там же, с. 83. Заметим здесь, кстати, что именно своеобразная (и многообразная!) поэтика «Бесов» нередко служила и служит препятствием для адекватного восприятия и должной оценки романа.

[36] Точнее, это слова из внутреннего монолога Левина в «Анне Карениной» (часть третья, глава XXVI). Сводку сведений о творческой истории «Бесов» см. в комментариях к роману (т. 12, с. 161 и сл.).

[37] См., например, обстоятельное исследование современного индийского (бенгальского) историка Шумита Шоркара: S. Sarkar. The Swadeshi Movement in Bengal. 1903—1908. New Delhi, 1973.

[38] О понятии «бходролок» и о судьбе этой общественной группы в XX в. см. книгу: J. H. Broomfield. Elite Conflict in a Plural Society: Twentieth-Century Bengal. Berkeley — Los Angeles, 1968.

[39] Официальная доктрина Конгресса заключалась в следующем. Британская власть в Индии — это благотворная сила, которая твердой рукой ведет страну к лучшему будущему, в идеале — к самоуправлению (то, что рано или поздно власть будет передана самим индийцам, англичане сознавали и провозглашали издавна, но сроки этой передачи мыслились в отдаленном будущем). Конгресс призван формулировать и доводить до сведения правительства мнения образованных индийцев в интересах лучшего управления страной.

[40] Слово «свадеши» — прилагательное от «свадеш», что значит буквально «своя („сва́-") страна („-деш")».

[41] См. русский перевод этой песни (сделанный М. И. Тубянским) в журнале «Восток» (Книга вторая. М.—Пб., 1923, с. 3—4).

[42] Ср.: «В 1905 г. он (Тагор. — *Л. С., С. С.*) отдался всей душой движению свадеши и стал поэтом и пророком раннего этапа этого движения... Но когда верх взяла злоба, чувствительная душа Рабиндраната отпрянула от уродливых тенденций. Он почувствовал, что его народ нуждается в перемене сердечных устремлений (a change of heart) и что для достижения подлинной независимости были абсолютно необходимы радикальные общественные преобразования. Не соглашаясь с тактикой движения, он уединился в своей школе (т. е. в Шантиникетоне. — *Л. С., С. С.*) и посвятил все свои силы литературному труду, который оказался исключительно плодотворным» (S. Sarkar. Bengal Renaissance and Other Essays, с. 71—72). См. также: S. Sarkar. The Swadeshi Movement in Bengal, с. 82 и сл.

Впрочем, уход Тагора с политической сцены не был полным. Так, в феврале 1908 г. поэт принял избрание на пост председателя бенгальской провинциальной конференции Конгресса и произнес очень интересную речь, в которой изложил свое понимание ситуации и уроков «движения свадеши». В этой речи он, в частности, сказал: «Экстремистская политика — это политика без руля и без ветрил, поэтому никто не может с уверенностью сказать, куда она в конце концов приведет. Сторонники экстремизма не в состоянии обуздать его энергию. Экстремистскую политику легко начать, но трудно ее остановить» (Р. Тагор. Речь председателя. — Собрание сочинений в двенадцати томах. Том 11. Статьи. М., 1965, с. 169).

[43] Период после окончания «движения свадеши» 1903—1908 гг. — один из самых продуктивных в творчестве Тагора. В 1909 г. был написан знаменитый роман «Гóра», в котором запечатлены идейные поиски индийской интеллигенции: размышления об Индии, ее культуре и ее роли в мире. Именно в эти годы (очевидно, не без влияния уроков «движения свадеши») Тагор окончательно сформулировал свои представления об универсальном, всечеловеческом значении индийской культуры, которая призвана объединить в себе различные традиции: Восток и Запад, индуизм и ислам, высокую духовную культуру и кровную связь с землей, с «почвой».

Роман «Гóра» исследователи считают художественным откликом Тагора на проблемы, обостренно поставленные «движением свадеши», и одновременно — ответом на критику лично в его адрес за отход от этого движения, когда оно было в самом разгаре. Другим «ответом» на те же проблемы и на ту же критику называют и роман «Дом и мир», написанный в 1915—1916 гг. Этот второй ответ — как бы еще более прямой. В «Гóре» действие происходит в 70-х годах XIX в., и с эпохой «свадеши» роман связывает лишь общая проблематика. В «Доме и мире» само действие происходит именно во время «движения свадеши» и непосредственно обсуждаются события и лозунги этого движения.

[44] Обзор откликов русской печати на роман «Бесы» см. в т. 12, с. 257—272. Достоевского часто обвиняли в том, что его «нигилисты-бесы» «фантастичны», «нереальны», порождены раздраженным воображением. Однако через сто лет после публикации романа Б. Л. Сучков писал: «Таких околореволюционных бесов, как Петр Верховенский, и сейчас хоть пруд пруди среди тех, кто сегодня на Западе и на Востоке крайнюю левизну сделал своим знаменем» (Б. Л. Сучков. Великий

русский писатель, с. 20). Ср. также признание американского русиста: «. . .подобно Белинскому, он (Н. К. Михайловский. — *Л. С., С. С.*) возражал против нетипических персонажей в сочинениях Достоевского — например, против Раскольникова или заговорщиков в „Бесах". Но, когда мы читаем этот роман в Америке семидесятых годов, нас поражает именно правдоподобность и типичность этих фигур» (R. H. Stacy. Russian Literary Criticism. A Short History. Syracuse, 1974, с. 95).

О том же прекрасно сказано в одной из посмертных публикаций Ю. В. Трифонова: «. . .Достоевский — отгадчик будущего. Правота его отгадок становится ясна не сразу. Проходят десятилетия, вот уже минул век — и, как на фотобумаге, под воздействием бесконечно медленного проявителя (проявителем служит время) проступают знаки и письмена, понятные миру . . . Особенно поразительна в этом смысле судьба романа „Бесы". Современники, даже наиболее проницательные, не оценили „Бесов" по-настоящему . . . Книга, написанная впопыхах, по жгучим следам событий, почти пародия, почти фельетон, превратилась под воздействием „проявителя" в книгу провидческую. . .» (Ю. Трифонов. Загадка и провидение Достоевского. — «Новый мир». 1981, № 11, с. 239).

Что же касается романа «Дом и мир», то приведем емкое высказывание В. Я. Ивбулиса: «Самое характерное в разноголосице мнений относительно этого произведения то, что оно сильно критиковалось индийскими авторами в годы после его публикации. . . за неправильное отображение движения свадеши и даже аморальность — и восхваляется сегодня за. . . критику отрицательных сторон того же движения» (В. Я. Ивбулис. Человек и общество в романе Рабиндраната Тагора «Дом и мир». — Проблемы индийского романа. М., 1974, с. 143).

[45] Вот еще одно показательное совпадение: знаменитый индийский (бенгальский) кинорежиссер Шоттоджит Рай (Сатьяджит Рэй) недавно экранизировал «Дом и мир»; у нас экранизировать «Бесы» мечтает известный кинорежиссер Э. Климов (см.: Элем Климов, Алесь Адамович. «. . .Труд по сгущению добра». — «Искусство кино». 1984, № 6, с. 64).

[46] В. Кряжин. Индия по роману Рабиндраната Тагора. — «Печать и революция». 1923, № 5, с. 86—99.

Очевидно, что в 1920-е годы роман «Дом и мир» привлек к себе внимание русских читателей. Почти одновременно вышло три разных перевода этого романа с английского языка (английский перевод был опубликован в 1919 г.): перевод З. Журавской (Берлин. Издательство С. Эфрон, [1922] — именно на это издание откликнулся рецензией В. Кряжин), перевод С. А. Адрианова (Петроград. Изд-во «Петроград», 1923) и перевод А. М. Карнауховой (Петроград. Изд-во «Мысль», 1923; переиздан тем же издательством в 1925 г.). В 1956 г. появился первый перевод романа непосредственно с бенгальского языка, сделанный В. Новиковой, — отдельным изданием (М., 1956) и в третьем томе восьмитомного собрания сочинений Тагора (М., 1956). В последующее двенадцатитомное собрание сочинений Тагора вошел новый вариант перевода В. Новиковой.

[47] В. Кряжин. Индия по роману Рабиндраната Тагора, с. 90—91. Стоит процитировать и последующие рассуждения В. Кряжина (хотя в них сказались «вульгарно-социологический» подход к литературе и не вполне верное представление о социально-экономической истории Индии):

«О чем же говорят эти аналогии. Они с несомненностью указывают, что в основе их лежат социально-экономические процессы, общие для России (60—70-х годов) и Индии (конца XIX и начала XX в.). Миросозерцание разночинной интеллигенции и русских революционеров эпохи нечаевщины явилось характерным выражением буржуазного Sturm und Drang'а,начавшегося тотчас же после освобождения крестьян. Но мы уже видели, что появлению Сандипа также предшествовал процесс бурной капитализации Индии, выбросивший на поверхность первые отряды туземной буржуазии. . . Знамя, под которым призывает идти Сандип, — это развернутый стяг молодой индийской буржуазии» (там же, с. 91—92).

По свидетельству А. Аронсона, ассоциации с русской литературой и с Достоевским, в частности, нередко возникали и у английских рецензентов произведений Тагора. Так, например, в рецензии на английский перевод «Дома и мира», опубликованной в газете «The Church Times» (от 1 августа 1919 г.), говорилось: «Интересно сравнить это произведение Р. Тагора („Дом и мир") с произведениями Достоевского. Не то чтобы было сходство между двумя этими авторами как художниками — с таким же успехом можно было бы сравнить орган и флейту; к тому же великий русский имеет за собой традицию истового христианства. Но оба — люди Востока (both are Orientals), и их идеал человеческого совершенства во многом один и тот же» (A. Aronson. Rabindranath Through Western Eyes. Allahabad, 1943, с. 112). «Некоторые даже полагали, — пишет далее А. Аронсон, — что внимательное изучение Рабиндраната способно помочь людям Запада правильно понять русскую литературу, поскольку, как они считали, Достоевский и Чехов стоят посередине: между безжалостно ясным мышлением, этическим ригоризмом и чувством меры, которые являются нашими ... идеалами, и прекрасной, пряной расплывчатостью Тагора» (там же). Правда, сам А. Аронсон думал, что сравнение Тагора с Достоевским и другими русскими писателями в английской прессе было обусловлено прежде всего одновременной модой на Тагора и русскую литературу после первой мировой войны; к тому же одно малоизвестное и малопонятное явление легко было сравнивать с другим, столь же малопонятным. Тем не менее А. Аронсон видит и реальные основы для сравнения: во-первых, «в том акценте на внутреннюю жизнь мысли, который мы находим и в русских романах, и у Рабиндраната», и, во-вторых, в том, что «идеал человеческого совершенства у Толстого и даже у Достоевского во многих отношениях подобен идеалу Рабиндраната» (там же, с. 112—113).

[48] Р. Тагор. Дом и мир. Роман. Пер. В. Новиковой. — Р. Тагор. Сочинения в восьми томах. Т. 3. М., 1956, с. 112. Далее ссылки на роман будут приводиться в тексте по этому изданию. Как уже сказано (см. выше, примеч. 46), перевод В. Новиковой издавался в двух различных вариантах. Более ранний вариант, на наш взгляд, ближе к оригиналу (по крайней мере в тех местах, которые привлекаются в нашей работе), поэтому мы и отдали ему предпочтение.

[49] «Злой дух» передает бенгальское слово *apadevatā*, которое заслуживало бы специального исследования в связи с выдвигаемым в нашей работе предположением, что Тагор создавал «Дом и мир» после прочтения «Бесов». По своей форме *apadevatā* — слово санскритское, как и многие другие слова бенгальского литературного языка, но есть некоторые основания подозревать, что это не старинное санскритское слово, а неологизм, созданный в XIX в.

Есть два наиболее авторитетных и полных словаря санскрита: так называемый «Петербургский» санскритско-немецкий словарь (составленный по поручению российской Академии наук двумя немецкими учеными, О. Бётлингком и Р. Ротом, и изданный в Петербурге в 1855—1875 гг., а затем в расширенном виде — в 1879—1889 гг.) и санскритско-английский словарь М. Моньер-Уильямса, изданный в Оксфорде в 1899 г. В «Петербургском словаре» слова *apadevatā* нет. У М. Моньер-Уильямса оно есть, но при нем нет никаких отсылок на индийские источники. Между тем известно, что оксфордские санскритологи — и сам М. Моньер-Уильямс, и его учитель Х. Х. Уилсон — были тесно связаны с английскими миссионерами в Индии. М. Моньер-Уильямс даже составил англо-санскритский словарь, чтобы способствовать переводам христианской литературы на индийские языки. Поэтому вполне возможно, что слово *apadevatā* было создано из санскритских элементов (*apa* — в данном случае суффикс со значением отрицания, противопоставления; *devatā* — «божество») для перевода понятий «бес», «демон» и т. п. М. Моньер-Уильямс дает значение: «an evil spirit». В индусской мифологии есть много своих злых духов, обозначаемых разными словами, но миссионеры обычно стремились проводить четкое различие между мифологией языческой и мифологией христианской.

Если наша догадка о происхождении слова *apadevatā* верна, то Тагор, с его тонким чувством языка, скорее всего не случайно выбрал это слово с чужеземным «оттенком» для обозначения того «бесовского наваждения», которое охватило героев романа.

[50] Ср. в комментариях к последнему советскому изданию «Бесов»: «Достоевский. . . указывал, комментируя впоследствии свой роман и отвечая его критикам, что он не считал своей задачей изображение *реальной нечаевщины* и что „Бесы“ следует рассматривать как роман-предостережение, а не как историческую хронику» (т. 12, с. 154).

[51] См.: Ф. М. Достоевский. Письма. Т. II, с. 288.

[52] О прототипах персонажей «Бесов» см. сводку сведений в комментариях к роману (т. 12, с. 161 и сл.).

[53] Свидетельство сына поэта, Ротхиндронатха Тагора. Цит. по: K. Kripa-

lani. Rabindranath Tagore. A Biography. Second Revised Edition. Calcutta, 1980, с. 279,

[53а] Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, с. 550.

[53б] В. Днепров. Идеи, страсти, поступки. Л., 1978, с. 367.

[54] Ю. Карякин. Зачем Хроникер в «Бесах»?, с. 78.

[55] В. Я. Ивбулис. Человек и общество в романе Рабиндраната Тагора, с. 147. Способ повествования, при котором речь поочередно предоставляется разным персонажам, Тагор заимствовал, очевидно, из английской литературы. Э. Томпсон, проницательный интерпретатор Тагора, лично знавший поэта в течение многих лет, высказывал мнение, что в романе «Дом и мир» «использована схема» известного романа в стихах Роберта Браунинга «Кольцо и книга» и что в данном случае, как и в ряде других, выдающееся произведение английской литературы помогло Тагору достичь успеха в собственном творчестве (E. Thompson. Rabindranath Tagore. Poet and Dramatist. L., 1948, с. 246). Очевидно, Э. Томпсон имел в виду, помимо прочего, и то, что «Кольцо и книга» в композиционном отношении представляет собой ряд монологов действующих лиц. Правда, у Р. Браунинга лишь одному из персонажей речь предоставляется дважды: а у Тагора каждый из трех героев высказывается по нескольку раз. (О названном произведении Р. Браунинга см., например: Е. И. Клименко. Творчество Роберта Браунинга. Л., 1967, с. 145—175).

[56] См.: Р. Тагор. Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 11. М., 1965, с. 164.

[56а] См., например, комментарии к роману (т. 12, с. 253—257), а также предисловие к одному из последних изданий английского перевода: F. Dostoyevsky. The Possessed. Tr. by C. Garnett. L.—N. Y., 1960 (Everyman's Library).

[56б] См., например: K. S. Menon. The «Russian Bogey» and British Aggression in India and beyond. Calcutta, 1957. См. в этой связи также: J. H. Gleason. The Genesis of Russophobia in Great Britain: A Study of the Interaction of Policy and Opinion. Cambridge (Mass.), 1950.

[57] См.: Р. Тагор. Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 12. М., 1965, с. 47.

[58] Цит. по: К. Чокроборти. Индия — Россия: изучение России бенгальцами (1757—1917). Калькутта, 1976, с. 89 (на бенгальском языке).

[59] V. Chirol. India. L., 1926, с. 113—114.

[60] Новая история Индии. М., 1961, с. 564.

[61] См.: Е. Я. Люстерник. Русско-индийские экономические, научные и культурные связи в XIX в. М.,1966, с. 148.

[62] См.: К. Чокроборти. Индия — Россия, с. 122—140.

[63] См. там же, с. 87—88.

[64] См. там же, с. 182.

[65] См. там же, с. 165—191.

[66] Г. Халдар. Связи между русской и бенгальской литературами. — «Проблемы востоковедения». 1959, № 7, с. 137.

[67] См.: К. Чокроборти. Индия—Россия, с. 173. Приносим благодарность бывшей сотруднице «Рабиндра-бхавана» (музея-архива Р. Тагора) в Шантиникетоне д-ру Маноши Дашгупто за любезно присланную фотокопию названного очерка о Достоевском.

[68] The Possessed. A Novel in Three Parts by Fyodor Dostoevsky. From the Russian by Constance Garnett. L., 1913.

[69] D. Brewster. East-West Passage. A Study in Literary Relationships. L., 1954, с. 162. Д. Брустер ссылается на специальное исследование: H. Muchnic. Dostoevsky's English Reputation (1881—1936). Northampton (Mass.), 1939 (Smith College Studies in Modern Languages. Vol. XX).

[70] Человеком, который ввел Тагора в лондонское общество, был известный английский художник Уильям Ротенстейн (1872—1945). Он познакомился с Тагором во время поездки в Индию в 1910—1911 гг. В свою очередь, У. Ротенстейн был знаком с переводчицей романов Достоевского (и многих других произведений русской литературы) на английский язык Констанс Гарнет (1862—1946). В 1910 г. К. Гарнет обратилась к У. Ротенстейну с письмом, в котором она просила его ходатайствовать о невыдаче в Индию арестованного в Англии Винаяка Саваркара. Сын К. Гарнет Дэйвид Гарнет безуспешно пытался освободить Саваркара из

тюрьмы (см.: Imperfect Encounter. Letters of William Rothenstein and Rabindranath Tagore. Ed. with an Introduction and Notes by Mary M. Lago. Cambridge (Mass.), 1972, с. 27—28). Винаяк Саваркар (1883—1966) — один из действительно «крайних» деятелей индийского национализма, в начале XX в. — террорист, а в 1930—1940-х годах — идеолог и лидер индусско-шовинистической партии «Хинду-махасабха». По иронии судьбы переводчица «Бесов» тревожилась о человеке, который во многом похож на героев этого романа. А исследователям жизни и творчества Тагора — вот тема для изысканий: что знал Тагор о К. Гарнет и не был ли он знаком с ней лично.

Есть и еще одна личностная ниточка, связующая Индию 1910-х годов и Россию: в 1910—1916 гг. вице-королем Индии был лорд Хардиндж, видный дипломат, который в 1898—1903 гг. работал секретарем английского посольства в Петербурге, а в 1904—1906 гг. был послом Великобритании в России. Лорд Хардиндж оставил интересные мемуары, изданные в двух книгах: Old Diplomacy. The Reminiscences of Lord Hardinge of Penshurst. L., 1947; My Indian Years 1910—1916. The Reminiscences of Lord Hardinge of Penshurst. L., 1948. Будучи послом в Петербурге, лорд Хардиндж стал свидетелем первой русской революции, и в своих мемуарах уделяет ей немало внимания. В частности, он упоминает и некоторые наиболее известные акты индивидуального террора, например убийство министра внутренних дел В. К. Плеве (в 1904 г.). В Индии лорд Хардиндж проводил так называемую «политику умиротворения» (см.: Новая история Индии, с. 644—646); при нем был отменен раздел Бенгалии и столица перенесена из Калькутты в Дели, что должно было, помимо прочего, подчеркнуть уважение британской власти к индийским традициям. Однако в 1912 г., когда лорд Хардиндж торжественно въезжал в новую столицу, на него было совершено покушение: террористы метнули бомбу в вице-короля и тяжело ранили его. Это событие имело широкий общественный резонанс.

Тагор писал «Дом и мир» в 1915—1916 гг., в конце правления лорда Хардинджа. Личность вице-короля и обстоятельства его карьеры не могли ли быть для поэта еще одним побуждением думать о России и сравнивать ее с Индией?

Кстати, Россия однажды прямо упоминается в самом тексте романа. В ответ на слова Никхилеша, что он не может совершить кражу «во имя достижения своих идеалов», Бимола, находясь под влиянием Шондипа, восклицает: «Разве история Англии, Франции, Германии, России или еще какой-либо цивилизованной страны не есть история грабежей во имя блага родины?» (с. 33).

[71] Установить с полной достоверностью факт чтения Тагором «Бесов» затруднительно по двум причинам. Во-первых, творческая лаборатория Тагора доступна исследователям в гораздо меньшей степени, чем, например, творческая лаборатория Достоевского. Черновики, подготовительные материалы и т. д., если таковые вообще существуют, еще не изданы. Переписка Тагора также опубликована далеко не полностью. Во-вторых, Тагор предпочитал умалчивать об испытанных им влияниях и иногда даже публично оспаривал высказывания критиков (вполне благожелательных) на этот счет.

Вопрос о том, читал ли Тагор «Бесы», авторы этой работы задали в письме бенгальскому литератору профессору Шибнарайону Раю. В любезном ответном письме (от 27.XII.1982) профессор Ш. Рай, работавший тогда директором «Рабиндра-бхавана», сообщил: «В наших архивах я не нашел никаких свидетельств того, что Тагор читал „Бесы“ до написания „Дома и мира“». Позволим себе, однако, высказать предположение, что такие свидетельства еще могут обнаружиться в будущем.

[72] О «национальных адаптациях» (или «переводах-переделках») см., например: Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1972, с. 326; З. Н. Петруничева. Влияние английской прозы на роман телугу. — Проблемы индийского романа. М., 1974; М. Е. Шнейдер. Переработка как метод включения русской классики в китайскую литературу (на примере произведений Ф. М. Достоевского и Н. В. Гоголя). — Русская классика в странах Востока. Сборник статей. М., 1982.

[73] В. Я. Брюсов. Пушкин-мастер. — Валерий Брюсов. Собрание сочинений в семи томах. Т. 7. М., 1975, с. 165—166. В статье не приводится никаких конкретных примеров из творчества Пушкина, но прекрасной иллюстрацией к этим словам В. Я. Брюсова может служить, например, статья С. Лурье «Ирония и судьба (заметки о „Капитанской дочке“ Пушкина)» (журн. «Аврора». 1978, № 6, с. 65—75). Продемонстрировав поразительное подобие сюжетов «Капитанской дочки» и «Роб Роя» Вальтера Скотта, С. Лурье пишет: «Пушкин увлекался

Скоттом, и при желании в „Капитанской дочке“ можно найти несколько мест, очень похожих на цитаты из „Роб Роя“. Но важнее сюжетных и текстуальных совпадений преподанный английским писателем урок превращения истории в роман» (с. 65). Не «преподал» ли Достоевский подобный «урок» Тагору?

[74] См.: Н. Вильмонт. Достоевский и Шиллер. Заметки русского германиста. М., 1984, с. 43 и сл. См. в этой связи также: C. E. Passage. Dostoevski the Adapter. A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann. Chapel Hill, 1954.

[75] Н. Вильмонт. Достоевский и Шиллер, с. 53.

[76] Там же, с. 44.

[77] Там же, с. 48.

[78] Там же, с. 49.

[79] Есть английский перевод: R. Tagore. Four Chapters. Calcutta, 1950.

[80] K. Kripalani. Rabindranath Tagore, c. 402.

[81] См.: M. K. Naik. Mulk Raj Anand. New Delhi, 1973, c. 19. Е. Я. Калинникова полагает, что М. Р. Ананд имел здесь в виду свое пребывание в тюрьме в 1932 г., когда он был арестован за участие в гандистском движении (см.: Е. Я. Калинникова. Русская классика и Мулк Радж Ананд. — Русская классика в странах Востока. Сборник статей. М., 1982, с. 71 и 83).

### И. С. Смирнов

# «ВСЕ ВИДЕТЬ, ВСЕ ПОНЯТЬ...»
## (Запад и Восток Максимилиана Волошина)

«Поэт, соблазненный всеми облачениями и всеми масками жизни: порхающими святыми барокко и штейнеровскими идолослужениями [1], загадками Маллярмэ и каббалистическими формулами замков, неотмыкающими ключами Апокалипсиса и дендизмом Барбэ д'Орвилье [2]» — таким запомнился Волошин едва ли не всем, кто его знал [3], уж очень бросалось в глаза стремление поэта

> Все видеть, все понять, все знать, все пережить,
> Все формы, все цвета вобрать в себя глазами...
> Все воспринять и снова воплотить [4].

Даже в тогдашней атмосфере открытости разнообразнейшим культурным влияниям — Древняя Греция и Рим, Средневековье, Возрождение, Европа и Азия, эпохи, страны, народы оживали в России начала века на страницах книг, на театральных подмостках, на полотнах живописцев, — даже и в этой атмосфере волошинская жажда всеохватности не остается незамеченной. Если на первых порах, в юности, явно преобладало стремление «все видеть», то постепенно, с годами, оно уступило место желанию «все понять... и снова воплотить». Эта эволюция не сразу сделалась очевидной для современников (отсюда нередкие упреки во всеядности, неразборчивости, которые приходилось выслушивать Волошину), но для поэта она была бесспорно закономерной, отражая напряженную, целенаправленную душевную работу, заметную только немногим, работу, приведшую к созданию его собственного поэтического мира.

Публикация давней его статьи «Клодель в Китае» представляется мне удобным поводом для обсуждения — пусть самого предварительного и в числе прочего — места Востока в системе духовных ценностей Волошина, тем более что, находясь в эпицентре русской культуры начала XX в., он в своих попытках приобщиться восточной мудрости отразил искания целого поколения русских поэтов и художников.

# I

В себе несем свое изгнанье мы...[5]

Максимилиан Волошин не знал всероссийской поэтической славы. Он был известен в поэтических кругах — и это была известность добротного мастерства; его отличали читатели — стихи Волошина неизменно появлялись на страницах наиболее популярных повременных изданий, сборников, альманахов и были узнаваемы: поэт обладал собственным голосом, своими темами и не сливался с потоком поэтической поденщины. Выход первого сборника «Стихотворения. 1900—1910»[6] был встречен не восторженными, но безусловно сочувственными отзывами трех, пожалуй, ведущих поэтических критиков тех лет — Валерия Брюсова, М. Кузмина и Вяч. Иванова[7].

Трудно сказать, насколько тогдашние читатели ощущали некоторую «отдельность» М. Волошина, его «самостояние», но коллеги по поэтическому цеху знали и чувствовали это вполне отчетливо[8]. Недаром же еще более, пожалуй, особняком в русской поэзии тех лет стоявший Иннокентий Анненский писал Волошину, угадывая его будущность: «...Вы будете один. Приучайтесь гореть свечой, которую воры забыли, спускаясь в подвал, — и которая пышет, и мигает, и оплывает на каменном приступке... Вам суждена, может быть, по крайней мере на ближайшие годы роль малоблагодарная»[9]. Речь, конечно, не о человеческом одиночестве Волошина, он был общителен, доброжелателен, отзывчив, среди его знакомых все тогдашние знаменитости[10] — поэты, писатели, художники обеих столиц.

Но в поэзии он не сделался сторонником ни одного из многочисленных поэтических направлений, хотя не чурался никого. «Близкий всем, всему чужой», — скажет поэт о себе[11], и с годами горечь этой «чужести» не растворится в признании и любви многочисленных друзей, почитателей, «отдельность», непохожесть сохранятся до самой смерти. Истоки их — в характере Волошина, в душевном и творческом складе его и в жизненных обстоятельствах, конечно[12].

Поэтическую школу — не считая лет чистого ученичества — М. Волошин прошел в Париже. И это вполне отвечало творческим пристрастиям начинающего поэта — с первых шагов в литературе он мечтал прийти к «древним пристаням Европы», учиться «художественной форме — у Франции, чувству красок — у Парижа, логике — у готических соборов, средневековой латыни — у Гастона Париса, строю мысли — у Бергсона, скептицизму — у Анатоля Франса, прозе — у Флобера, стиху — у Готье и у Эредиа».

В достаточной мере разнородный перечень имен, объединяемый, кроме того, что Бергсон называл «жизненным порывом», разве что принадлежностью к французской культуре, свидетельствует уже и об определенной культурологической ориентации молодого Волошина, но, главное — об избранном пути, на котором

Париж — только первый этап. Размышляя о своей творческой миссии, поэт написал:

Лампу Психеи несу я в руке —
Синее пламя познанья [13].

«Познание» началось для Волошина с Франции. На долгие годы Франция сделалась его любовью. И это было столь очевидно, что для многих с ним встречавшихся пристрастие к французской культуре стало своеобразной метой Волошина, доминантой его личности. Впрочем, проницательная Марина Цветаева не поддалась этому гипнозу, хотя Волошин и рассыпал щедро перед ней (не нарочито ли, не в пику ли ее «германскому» воспитанию?) блестки своей французской эрудиции [14].

О влиянии французских поэтов на Волошина писал Валерий Брюсов [15], читатели его стихотворений знали целые циклы, посвященные Парижу, а строка «В дождь Париж расцветает, точно серая роза» [16] была у многих на слуху, как и пресловутое «ти-та-та, та-та-та» из стихотворения «В вагоне» [17], стихотворения, которое сделало имя поэта известным, послужив одновременно и поводом для бесчисленных пародий.

Но сколь бы сильными не были поэтические связи Волошина с Францией, вряд ли они одни в десятилетие, когда французской поэзией интересовались и увлекались в России виднейшие поэты [18], так прочно скрепили бы его облик с французской культурой. Во-первых, безошибочно чувствовалось, что Францию Волошин знал не понаслышке — он годами жил в Париже, а главное, был близко знаком, даже дружил с французскими поэтами и художниками [19]. И это было необычно. «Одно из немногих русских имен, считающихся „своим“ в писательских кругах Парижа. . . один из немногих иностранцев, перед которыми были открыты двери литературных французских объединений» [20]. Догадывались ли об этом русские читатели? По стихам — вряд ли. Но в русскую культуру начала века Волошин вошел не только как поэт — он был одним из самых авторитетных литературно-художественных критиков, и голос его звучал столь своеобразно, что даже в блистательном хоре русской критики тех лет он отчетливо слышен и безошибочно узнаваем «в статьях, похожих на стихи».

О французском искусстве и литературе от Волошина узнавали подписчики ведущих газет и журналов Петербурга и Москвы [21].

О масштабе деятельности Волошина — художественного критика свидетельствует и объединивший лишь небольшую часть его эссе о французских литераторах том «Ликов творчества» [22], а ведь задумано было четырехтомное издание, в которое должны были войти волошинские статьи, посвященные театру, живописи, литературе, статьи, уже написанные и опубликованные. И конечно, это было тем «во-вторых», которое в умах русской читающей публики да и специалистов тоже утвердило «французскую ориентацию» Волошина.

Он не просто знал французских писателей, поэтов и художников; он умел предвидеть расцвет таланта, разглядеть в робкой попытке новичка черты будущего мастера. Если же Волошин и не написал о ком-то из крупных деятелей культуры Франции, то сделал это не по неведению, но сознательно, исключив его из круга своих интересов, в достаточной мере субъективных, отражающих внутренние свойства личности самого Волошина.

Его влекло к непризнанным, к безвестным, пережившим трагедию духа одиночкам, «подземным классикам», по собственным его словам. Он стремился приникнуть к тому же источнику, который питал творчество таких художников, проникнуть в их души даже сквозь покровы видимого житейского успеха, бытовой устроенности. Наверное, и сам он к ним принадлежал, к «изгнанникам, скитальцам и поэтам», о них — одно из самых скорбных его поэтических созданий, венок сонетов «Corona Astralis». Вот заключительный сонет:

В мирах любви — неверные кометы, —
Закрыт нам путь проверенных орбит!
Явь наших снов земля не истребит, —
Полночных Солнц к себе нас манят светы.

Ах, не крещен в глубоких водах Леты
Наш горький дух, и память нас томит.
В нас тлеет боль внежизненных обид, —
Изгнанники, скитальцы и поэты!

Тому, кто зряч, но светом дня ослеп,
Тому, кто жив и брошен в темный склеп,
Кому земля — священный край изгнанья,

Кто видит сны и помнит имена, —
Тому в любви не радость встреч дана,
А темные восторги расставанья! [23]

В Поле Клоделе почудился Волошину художник именно такого разбора, и он поспешил сказать о нем. Любопытно, что несколько раньше (в 1908 г.) о Клоделе упомянул И. Анненский, и, судя по осторожной первой фразе («Вы спросите меня: кто такое Клодель и почему я об нем заговорил?»), едва ли не впервые в России. Впрочем, статья Анненского, специальная по теме и опубликованная не в широко распространенном журнале, вряд ли могла послужить к известности Клоделя, хотя автор очертил силуэт французского поэта с такою обаятельно-субъективной четкостью, что единственный абзац его статьи воспринимается как план будущих работ Волошина о Клоделе [24]. Именно Анненский чуть позднее поддержит Волошина в его намерении перевести французского поэта: «. . .если не Вы, то кто же будет русским переводчиком Поля Клоделя?» [25] — облик Клоделя, возникший под пером Анненского, действительно предполагал внутреннюю близость двух поэтов. . .

Разумеется, имя Клоделя встречалось русскому читателю и в журнальных публикациях о художественной жизни Франции. Так, в апрельской книжке «Аполлона» за 1910 г. в обзорной статье

Ж. Шарпентьера о французском искусстве в числе драматургов упомянут и Клодель, почему-то объединенный критиком с Метерлинком в истинно символистском пассаже, который вряд ли обогатил знавших произведения Клоделя-драматурга и был тем более бесполезен для несведущих, которые узнали разве что названия его драм [26].

Возможно, знатоки припомнят еще одно-два подобных сообщения о Клоделе, но Волошин, бесспорный первооткрыватель русского Клоделя, имел полное право начать в 1910 г. свою статью о французском поэте — предисловие к переводу поэмы в прозе «Музы» — словами: «В России имя Поля Клоделя было до сих пор упомянуто лишь несколько раз, но, хотя оно и принадлежит к величайшим именам современной поэзии, этого нельзя поставить в упрек русской литературе, потому что и во Франции это имя еще не произносится на страницах больших журналов и широкой читающей публике совершенно неизвестно, что является лучшей рекомендацией чистоты его гения, не принявшего в себя никакой посторонней примеси, не отмеченного ни одним пятном вульгарности. В настоящее время Клоделя знают и ценят лишь немногие мастера слова» [27]. Казалось бы, сказано коротко, даже суховато, но для посвященного, знающего поэзию Волошина, оценившего истовый поиск родственных душ в его критических статьях, — понятно, что поэт делится радостью обретения духовного собрата, собеседника и наслаждается, смакуя стихи Клоделя — «это слишком крепкое по теперешним временам вино» [28].

Наслаждаясь вином, не рассуждают о его химических свойствах. Потому так скуп Волошин в предисловии на аналитические суждения; но отмечу сжатое, как пружина, готовое распрямиться в новую статью соображение о «трех подземных ключах», которыми питает свою душу Клодель, — восточной сокровенной мудрости, католицизме и эллинском архаизме, о воспитателях клоделевой души — Эсхиле, Плотине и Лао-цзы [29]! Примечательно и почти исчерпывающее определение поэтики Клоделя: «Он находит единство в ослепительном соединении звуков, цветов и образов, которые связаны между собою не внешними очевидными связями, а некоей подсознательной логикой внутренних соответствий, которые посредством целого ряда быстрых и ускользающих впечатлений создают в душе законченную и четкую мысль-образ» [30].

Предисловие Волошина и «Музы» — вот, по существу, все известное русскому читателю о Клоделе вплоть до появления перевода «Книги масок» Реми де Гурмона. Волошин знал ее во французском оригинале, но в своих суждениях о Клоделе он был вполне самостоятелен и, пожалуй, глубже, чем блестящий французский эссеист, проник в его творчество; правда, Реми де Гурмон говорит только об одной пьесе Клоделя — «Златоглав».

Обращение Волошина к творчеству Клоделя свидетельствует, кроме устоявшегося пристрастия к Франции, и о его глубоком интересе к Востоку, ибо речь во второй статье идет не столько о Клоделе-поэте, сколько о Клоделе — страннике к истокам восточной мудрости. Европа и Азия силою биографических обстоятельств соединились в жизни и поэзии Клоделя, и это причудливое единство оказалось для Волошина необыкновенно притягательным.

## II

Мы в тюрьме изведанных пространств...
Старый мир давно стал духу тесен[31].

Россия долго не знала присущей Европе жажды восточной экзотики. Для экзотики требуется отдаленность. На протяжении всей русской истории Восток был рядом — и не только географически. Собственно, сама принадлежность России к Западу была достаточно поздно и как бы не окончательно установлена, хотя маятник русской истории мощным усилием Петра качнулся в сторону Европы. Но уже и в этом новом положении в крайней точке качания содержалась потенциальная энергия возврата к противоположной крайности[32].

Рубеж XIX и XX столетий обострил интерес деятелей русской культуры к Востоку. Почти каждый из них так или иначе отозвался на зов Востока, только одни искали там именно восточные духовные ценности, стремились понять иные культуры, другие мечтали почерпнуть на Востоке силы для поддержки дряхлеющей Европы, третьи видели для России возможность особой «синтетической» духовности, в которой плодотворно соединятся древняя мудрость Востока и европейская культура.

«Ориентализм» в России начала века не был однороден; под его знаменем не создавались школы и направления, не сочинялись программы и манифесты. Его настроения проникали сквозь групповые препоны; минуя внутренние разногласия, они соединяли художников, словно невидимой скрепой... Андрей Белый, чей интерес к восточной мудрости в значительной мере шел от всечеловеческой амбиции антропософии[33]; Вячеслав Иванов, исполненный благоговения перед величием греческой и римской античности и поднявший розу Гафиза, сознавая универсальность поэтической символики (на склоне лет он напишет и японскую танка)[34]; Брюсов и Бальмонт, которые и в собственных стихах, и в переводах осваивали поэтическое творчество древних и дальних народов[35]; Велимир Хлебников, «мучивший себя Азией», чтобы «сообща искать путей свободней» и в жизни, и в поэзии[36]; Н. Гумилев, для которого Восток был и поэтической игрушкой, и прибежищем духа, и поприщем[37]. Что, кроме «открытости Востоку» в творчестве, объединяет этих поэтов, принадлежавших к тому же примерно культурному кругу, что и Максимилиан Волошин? Этот ряд далеко не полон; за его пределами остались не менее значительные поэты, воплотившие восточные мотивы с иными оттенками, с других позиций.

А как сильны были «восточностремительные» порывы в среде живописцев! Даже насквозь западные «мирискусники» и те «не миновали Востока»[38] — так «долго и крепко дул восточный ветер в мастерских художников»[39]. Были художники, для которых Восток сделался едва ли не главной темой их творчества, а восточное искусство — вдохновляющим примером и, отчасти, образцом. Но Восток понимался ими по-разному. Так, Наталия Гончарова, заявившая: «. . .я отряхаю прах от ног своих и удаляюсь от Запада. . . Мой путь — к первоисточнику всех искусств, к Востоку»[40], — стремилась на Восток за некоей художественной первоосновой, дабы положить ее в фундамент «примитивного» искусства, точно так же как во Франции тех лет Пикассо в поисках примитивов обращался к традициям африканской скульптуры, переживая «негритянский» период.

Для Павла Кузнецова и Сарьяна Восток был не столько источником новых художественных форм — их искания по духу своему скорее ближе гогеновским попыткам обрести на Таити духовную цельность среди людей и природы, не испорченных цивилизацией. «Именно такой рисовалась Павлу Кузнецову знакомая ему с детства степь за Волгой с ее „поэтами, художниками, мудрецами, верблюдами, птицами, барашками, узорами тканей“, в ней воплощалась для него „тайна Востока“»[41].

Сарьян воспринимал Восток наиболее органично и не только в силу своего происхождения, он глубже многих понял «нутро» восточного искусства, ему были «дороги обыденные, интимные черты жизни». Заметим для себя, что последние слова принадлежат Волошину, автору одной из лучших, по мнению самого Сарьяна, статей о его творчестве. . .[42]

Даже упомянув лишь очень немногих поэтов и художников, оставив в стороне музыку, архитектуру, прикладное искусство, — возможно уловить главное в паломничестве на Восток русской культуры начала века. Конечно, это движение было периферийным в сравнении с магистральными духовными вопросами, волновавшими русское общество в те годы. И вместе с тем нельзя не оценить важность этих исканий для национального самосознания России — именно поэтому они не миновали наиболее чутких художников.

Не следует забывать, что речь идет о вполне элитарных настроениях. До широкого читателя доходили только отголоски споров, отзвуки мнений. Между тем почерпнуть знания о Востоке было практически негде — специальные издания были и по языку, и по содержанию доступны только посвященным. Популярное востоковедение еще не родилось.

Вместе с тем именно в начале века, особенно в связи с русско-японской войной, на фоне общих шовинистических настроений, не обошедших и элитарную часть интеллигенции[43], возросший интерес читающей публики к восточным сюжетам достаточно очевиден. Однако за неимением доступных отечественных изданий он удовлетворялся переводными книгами сомнительных достоинств и вкуса. Они утоляли обывательскую тягу ко всему необычайному, создавая у рядового читателя грубо искаженное представление о Востоке[44]. Не поддаться гипнозу экзотики, суметь отделить истинное от подделки — для этого кроме желания узнать иные культурные миры требовались безупречный вкус, художническая интуиция, острота поэтического видения.

## III

Жизнь — бесконечное познанье.
Возьми свой посох и иди! [45]

Восток — несбывшаяся мечта Волошина. Ближе всего к ее осуществлению стоял он в самом начале своего творческого пути, когда некоторое время прожил в Туркестане. Не раз потом он возвращался в стихах и письмах к этой жизни у «гималайских ступеней» [46], не раз замышлял повторить этот путь, продлив его до Китая, Японии, но жизнь судила иначе. Не побывав на Востоке, он жаждал приобщиться восточной мудрости. Может быть, и поэтому тоже Волошин стремился проникнуть в психологию Клоделя, уехавшего в Китай: он словно примеривался к пути французского поэта.

«Клодель... юноша, насыщенный идеологиями всех человеческих культур, прошедший сквозь эстетическую дисциплину Маллармэ, еще не проявивший себя в искусстве... уезжает в Китай... для того, чтобы создать себе уединение от Европы и проникнуться новыми системами познания, новой логикой искусства» — это в большей степени автопортрет Волошина той поры, когда он уже напитал свою душу Парижем и Францией и рвался на Восток, чем портрет французского поэта [47]. И мотивы отъезда скорее волошинские, чем клоделевские...

Замысел окольного, «через Европу», пути на Восток возник у Волошина еще в «допарижский» период, это — его жизненная программа, выраженная с необычайной для молодого человека продуманностью и пониманием своих целей в искусстве и жизни. Волошин писал: «Теперь туда — в пространство человеческого мира — учиться, познавать, искать. В Париж я еду не для того, чтобы поступить на такой-то факультет, слушать то-то — это все подробности, это все между прочим, я еду, чтобы познать всю европейскую культуру в ее первоисточнике и затем, отбросив все „европейское“ и оставив только человеческое, идти учиться к другим цивилизациям, „искать истины“ — в Индию и Китай. Да и идти не в качестве путешественника, а пилигримом, пешком, с мешком за спиной, стараясь проникнуть в дух незнакомой сущности... а после того в Россию окончательно и навсегда» [48]. Замысел этот не был результатом минутного импульса, порыва. Несколько лет спустя Волошин, безусловно и глубоко влюбленный в Париж, далеко не преувеличивает значения столицы Франции для своих духовных исканий:

Для нас Париж был ряд преддверий
В просторы всех веков и стран,
Легенд, историй и поверий... [49].

Он действительно воспринимал этот город как начало пути, и во многом Париж вдохновлял поэта, указывал ему направление. Здесь все — в первые приезды Волошина — еще дышало воспоминаниями об импрессионистах, и, окунувшись в эту живую художественную атмосферу, невозможно было миновать такого источника вдохновения этих мастеров, как дальневосточное искусство. Среди прочих художественных хранилищ Парижа Волошин посещает музей Гимэ с его великолепными дальневосточными коллекциями, Галерею эстампов в Национальной библиотеке [50]. (Позднее он не раз назовет японцев своими учителями в живописи.) Вскоре и парижская мастерская Волошина как бы воплотит в своем убранстве многообразие интересов хозяина:

На стенах японские эстампы,
На шкафу химеры с Notre Dame,
Барельефы, ветви эвкалипта,
Полки книг, бумаги на столах,
И над ними тайну-тайн Египта —
Бледный лик царевны Таиах. . .[51].

С годами всеобщность, всеохватность, даже космичность пронизывает все творчество поэта; Восток укладывается в его универсум как необходимый элемент. Правда, восточная тематика почти не оставляет следа во внешней, словесной фактуре стиха, растворяясь в его духовной сердцевине.

Чтобы понять эту особенность Волошина-поэта, необходимо сказать несколько слов о его знакомстве с Востоком: от самого первого, начального уровня узнавания — местный колорит, краски. . . — до попыток обнаружить в нем некую всечеловеческую сущность.

Вероятно, первым, познакомившим юношу Волошина с начатками восточной мудрости, был его учитель Н. В. Гуркин, редактор журнала «Природа и охота»: он читал своему ученику лекции по буддизму. Не исключено, что пособием Гуркину служила популярная книга Эдвина Арнольда «Свет Азии», содержавшая довольно приблизительное изложение основ буддийского учения [52]. Книга эта вряд ли могла чему-нибудь всерьез научить, но вполне способна была пробудить интерес к познанию того диковинного мира, дверь в который она приоткрывала.

Потом, если двигаться последовательно по намеченным самим Волошиным вехам, наступил черед Ницше и Вл. Соловьева [53]. Можно только догадываться, какое глубокое впечатление произвели оба философа на юношескую душу Волошина, уже смущенную и Достоевским, и Ибсеном, и Тютчевым, и Малларме. Впрочем, если в поэзии их влияние не столь очевидно, то, скажем, статья «Аполлон и мышь» бесспорно навеяна идеями Ницше о дионисийском и аполлоновском началах в искусстве [54]; не могло не навести его на раздумья и своеобразное «отталкивание» Ницше от Европы с ее буржуазной стерильной духовностью в пользу азиатского буйного варварства, первобытной стихии мифа [55]. Эсхатологические пророчества Владимира Соловьева, предрекавшего азиатское нашествие на Европу, побудили Волошина написать статью «Пророки и мстители»; ее главной теме предвестия катастрофы сопутствует мотив противостояния Востока Западу. Недаром Волошин заметил, что Ницше и Вл. Соловьев дали ему «возможность взглянуть на всю европейскую культуру ретроспективно — с высоты Азийских плоскогорий и произвести переоценку культурных ценностей».

Позднее Волошин увлекся теософией, мистическим учением, в котором его создательница Е. П. Блаватская (1831—1891) соединила идеи брахманизма, буддизма, индуизма, а затем антропософией, так называемой «западной версией» теософии. Теперь Восток входит в его поэзию причудливо переосмысленным, порою едва различимым сквозь теософское обличие, «приспособленным» к волошинским взглядам на человеческую жизнь как на бытие, разлитое в космическом времени и лишь на мгновение воплощенное здесь и сейчас в земной оболочке: «В безднах скрывается новое дно, Формы и мысли смесились. Все мы уж умерли где-то давно... Все мы еще не родились», «Когда ж уйду я в вечность снова? И мне раскроется она, так ослепительно ясна, Так беспощадна, так сурова И звездным ужасом полна!»

Отсюда и два постоянных мотива всего творчества Волошина — время и воспоминание. По сути, весь цикл «Corona Astralis» пронизан этими мотивами, сплетенными с идеей надмирного, космического бытия. Воспоминания призваны защитить человека от будущего, ибо, как писал Волошин, «мы заключены в темницу мгновения. Из нее один выход — в прошлое. Завесу будущего нам заказано подымать. Кто подымет и увидит, тот умрет, т. е. лишится иллюзии свободы воли, которая есть жизнь. Иллюзия возможности действия. Майя...»[56].

Наконец, Коктебель, легендарная Киммерия, «личный космос» Волошина, который представлялся ему плавильным котлом, тиглем, ареной «борьбы племен», был для поэта если и не Востоком в полном смысле слова, то и не Западом — скорее рубежом, местом встречи, битвы восточных и западных народов, местом слияния их культур, может быть, даже прообразом культуры всечеловеческой. Впрочем, Коктебель — это отдельная тема...

Вернемся теперь к тому короткому периоду (осень—зима 1900 г.), который Волошин провел на реальном, не книжном Востоке. Стихотворение «Пустыня»[57] открывает цикл стихов, объединенных названием «Годы странствий» (позднее — «Странствия»), датировано оно 1901 г., воспоминания о Туркестане еще остры, еще не стерлись зрительные впечатления:

Раскалена, обнажена,
Под небом выцветшим от зноя,
Весь день без мысли и без сна
В полубреду лежит она,
И нет движенья, нет покоя.
Застывший зной. Устал верблюд.
Пески. Извивы желтых линий.
Миражи бледные встают —

Галлюцинации пустыни.
И в них мерещутся зубцы
Старинных башен. Из тумана
Горят цветные изразцы
Дворцов и храмов Тамерлана.
И тени мертвых городов
Уныло бродят по равнине
Неостывающих песков,
Как вечный бред больной пустыни...

Этот фрагмент большого стихотворения любопытно сравнить с другим стихотворением Волошина, написанным через 18 лет в Коктебеле и тоже называющимся «Пустыня» [58]. Это уже воспоминание, в котором пустыня, может быть померкнув как зрительный образ, обрела четкость образа поэтического. Теперь она воспринимается подножием «престола азиатских гор»,

Откуда, некогда, бушуя,
Людские множества текли,
Орды и царства образуя
Согласно впадинам земли.

Теперь в мареве пустыни поэт видит не «дворцы и храмы Тамерлана», вполне реальные приметы Средней Азии, — воспоминание лепит образ несравненно менее прозаический, воплощающий один из любимейших символов Волошина:

А по ночам в лучистой дали
Распахивался небосклон,
Миры цвели и отцветали
На звездном дереве времен —

мистический символ древа, соединяющего человека и космос, древа-хроноса, древа исторической памяти, а в конечном счете возникает как бы символ Азии, от древа которой отпочковались ветви европейской культуры. Недаром же в статье о Клоделе в Китае образ дерева займет столь значительное место, тем более что и в творчестве самого Клоделя образ этот играет немаловажную роль [59]. «Клодель ушел из Европы на поиски первокорней человека, которые он прозрел в дереве» [60], — пишет Волошин. Ему это прозрение знакомо...

Пустыня еще раз возникла в поэзии Волошина, возникла как еще более поблекшее воспоминание, но и как повод к размышлению о своей судьбе в связи с судьбами мира, России. Это случилось в 1927 г., как подчеркнул сам Волошин, в дни землетрясения. Миновавшие годы были эпохой не природных — социальных катаклизмов: мировая война, революция; Волошина это глубоко затронуло душевно и физически. Он сделал выбор, он завершил странствия. Он, как замыслил еще в начале столетия, «вернулся в Россию окончательно и навсегда». Стихотворение «Четверть века (1900—1926)» — своеобразная поэтическая автобиография. Словно на третьем витке спирали вспоминает Волошин, как «мудрой судьбой был замкнут в сердце Азии», как «испытал всю гордость изгнанья В рыжих песках туркестанских пустынь».

Здесь, у истоков Арийского моря,
Я, преклонившись, ощупал рукой
Наши утробные корни и связки,
Вросшие в самые недра земли.
Я ощутил на ладони биенье
И напряженье артерий и вен —
Неперекушенную пуповину
Древней Праматери рас и богов.

Как писал поэт в апреле 1919 г.: «Мне было дано почувствовать в пустыне материнство Азии. Европа — кактус среди пустыни (Азии). Вернись. Иди в Латинский квартал приобрести грани, чтобы отражать радугу света. Россия отпустила меня. Теперь она зовет: пойми, проникнись мной, назови меня, разгадай мои сны!» [61]. Волошин соединил в душе своей «хмель городов, динамит библиотек, книг и музеев отстоенный яд», не предал «ни Германского дуба, ни Кельтской омелы», ни древа Азии; он возвратился домой и сумел принять пути России на историческом ее переломе со спокойным пониманием мудреца и трепетной бережностью сына, сохраняя «всеединство любви».

Поэтический Восток Волошина не только и не столько географическая или культурная реальность — это скорее один из этапов странствия человека по земным и надмирным путям: «Человек — странник: по земле, по звездам, по вселенным. Человеческий дух древнее, чем земля и звезды. . . Вначале странник отдается чисто импрессионистическим впечатлениям внешнего мира. . . переходит потом к более глубокому и горькому чувству матери-земли. . . проходит сквозь испытания стихией воды. . . познает огонь внутреннего мира и пожары мира внешнего. . .» [62]. Только в контексте «пути», «странствия» волошинский Восток может быть понят — и воплощенный в стихах, и ставший темой статей.

Восточной проблематики касаются две статьи Волошина. Одна, о Клоделе, предлагается вниманию читателя, вторая посвящена творчеству Сарьяна. Эти статьи, «волошинские» по духу, необыкновенно сходны с поэтическим миром Волошина, по сути своей — они продолжение его поэтических и живописных исканий. Тот же мотив странничества — и поэта, и художника, то же стремление миновать, кроме самых необходимых деталей, «чисто импрессионистические впечатления внешнего мира», пробиться сквозь них к тем сущностным понятиям, которые позволяют постичь иную культуру, ибо именно они по духу своему истинно человечны, а потому и универсальны. «Китай у Клоделя, несмотря на все обилие и на всю реалистическую точность местных деталей, встает для каждого, как его собственная древняя человеческая прародина» — вспомним собственное волошинское ощущение от Азии как от «древней Праматери рас и богов». И Сарьян идет на Восток, «как на потерянную родину», он «сын Востока, оторванный от своей страны. . . Его творчество пробуждено сыновним чувством» [63].

Обретающий на Востоке родину Сарьян и оставивший родину ради Востока Клодель близки Волошину своим ощущением «корней и связок» земли. Не путешественник, «коллекционер экзотических редкостей», а путник, движимый «сыновностью и сиротством», — вот кто для Волошина истинный художник.

Статьи Волошина — проза поэта. В этом не оправдание неточностей (в описании Китая или — в статье о Сарьяне — ислама), а всего лишь указание на особый характер содержащегося в этих статьях знания, добытого не только прямой мыслительной дискурсией, но и — главное — интуитивным постижением людей, стран, искусства. Клодель тоже описал Китай как поэт, и тот, кто захочет узнать страну, напрасно будет искать в «Познании Востока» чистого знания. Это отлично почувствовал Волошин; сам поэт, он понимал особенности поэтического восприятия, поэтому и привлек его Клодель в Китае. В этом и своеобразие публикуемой статьи Волошина — она подобна электрическому разряду, проскакивающему между двумя полюсами высокого духовного напряжения, а возникает оно потому, что, когда поэт говорит о поэте, он в конечном счете говорит о себе самом. И, читая о Клоделе в Китае, стоит помнить, что читаешь как бы и о Волошине в Китае, на Востоке вообще, в жизни, наконец, — и статья обретает иное измерение как фрагмент творческой биографии двух поэтов сразу.

* * *

Создавая образ Клоделя в статьях, ему посвященных, Волошин знал только малую часть пути французского поэта — пути жизненного и пути творческого. Вместе с поэтической пристрастностью, заведомой субъективностью взглядов и оценок это обстоятельство предопределило особенности получившегося портрета. Волошин не мог предвидеть ни клоделевского истового католицизма (хотя и отметил его в числе «трех подземных ключей», питавших душу Клоделя), ни высокой карьеры государственного чиновника. Потому и в отъезд Клоделя на Восток Волошин вложил тот смысл, который был ему понятен, — он и предположить не мог, что для столь близкого ему творчески человека притягательна официальная дипломатическая должность сама по себе, вне мотивов «бегства» из Европы. . .

Клодель прожил долгую жизнь. Он много ездил по миру, много написал. Был превозносим и порицаем — и как человек, и как писатель. Но меньше всего он был «подземным классиком», которые так влекли к себе Волошина, — академик, прославленный драматург, друг президентов и королей, посол в Японии, США, Бельгии. . . И Волошин вряд ли сумел бы оценить такого Клоделя — жизнь художника он понимал по-другому. Не правильнее, а по-другому.

Заметил и оценил он раннего Клоделя за черты бесспорно привлекательные: непредвзятость подхода к Востоку, стремление за экзотической оболочкой разглядеть человека, остроту взгляда и мастерство стилиста — все это есть в «Познании Востока», создании истинного поэта, которого Волошин по справедливости нашел в Поле Клоделе.

## Примечания

[1] Имеется в виду деятельность немецкого философа-мистика Рудольфа Штейнера (1861—1925), создателя антропософии (см. раздел III этой статьи).

[2] Барбэ д'Орвилье (Барбе д'Оревильи, Барбе д'Оревилли, 1808—1889) — французский поэт-романтик, написавший в числе прочего, книгу очерков «О дэндизме и Джордже Бреммеле» (1845). У Волошина есть о нем статья, вошедшая в «Лики творчества».

[3] Илья Эренбург. Портреты современных поэтов. М., 1923, с. 37.

[4] Максимилиан Волошин. Стихотворения (Библиотека поэта. Малая серия). Л., 1977, с. 75.

[5] Из 14-го сонета «Corona Astralis».

[6] Издательство «Гриф». М., 1910.

[7] М. Кузмин, заключая свою рецензию, писал: «Своеобразная таинственность переживаний, большое мастерство, не похожее на приемы других художников, очень отличают М. Волошина и делают понятным его влияние на многих молодых поэтов» («Аполлон». 1910, № 7, апрель, с. 37—38 — вторая пагинация). Отзыв Вяч. Иванова наряду с похвалами содержит и довольно резкие упреки поэту в «небезупречности вкуса», в обилии «изумительных синтетических копий» и «недостатке прекрасных оригиналов», но при всем том «Волошин — поэт больших дарований и своеобразных горьких чар», а его книга — «образ замкнутой души» (там же, с. 38).

[8] Редактор «Аполлона» С. К. Маковский, много Волошина печатавший и доброжелательно к нему относившийся, вспоминал десятилетия спустя: «Среди сотрудников „Аполлона“ он (Волошин. — *И. С.*) оставался чужаком по своему складу мышления, по своему самосознанию и по универсализму художнических и умозрительных пристрастий» (С. Маковский. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955, с. 314).

[9] Из письма И. Ф. Анненского к М. А. Волошину от 6.III.1909. — Иннокентий Анненский. Книги отражений. М., 1979, с. 486.

[10] В частности, среди адресатов стихотворных посланий Волошина — многие известные поэты: К. Бальмонт, Андрей Белый, Вяч. Иванов, Ю. Балтрушайтис, В. Брюсов.

[11] Цитата из стихотворения, посвященного Брюсову, из цикла «Когда время останавливается» [Максимилиан Волошин. Стихотворения. (Библиотека поэта. Малая серия). Л., 1977, с. 78]. В этом цикле, пожалуй, впервые появляется тот набор поэтической символики, который на долгие годы составит основу мышления Волошина-поэта.

[12] «Отдельность» Волошина замечательно передавала Марина Цветаева: «Спутничество: этим продолжительным, протяжным словом дан весь Макс с людьми — и весь без людей. Спутник каждого встречного, и, отрываясь от самого близкого, — спутник неизвестного нам светила. Отдаленность и неуклонность спутника. . . Макс был знающий. У него была тайна, которой он не говорил. Это знали все, этой тайны не узнал никто» (Марина Цветаева. Живое о живом. — Максимилиан Волошин — художник. М., 1976, с. 182—183).

[13] Максимилиан Волошин. Стихотворения, с. 76.

[14] «Явным источником его творчества в первые годы нашей встречи, бывшие последними до войны, была бесспорно Франция, — писала Цветаева. — Уже хотя бы по тем книгам, которые он давал друзьям, той же мне. Казанова или Клодель, Аксёль или Консуэла — ни одной, за годы и годы, ни немецкой, ни русской книги никто из его рук не получал. Ни одного рассказа, кроме как из жизни французов — писателей или исторических лиц, — никто из его уст никогда не слышал. Ссылка его была всегда на Францию. Оборот головы всегда на Францию. Он так и жил, головой, обернутой на Париж». И тут же Цветаева оспаривает это, внушаемое ей Волошиным убеждение, настаивая — вопреки «явному источнику его творчества», Франции — на определяющем духовном значении «источников скрытых», которых, по ее мнению, было у поэта два: Германия и Россия (Марина Цветаева. Живое о живом, с. 211).

[15] «Наибольшее влияние на М. Волошина оказали, по-видимому, французские поэты. В своих первых стихах он старался усвоить русской поэзии импрессионизм ранних декадентов. . . Во вторую эпоху своего развития М. Волошин

находился под явным влиянием парнасцев. Он перенял у них чеканность стиха, строгую обдуманность... эпитета, отчетливость и законченность образа» (Валерий Брюсов. Далекие и близкие. Статьи и заметки о русской поэзии от Тютчева до наших дней. М., 1912, с. 173).

[16] «Дождь» (Максимилиан Волошин. Стихотворения, с. 55).

[17] Там же, с. 43.

[18] Достаточно указать на две представительные антологии французской поэзии XIX в.: Французские лирики XIX века. Переводы в стихах и биобиблиографические примечания Валерия Брюсова. СПб., 1909; сборник переводов «Парнасцы и проклятые», вошедшие в книгу Ник.Т-о «Тихие песни». СПб., 1903 (под этим псевдонимом, как известно, укрылся Иннокентий Анненский). Брюсову принадлежит том переводов из Верлена (М., 1911). Французское влияние испытывает М. Кузмин, Н. Гумилев подчеркнуто ориентируется на творческие принципы Теофиля Готье и т. п.

[19] В разные годы друзьями и знакомыми Волошина были Анатоль Франс, Ромен Роллан, Пабло Пикассо, Рене Гиль и др. Друг Гогена Владислав Слевинский создал живописный портрет Волошина. Волошин писал: «Теперь, когда я только немного стал входить в круг французской литературы с ее историей, я начал понимать, насколько ее мало знают в России и до какой степени неизмеримы ее богатства» (из письма к матери от 4.VIII.1901).

[20] Е. Ланн. Писательская судьба Максимилиана Волошина. М., 1927, с. 8.

[21] Из года в год в журналах, альманахах и газетах «Русь», «Весы», «Золотое руно», «Перевал», «Северные цветы» печатается цикл статей «Письма из Парижа». Любопытно, что в редакционной статье вновь созданного журнала «Весы» в списке зарубежных корреспондентов, каждый из которых представлял свою страну, значилось: М. Волошин (Франция), см.: «Весы». 1904, № 1.

Несколько неожиданным свидетельством известности Волошина — художественного критика может служить то, что Хлебников, высмеявший в пьесе «Маркиза Дэзес» (1909) художественную жизнь Петербурга, не прошел мимо образа Волошина, спародировав его предисловие к каталогу выставки Г. Лукомского, Волошин упомянут в пьесе как «Писатель»:

Писатель

И все так изученно, изысканно и откровенно,
Здесь все разумно, точно, тонко!
Стремление к письму цветочному
И явный вкус к порочному.

(Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940, с. 78, 398). «Портрет» Волошина Хлебников создал и в написанной в конце 1909 г. поэме «Карамора № 2-ой»:

...Из теста помещичьего изваянный Зевес
Не хочет свой «венок» вытаскивать
из-за молчания завес.

(Велимир Хлебников. Собрание произведений. Т. II. Л., 1930, с. 80 — опубликован отрывок под названием «Петербургский „Аполлон". Сатира»); несходство вкусов в поэзии и живописи и вызвало цитированные отклики Хлебникова.

[22] «Лики творчества». М., 1914.

[23] Максимилиан Волошин. Стихотворения, с. 156.

[24] Имеется в виду работа И. Анненского «Античный миф в современной французской поэзии», первоначально прочитанная в виде доклада в Обществе классической филологии и педагогики в Петербурге 26 февраля 1908 г., а затем опубликованная в том же году журналом «Гермес» (№ 7—10). И. Анненский писал: «Клодель это сноб и вместе с тем экзотист — это оптик самого страстного воображения; после дебюта в 1890 г. его Златоглава „Tête d'or" он показывается в печати крайне редко и то почти всегда один без всех этих сборников, редакций и прочих сообществ, в которых поэты, как девочки на морских купаниях, взявшись за руки, так любят эти последние десятилетия противостоять напору буржуазной волны... Златоглав хочет драматизировать мысли, и вот в глазах начинает рябить: там часто-часто бьются какие-то мелкие и хрупкие артерии и зрелище жизни оказывается в конце концов слишком грандиозным: оно мутится и умирает, не успевая

проникнуть в полушария, которые утомлены, так как им не дают думать» («Гермес». № 8, с. 210). Оттиск этой статьи автор подарил Волошину, который ответил в письме: «Имена мне милые, слова мне дорогие и идеи мне близкие, потому что я в свое время „пошел к французам в школу“...» (цит. по: А. В. Лавров, В. И. Купченко. [Предисловие.] Письма И. Ф. Анненского. — Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978, с. 244).

[25] Там же, с. 249—250.

[26] «Символ у Метерлинка иногда наивный и всегда осязаемый, у Клоделя гораздо менее прост; он более иероглифичен, но свои знаки он берет у действительности и ими создает тайну. Эта тайна больше и властней, потому что она в жизни и оттуда берет многообразные отголоски своего эха. Она в жизни, но он уводит ее за жизнь» и т. д. (Ж. Шарпентьер. Современные направления литературы, искусства и философии во Франции. — «Аполлон». 1910, № 7, апрель, с. 46).

[27] «Аполлон». 1910, № 9, июль—август, с. 19 (третья пагинация).

[28] Слова эти принадлежат Реми де Гурмону и цитируются по переводу его «Книги масок» (1913 г., пер. Е. М. Блиновой и М. А. Кузмина). В волошинском переводе они звучат иначе: произведения Клоделя являются «ликером, немного крепким для висков нашего времени» («Аполлон». 1910, № 9, июль—август, с. 20, третья пагинация).

[29] Там же.

[30] Там же, с. 21.

[31] Из стихотворения «Напутствие Бальмонту».

[32] Устремленность к «восточной крайности» нередко обострялась в противовес либеральным, «западным» настроениям в русском обществе. В этом отношении особенно показателен период первых десятилетий XIX в. Так, С. С. Уваров (1786—1855) в своем обращении относительно учреждения Азиатской Академии в 1810 г. подчеркивал, что Россия должна всемерно укрепить свои связи с Азией и вести обширную «метафизическую археологию», ибо только на Востоке сохранились отсветы «утерянного света Адама». Сходно высказывались и другие сторонники охранительных тенденций в русском обществе. В частности, среди них была популярна идея, что Россия найдет «самых искренних союзников» для одоления революции и секуляризма «среди азиатцев от Пекина до Константинополя».

Примерно тогда же М. Л. Магницкий (1778—1844) настаивал на необходимости для русской культуры установить свое тождество с Востоком, а потому разработал план Института Востока, который следует учредить в Астрахани для обучения представителей русского служилого сословия и «приобщения их к научным кругам Индии». Он лелеял веру, что апостольская церковь в своей чистоте еще процветает в Индии, и даже усматривал библейские влияния в индийских священных книгах.

Мистический интерес к Востоку в начале XIX в. тесно связан и с распространением масонства, духовно и ритуально тяготеющего к Востоку. Так, масонские храмы сооружались фасадами исключительно на Восток; термин «Ориент» употребляется в качестве синонима города, в котором действуют масоны, и т. п. (см. подробнее: А. Пыпин. Материалы для истории масонских лож. — «Вестник Европы». 1872, январь).

[33] Следует отметить, что в некоем предельном виде отношение к Востоку, существенно повлиявшее на многих деятелей русской культуры, было выражено Вл. Соловьевым в его философских работах (например, в «Трех разговорах» — в авторском предисловии и в тексте) и в стихах, в частности, в знаменитых строках:

О Русь! В предвиденье высоком
Ты мыслью гордой занята:
Каким ты хочешь быть Востоком —
Востоком Ксеркса иль Христа?

А. Белый задумал написать трилогию под общим названием «Восток или Запад». В отзыве на первую часть трилогии, роман «Серебряный голубь», Д. С. Мережковский писал: «Ошибка А. Белого — ошибка всех старых и новых славянофилов: русскому Востоку противополагается европейский Запад, как религиозной полноте — пустое место... На вопрос: Восток или Запад? — единственный ответ —

отрицание самого вопроса: не Восток или Запад? — а Восток и Запад» (Д. Мережковский. Было и будет. Дневник 1910—14. Пг., 1915, с. 308). Хотя А. Белый продолжил трилогию (романом «Петербург»), он постепенно склонялся к менее резкой постановке вопроса, обозначенного в ее заглавии. Жизнь в Дорнахе (Швейцария), строительство антропософского храма в годы мировой войны заставили его мечтать о духовном единстве мира, которому деление на Восток и Запад только препятствует (см.: А. Белый. На перевале. Берлин—Петербург—Москва, 1923, с. 51—56). Духовный экуменизм пронизывает и пассаж об индийской философии в программной книге А. Белого «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности» (М., 1917, с. 221—222).

[34] См.: Вячеслав Иванов. Cor ardens. Часть первая. М., 1911, с. 159—160. Танка, названная «Подражание японскому» (форма японского стихотворения передана неточно), написана в 1935 г.:

Голых веток оснежен излом.
Круглый месяц на дне
Голубом.
Ворон на ветке во сне
Снег отряхает крылом.

[Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Малая серия). Л., 1978, с. 305.]

[35] Можно отметить отчасти воплощенный замысел Брюсова о создании своеобразной антологии поэзии всех времен и народов (Индии, Персии, Китая, Японии, Мексики, Малайского мира); он собирался дать стихи восточных поэтов не так, «как они писали. . . но так, как они хотели слагать стихи». В записных книжках Брюсова эта антология упоминается под названием «Сны Человечества» или «Песни человечества (Зеркало веков)», см.: Литературное наследство. Т. 27—28. М., 1937, с. 403.

См. также книги К. Бальмонта «Край Озириса» (М., 1914), «Поэзия как волшебство» (М., 1916) и в особенности характерные для поэта «Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. Египет, Мексика, Майя, Перу, Халдея, Ассирия, Индия, Иран, Китай, Океания, Скандинавия, Эллада, Бретань» (СПб., 1908).

[36] Восточные мотивы в творчестве В. Хлебникова, несмотря на появление ряда работ на эту тему, до сих пор не рассмотрены достаточно глубоко. Отметим интересную, более широкую по охвату материала, чем обозначено в заглавии, статью Вяч. Вс. Иванова «Структура стихотворения Хлебникова „Меня проносят на слоновых. . .“» (Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967, с. 156—171).

[37] Многие стихотворения Н. Гумилева навеяны его африканскими странствиями (сб. «Шатер», рассказы в книге «Тень от пальмы»); иногда он делал свободные переложения восточной поэзии («Фарфоровый павильон. Китайские стихи»), в которых меньше экзотизма, чем принято думать. Порой поэтическая интуиция позволяла Гумилеву вполне почувствовать дух китайской поэзии.

[38] Большая группа «мирискусников» приняла участие в создании декоративных панно для нового Казанского вокзала в Москве. А. Н. Бенуа выполнил панно «Европа» и «Азия» (работа сохранилась только в эскизах).

[39] См.: Абрам Эфрос. Искусство Павла Кузнецова. — «Аполлон». 1917, № 6—7, с. 8.

[40] Цит. по: Г. Г. Поспелов. Новые течения в станковой живописи и рисунке. — Русская художественная культура конца XIX—начала XX века (1908—1917). Книга четвертая. М., 1980, с. 140. Поспеловым высказано интересное соображение о причинах тяготения русских художников к Востоку: «Увлечение Востоком приобретало тогда в среде русских художников особенное значение: Восток ощущался каким-то сгустком или квинтэссенцией примитивной художественной культуры, как таковой. Россия же стояла как бы на полпути между Востоком и Западом, поэтому на Востоке искали своего рода опору для самобытности русского искусства, для тех его качеств, которые могли бы обособить Россию от Западной Европы» (там же).

[41] Там же, с. 113. «Степная сюита» Павла Кузнецова по духу своему, по настроению удивительно перекликается со стихотворением А. Хомякова «Степи»:

> ...Куда ни взглянешь — нет селенья,
> Молчат безбрежные поля,
> И так, как в первый день творенья,
> Цветет свободная земля.
> Там не пресек ее межами
> Людей бессмысленный закон,
> Людей безумными трудами
> Там божий мир не искажен;
> Но смертных ждет святая доля,
> Труды, здоровие, покой,
> Беспечный мир, восторг живой,
> Степей кочующая воля...

[Д. Веневитинов, С. Шевырев, А. Хомяков. Стихотворения (Библиотека поэта. Малая серия. № 21). Л., 1937, с. 225.]

[42] Максимилиан Волошин. М. С. Сарьян. — «Аполлон». 1913, № 9, с. 5—18. В письме М. Волошину Сарьян писал: «Статья Ваша обо мне, по-моему, великолепная», а много позднее подчеркивал: «Если о живописи моей существует вообще хоть две-три удачные в целом работы, то волошинская, безусловно, одна из них» (М. Сарьян. Записки из моей жизни. — «Литературная Армения». 1966, № 8, с. 78).

[43] См.: Письма Брюсова к П. П. Перцову. — «Печать и Революция». 1926, № 7, с. 42.

[44] Отношения востоковедов-профессионалов и широкой публики убедительно описывает в своих воспоминаниях акад. В. М. Алексеев: «Пробавлялись переводами с иностранных переводов. В китаистике — на 99 %. Восток был предметом наивной спекуляции. Экзотика была ему положена по штату, и ее разоблачение было бы даже читателю неприятно. Ученые же держались замкнутой кастой: им был понятен текст, а это — главное» (В. М. Алексеев. Наука о Востоке. М., 1982, с. 256).

[45] См.: журн. «Новый путь». 1903, № 8, с. 40.

[46] Слова из стихотворения «Она» (Максимилиан Волошин. Стихотворения, с. 145).

[47] Валерий Брюсов записал в феврале 1903 г.: «Юноша из Крыма... Жил в Париже, в Латинском квартале... Уезжает в Японию и Индию, чтобы освободиться от европеизма». Осенью того же года: «Макс не поехал в Японию... едет в Париж» (Валерий Брюсов. Дневники 1891—1910. М., 1927).

[48] Из письма М. Волошина к А. П. Петровой от 12.II.1901.

[49] «Отрывки из посланий» (Максимилиан Волошин. Стихотворения, с. 88).

[50] В музее Гимэ сосредоточены дальневосточные коллекции путешественника, литератора и коллекционера Эмиля Гимэ (1836—1918). М. Волошин в автобиографических заметках «О себе самом» писал: «В методе подхода к природе, изучения и передачи ее я стою на точке зрения классических японцев (Хокусаи, Утамаро), по которым я в свое время подробно и тщательно работал в Париже в Национ.[альной] Библиотеке, где в Галерее эстампов имеется громадная коллекция японской печатной книги Теодора Дерюи. Там [у меня] на многое открылись глаза» (Цит. по: Максимилиан Волошин — художник, с. 46).

[51] «В мастерской» (Максимилиан Волошин. Стихотворения, с. 104).

[52] Арнольд, Эдвин (1832—1904) — английский поэт и журналист, долгие годы проживший в Индии. Написанная белым стихом его поэма «Свет Азии, или Великое отречение» (1879) дважды (в 1890 и 1906 гг.) переводилась на русский язык.

[53] Влияние Фридриха Ницше на русскую культуру было в те годы чрезвычайно мощным. Вяч. Иванов называл его «первым двигателем современной души». Серьезнейшее воздействие оказал на все мировосприятие М. Волошина и Вл. Соловьев с его учением о Мировой Душе и Вечной Женственности. Наиболее отчетливо это видно по стихотворению «Она». Глубоко затронуло М. Волошина и соловьевское понимание истории, выраженное в «Трех разговорах» и «Письме о конце всемирной истории...», которые Волошин прочитал в туркестанской

ссылке, однако эсхатология так и не сделалась основой волошинского миросозерцания.

[54] Одна из главных концепций Ф. Ницше, выдвинутая им в первом сочинении, «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), состоит в выявлении двух начал бытия и культуры — «дионисийского» («жизненное», оргиастически-буйное и трагическое) и «аполлоновского» (созерцательное, логически-членящее, односторонне-интеллектуальное) — и в стремлении к их слиянию в стихийном бытийственном становлении.

[55] Отчасти с этой концепцией связан и некоторый скепсис Ницше в отношении Запада: «Европейцы, по сути дела, мнят себя теперь высшими людьми на земле. Но азиаты во всех отношениях стоят на голову выше европейцев» («Так говорил Заратустра»).

[56] Майя (санскр.) — иллюзия, видимость в древнеиндийской мысли. Один из распространеннейших символов в поэзии русских символистов, часто встречался и в стихах Волошина.

[57] См.: Максимилиан Волошин. Стихотворения, с. 48.

[58] Там же, с. 174.

[59] «Когда свои пять трагедий он (Клодель. — *И. С.*) собрал в одну книгу, он назвал ее „Дерево“ („L'arbre“). Смысл человека в мире стал ему понятен через дерево».

[60] Там же.

[61] Максимилиан Волошин. Стихотворения, с. 414.

[62] Цит. по: Максимилиан Волошин. Стихотворения, с. 378 (примеч. Л. А. Евстигнеевой).

[63] Максимилиан Волошин. М. С. Сарьян, с. 9.

### Максимилиан Волошин

# КЛОДЕЛЬ В КИТАЕ

## I

Экзотизм в романтическом искусстве был голодом по пряностям. Художник, пресыщенный отслоениями красоты в музеях и бытом отстоявшейся культуры, искал новых вкусовых ощущений — более терпких, более острых. Экзотика чаще служила художнику ядом сознания, возбудителем чувствительности, чем здоровой пищей духа.

Эта экзотика девятнадцатого века явилась перенесением в область мечты и слова той страсти к географическим приключениям, которыми ознаменованы первые века новой истории. Когда иссякли века путешествий и открытий, тогда все, что было деянием, стало только мечтой, претворилось в литературу.

Лишь с тропических пейзажей Бернардена де Сен Пьера [1] и Шатобриана [2], с разымчивой чувственности креола Парни [3], да с усталой улыбки островитянки Жозефины Богарнэ [4] на портретах Прюдона [5] начинается в искусстве то, что мы вправе назвать экзотикой. И это уже начало романтизма.

Романтизм, введший в моду гашиш и опиум, чувствовал пристрастие к ядам и старым и настоявшимся. Источником его экзотизма послужил ближний Средиземноморский Восток: байроновская Турция, байроновская Греция. Мостом к этому востоку для французских романтиков была Испания, куда был кинут превратностями наполеоновских войн ребенок Гюго [6], увезший оттуда не знания страны, но память звучных имен и рыцарственных жестов, воплотившихся позже в Эрнани и Рюи Блазе. (Вспомните, что «Эрнани» — не имя человека, а название почтовой станции на пути Бордо—Мадрид.)

Романтизм создал лже-восточный стиль — «ориентализм». Хотя Жерар де Нерваль [7] видел Каир интимнее, а Теофиль Готье [8] — Константинополь — реальнее других романтиков, но и они не проникали за пределы цвета и формы.

В романтической живописи трагический Восток Делакруа [9] соответствовал своим пафосом стилю Виктора Гюго, а пейзажи Декана [10] напоминали четкие описания Теофиля Готье.

В этом экзотическом возбудителе Востока нуждалась не только романтическая жажда страстей, но и романтический неокатолицизм, памятником чего осталась, так сказать, христианская экзотика «Martyres» и «Itinéraire»[11] Шатобриана и «Путешествие» Ламартина[12].

Второе поколение романтиков — реалисты и парнасцы[13] — более психологически и более археологически подошли к Востоку.

Италия для Стендаля, Испания и славяне для Мериме играли ту же роль, что Карфаген для Флобера[14] и Персия для Гобино[15].

В тропической экзотике Леконта де Лиля[16] и Эредиа[17] романтизм смешан с воспоминаниями детства и тоской по родине. Несмотря на всю сдержанность парнасского рисунка, самые краски их — патетическая исповедь.

Поколение, предшествующее нашему, выросло на сладостной экзотике Пьера Лоти[18], который, не оставаясь в пределах старого средиземноморского мира романтиков и древних тропических цивилизаций парнасцев, охватил все меридианы и все широты земного шара — и Дальний Восток, и Ближний, и юг, и север, и Океанию. В известном смысле Лоти явился завершителем и синтезом всей романтической экзотики, совмещая в себе как ее основные недостатки, ставшие под его пером карикатурными, так и достоинства.

Известное однообразие метода проникновения в душу малоизвестных народностей посредством поцелуев и объятий, чувство «цвета и формы», сведенное к прикосновениям «трепетной плоти» всех цветов и оттенков, — это несомненно горестные приемы романтизма у Лоти. Но этот морской офицер с наивной бретонской душой, который стал романистом от морской скуки в дальних плаваниях, обладает редким даром изобразительности, и у него есть страницы описаний, которые могут выдержать соседство лучших страниц Шатобриана и Флобера. Ориентализм Динэ в живописи составляет удачное соответствие стилю Лоти в литературе. Этот жанр уже скомпрометирован и, конечно, не Клоду Фарреру[19], пытающемуся придать ему остроту извращенного эстетства Ж. Лоррэна, — спасти его.

Экзотизм романтиков, который наполнил собой все девятнадцатое столетие от одного края до другого, был основан почти целиком на чувстве зрения. Для романтиков видимый мир со всеми своими оттенками и переливами начал существовать как бы впервые, и расцвет географического экзотизма был следствием этого открытия. Отсюда и эти постоянные соответствия литературы и живописи.

Между тем уже с семидесятых годов во Францию стали проникать иные веяния, для нее являвшиеся тоже экзотическими. С одной стороны, психологический русский роман. Фантастичность русской совести и необычайность славянской души — для французов имели прелесть самой жгучей экзотики. Нынешние успехи русской музыки в Париже[20] свидетельствуют о тех экзотических опьянениях, которые таятся для них в русском искусстве. С другой стороны, открытие архаической Греции[21] перевернуло, отчасти разрушило, а еще больше оплодотворило все французские представления об античности и классицизме, и сюда, в область наиболее чуждую понятию экзотизма, внесло его пьянящий аромат и терпкий вкус восточной культуры. «Achille Vengeur» Сюареса [22] и «Музы» Клоделя [23] свидетельствуют об этом. После Пьера Луиса, сыгравшего роль Лоти, со всеми его достоинствами и слабостями, по отношению к античному миру Сюарес и Клодель — это начало новой эры классицизма. «Местный колорит» романтиков постепенно уступал документам национального стиля.

Вкус к Дальнему Востоку стал возникать во Франции со времен Гонкуров. Уже Булье делал удачные стихотворные имитации китайской поэзии. Жюдит Готье [24], обладавшая необычайными для французского литератора знаниями японского и китайского языков, в своих исторических романах открыла новые пути восточной экзотики, основанной на глубоком понимании национального фольклора. Япония торжествовала в живописи импрессионистов.

Символизм до известной степени был лишь реакцией против зрительной изобразительности, к которой привела «couleur locale» романтиков, зашедших в тупик театральных декораций.

Первое поколение символистов опьянялось и острыми впечатлениями обыденности, которую открыли импрессионисты, и народной песней, и фольклором, и оккультизмом, и христианской мистикой, и неокантианством, и археологией, и Византией. Искание новых стран было в крови символистов; Артюр Рембо [25] променял литературу на Африку и богатство рифм на слоновую кость и золото, потому что искал не столько новых материалов для искусства, сколько новых форм жизни, реально осуществив судьбу ибсеновского Пер-Гюнта. Это было знаменательно. Но для этого поколения в близком окружающем открылось слишком много нового для того, чтобы искать его в далеких странах.

Во втором поколении символистов, одновременно и в литературе, и в живописи, возникают два художника, которые почти в одно и то же время покидают Францию для поисков новой духовной родины и уезжают в противоположные стороны земного шара — Гоген на Таити, Клодель в Китай. Оба они едут не за запасом новых наркотиков, как романтики, а в поисках первобытной и здоровой человеческой пищи. Они не вернутся в Париж для разработки добросовестно собранных коллекций и впечатлений, как это делали и романтики и парнасцы; они покидают Европу совсем и едут жить в избранные ими страны.

Гоген и Клодель не схожи друг с другом, ни по своим задачам, ни по характеру таланта, — но тем ярче встает единство той новой ступени сознания, которую они означают.

Гоген покидает Европу зрелым мужем, законченным мастером, уже создавшим свою школу, которая осталась в истории живописи под именем «Понтавенской» [26], и уезжает в Океанию, неволимый чувством, которое в основе похоже на то, что заставило Льва Толстого идти к мужику, искать опрощения. Разница лишь в том, что Гоген искал первооснов эстетических, а не моральных и что

Толстому достаточно было выйти за ворота Яснополянского сада, чтобы найти первоисточник мудрости в душе мужика, тогда как Гогену приходилось ехать за своим «мужиком» на другое полушарие к антиподам Парижа. Клодель же — юноша, насыщенный идеологиями всех человеческих культур, прошедший сквозь эстетическую дисциплину Маллармэ[27], еще не проявивший себя в искусстве, с надменным пренебрежением к судьбе своих произведений уезжает в Китай на консульскую должность, без всяких мыслей об «опрощении», но для того, чтобы создать себе уединение от Европы и проникнуться новыми системами познания, новой логикой искусства.

И тот, и другой одинаково означили своим бегством новое отношение Европейца к земле и человеку. За девятнадцатый век спираль духа сделала полный оборот и привела к тому же меридиану, но на иной широте. Историкам литературы еще предстоит исследовать соответствие между Робинзоном, естественным человеком Руссо[28], с одной стороны, и «Ноа-Ноа» Гогена — с другой, между Клоделем в Китае и Шатобрианом в Америке.

Этот оборот спирали разрушил представления о первобытном человеке и о наивном дикаре. Там, где восемнадцатый век видел первый рассвет человечества, мы угадываем последние лучи того дня, что тянулся сотни веков до начала нашей всемирной истории.

Гоген — перед девочкой таитянкой, Теурой, и Клодель — перед знаком китайского письма испытывают то же чувство, что греческий философ, которому египетские жрецы говорили: «Вы, эллины, дети. . .»[29]. От полотен Гогена и от «Познания Востока» Клоделя одинаково остается сознание нашей крайней, почти варварской, европейской юности по сравнению с великой древностью тех стран. И Гоген, и Клодель ушли искать человеческих первоистоков и окропили свое искусство живой водой девственных ключей. Для них то определение экзотизма, справедливое для романтиков (голод по пряностям), которое мы дали вначале, становится уже неверным. Плазма Кентона (морская вода), впрыснутая в жилы, и морфий находятся в таком же соотношении. Гоген и Клодель привезли из своих странствий не пряности, а древние питательные соки земли, которые возбуждают и пьянят, укрепляя, как живая и древняя вода моря, а не отравляя, как гашиш.

## II

Нам ничего не известно из биографии Клоделя, кроме имен его книг, вышедших первыми изданиями в Фу-Чеу[30] и лишь недавно переизданных в Париже, и того, что он родился в 1870 году. Новые произведения Клоделя достигали Европы очень редко, с большими промежутками. Ходят слухи, что он почти ослеп и недавно переселился в Европу. Его профиль, зарисованный Валлоттоном[31], представляет безбородого юношу с лицом меркуриального типа. В его губах есть горечь, а глаза кажутся холодными и усталыми. Это маска человека замкнутого и презрительного. Лоб чистый, невысокий, открытый. Нос горбатый и выдающийся в типе герцога Grand-Condé или Сен-Симона — социолога. Все черты — очень латинские, породистые, утонченные. В 1898 году, когда Клодель, написавший только «Златоглава» и «Город»[32], безмолвствовал в Китае, Реми де Гурмон[33] писал о нем:

«Всегда существовали высшие люди, которые, не имея склонности направлять цивилизацию, предпочитали жить вдали от нее. Этот, имя которого почти неизвестно, никогда не занимался расталкиванием своих собратьев. При первой возможности, обреченный и суровый, он уехал в отдаленное консульство. Там пещерой себе он избрал разрушенную пагоду и созерцает желтолицых муравьев, уверенный, что его души они не увидят. Но эти подробности не заинтересуют никого раньше, чем лет через пятьдесят. . .»

Что повлекло Клоделя в Китай?

Ключ к этому, равно как и ко всему его творчеству, мы найдем в одном символе, им излюбленном.

Когда свои пять трагедий он собрал в одну книгу, он назвал ее «Дерево» («L'arbre»). Смысл человека в мире стал ему понятен через дерево.

«Разве человек не дерево, которое ходит? Он так же подымает голову и ветви свои распростирает в небе, и корни свои внедряет в землю. Я найду их. Нагнувшись, я коснусь пальцем своей ноги» («Отдых седьмого дня»).

В «Златоглаве», написанном до отъезда в Китай, мы находим такую страницу, которая может быть его личною исповедью:

«Дерево было моим отцом и моим учителем. Иногда приступы горькой и черной тоски делали для меня всякое человеческое общество нестерпимым, и я задыхался в том воздухе, которым дышут все. Мне нужно было уединение для того, чтобы в нем вырастить ту обиду, которая росла во мне.

И я встретил это дерево и поцеловал его, сжимая в объятиях, как самого древнего человека. Потому что раньше, чем я родился, и после того, как мы все прейдем, — оно здесь, и мера времени для него иная. Сколько после-полудней я провел у его ног, опоражнивая свое сознание от всяких шумов.

Широкошумное, открой мне то слово, которое есть я сам, чье странное напряжение я чувствую в себе! Ты само — одно непрерывное напряжение, одна воля — высвободить свое тело из мертвого вещества. Как ты сосешь землю, внедряя и распростирая во все стороны свои сильные, свои проницающие корни! А небо! Как ты воздымаешься в нем! Как напрягаешься — ты все — в своем дыхании — в своей листве — лике огня!

И неистощимая земля, сжимающая все корни твоего существа, и небо с солнцем и звездами в движении года, с которыми ты связано ртом, составленным из всех твоих рук, букетом всего твоего тела, — вся земля и все небо нужны тебе для того, чтобы ты росло прямо. Я хочу стоять прямо, как и ты. Я не хочу утерять свою душу! Это семя сущности, это внутренняя влага, это буйство, которое и есть мое Я, я не хочу растратить его в напрасном снопе трав и цветов. Я хочу быть единым и стоять прямо! Но сегодня не вас, о ветви, голые в тусклом и облачном воздухе, я пришел слушать. Я пришел вопрошать вас, глубокие корни, о тайне тоски и смерти той земли, которою вы питаетесь».

Клодель ушел из Европы на поиски первокорней человека, которые он прозрел в дереве. Китай случайно оказался его путем. «Разве мне нужна дорога, когда я знаю, куда я иду?» — говорит он устами того же Златоглава.

Однако, не без тайного смысла, судьба связала его не с Индией, не с Персией, не с Сиамом — героическими странами легенд и богов, но с Китаем, где человек стоит на земле в свой естественный малый рост, в своей будничной и трудовой обстановке, где обыденные подробности жизни овеяны тысячелетиями устоявшейся земледельческой мудрости. Клодель, утонченнейший представитель надламывающейся латинской культуры, затаил в себе голод по тем корням человеческой души, в которых чувствуется острый и горький вкус сырой земли. В Китае, где все построено в точную меру человеческого роста, тем глубже для него раскрылась безмерность, скрытая в простой человеческой мере. Он нашел в Китае «самого древнего человека», то «дерево», которое научило его воле и мудрости. Одинокий между людей, Клодель неуклонно ищет общества деревьев, в каждом из них угадывая и точно отмечая вековое усилие воли, жест преодоления.

В «Познании Востока» он оставил страницу, раскрывающую на один момент его душу в то время, как он ехал в Китай.

Во время остановки на Цейлоне, вечером, он ходил по отмели, о которую разбивалась пена «Львиного» Индийского океана. Виднелись пальмы, «похожие на скелеты барок и животных». Пустой безлиственный лес казался пауками, ползущими на сумеречное небо. Венера, вся напитанная чистейшими лучами, бросала столб света на воды, как луна. Кокосовая пальма, «склоняясь над морем и звездой, делала жест, точно простирала свое сердце к небесному огню».

Клодель, глядя на этих, еще невиданных братьев своего духа, размышлял:

«У нас дерево растет прямо, как человек, только неподвижно; внедряя свои корни в землю, оно стоит, простирая руки. Здесь же священный банан вырастает не из единой точки: с него свисают нити, которыми он возвращается искать грудь матери; он подобен храму, рождающему себя из себя. Но я хочу говорить о кокосовой пальме. У нее нет ветвей, и на вершине ствола она возносит султан листьев. Пальма — это образ триумфа. Она кидает в высь пышную вершину и изнемогает от бремени своей свободы. В жаркие дни она раскрывает листья в экстазе счастья, и в том месте, где они расходятся, видны черепа кокосовых орехов, точно головы детей.

Кокосовая пальма делает жест, точно она раскрывает свое сердце».

«Я вспомню об этой ночи, когда буду возвращаться», — думал он.

## III

Ученые, размышляя о возможностях беседы с обитателями иных планет, не нашли способа общения иного, как посредством геометрических чертежей. Для того, кто в первый раз посещает чуждую страну, нет иного пути к познанию темного строя человеческого духа, как молитва и геометрический чертеж молитвы — архитектура храма.

Поэтому Клодель пошел прежде всего осмотреть пагоду. Было утро. Ясный декабрьский свет и жарко.

Страшный нищий с одним глазом, полным крови и воды, обозначил начало его пути. Рот без губ, съеденных проказой, был открыт до корней зубов, желтых, как кости. От лица не оставалось больше ничего.

Два ряда нищих стояли по обеим сторонам дороги. Самого старого звали королем нищих. Он был безумен со дня смерти своей матери, и ее мумифицированную голову носил с собой под одеждой. Две старухи пели нескончаемую жалобу с долгими замираниями и икотой, выражая отчаяние согласно ритуалу бедных.

Вдали, окруженная садами, была видна пагода. Клодель подошел к ней прямиком по полям, через пригорки, поросшие тростником и сухой травой. Повсюду виднелись могилы[34]. Вся земля была одно кладбище и говорила о множестве сменившихся поколений.

Он прошел между убежищем для престарелых домашних животных и колодцем для трупов новорожденных девочек, которых убивают родители, чтобы избавиться от лишнего бремени. Колодец был завален камнями, так как он был полон. Рядом рыли новый.

Перейдя через поле, засеянное бобами, он подошел к башне в семь этажей и услышал перезвон колокольчиков и удары барабана. Он прошел по трем дворам и трем храмам.

Под первым портиком[35] стояла золоченая статуя толстого человека. Правая подогнутая под него нога указывала на третью степень самопогружения, при которой сохраняется сознание. Глаза были закрыты, а рот, длинный, с расширяющимися углами в форме цифры 8, улыбался улыбкой спящего, который грезит. С четырех сторон залы первого храма стояли четыре статуи, раскрашенные и лакированные, на коротких ногах с громадными туловищами. Это были боги четырех стран света. Один из них держал связку змей, другой играл на скрипке.

На краях крыши второго — главного — храма Клодель обратил внимание на розовых рыб, длинные, медные плавники которых трепетали от ветра, и двух драконов, сражавшихся из-за мистического сокровища. Посреди главной залы, высокой и просторной, сидел на троне золотой колосс. Его глаза были закрыты, ноги поджаты под него, а правая рука висела прямо, указывая на землю «жестом свидетельства».

«Таким, под священным деревом, сознал себя совершенный Будда, освобожденным от круговращения жизни, причастившимся собственной неподвижности», — подумал Клодель.

Кругом него на лотосах сидели небесные будды[36]: Авалонхита, Амитабха, Будда света безграничного и Будда западного Рая.

Бонзы в серых одеждах, с бритыми головами, совершали богослужение: коленопреклоненные, они простирались перед истуканами, пели литании, а один мерно ударял о колокол бронзовой палочкой.

В третьем храме сидели четыре бонзы, как статуи Будды. Их сандалии остались на земле перед ними.

«Оторванные от земли, без ног, невесомые, они восседают на собственной своей мысли. Сознание собственного бездействия достаточно для пищеварения их духа», — думал Клодель.

Выходя из пагоды через сад, в котором стояли бронзовая курильница, сплошь покрытая надписями, раскрашенные скульптуры и между ними Аматофу, поднимающийся на небо в вихре пламени и демонов, он размышлял:

— Здесь святилище не замыкает в себе ревниво и жадно, как в Европе, таинство веры и догмата. Но его дело здесь защищать безусловное от внешней призрачности. Здесь оно образует известную среду, самое себя наполняющую. Оно как бы подвешено к небу и включает всю природу в тот дар, который составляет само. Многочленное, всею стопою стоящее на земле, соответствием высоты и расстояния трех триумфальных арок или храмов, оно символизирует пространство, и Будда — князь мира там пребывает со всеми богами... Китайская архитектура уничтожает стены: она расширяет и множит крыши и, вытягивая углы, которые поднимаются изящным взмахом, обращает все движения и все изгибы линий к небу; они как бы висят в воздухе, и чем крыша в ее целом более широка и обременена, тем больше, в силу самой тяжести, растет ее легкость благодаря той тени, которую бросает вниз размах ее крыльев. Отсюда это употребление черных черепиц с глубокими желобами и сильными ребрами. Их прорези высвобождают и делают более четким конек крыши: источенный и изукрашенный, он кружевится в сияющем воздухе. Храм здесь — это балдахин, приподнятые углы которого подвязаны к облаку, а идолы земли стоят в его тени.

...Точно так же как пагода системой своих дворов и зданий обозначает протяжение и размеры пространства, так же башня выражает высоту. Противупоставленная небу, она сообщает ему меру. Ее семь восьмигранных этажей — это разрез семи мистических небес. Архитектор заострил углы и искусно приподнял их края, и на каждом углу каждой крыши подвесил колокольчик. Неизреченный слог — каждый колокольчик — это неразличимый

барана[38], пясти рук, ноги человека, солнце, которое восходит за деревом. Я же исследую в них капканы более безвыходные.

Всякое письмо начинается с черты или линии, которая сама по себе в своей деятельности представляет чистый знак личности. Линия или горизонтальна, как всякое явление, которое в одном параллелизме к своей собственной сущности находит достаточное основание бытия; или вертикальна, как дерево, как человек, указывая на действие и утверждая; или наклонна — тогда она обозначает движение и чувство.

Латинская буква имеет в основе линию вертикальную; китайский же знак, думается, избрал первоосновой горизонтальную. Латинская буква властным жестом утверждает, что вещь такова; китайский же знак есть та вещь целиком, которую он знаменует.

И та, и другой — символы. Возьмите, например, цифры: и буквы и цифры одинаково отвлеченные образы. Но буква в своей сущности аналитична: слово, составляемое из них, есть последовательность утверждений, которые глаз и голос разбирают по слогам.

Китайские знаки представляют, если можно так выразиться, развитие цифры. Слово существует последовательностью букв, знак — соответствием черт.

Разве нельзя себе вообразить, что в этом последнем горизонтальная линия, например, обозначает вид, вертикальная — индивидуальность, извилистые во всем их многообразии — совокупность свойств и устремлений, которые всему придают смысл, точка, висящая в пространстве, какое-нибудь соотношение, которое только надо подразумевать?

Так, знак китайского письма можно рассматривать как схематическое существо, написанную личность, подобно существу живущему обладающее своей природой, своими свойствами, присущею ему действенностью и внутренними качествами, собственной анатомией и собственным лицом.

Этим объясняется благоговение китайцев перед письмом; самые ничтожные бумажки, отмеченные таинственными знаками, сжигаются с почтением[39]. Знак — это существо; поэтому он священен. Изображение идеи здесь является в известном смысле идолом. Такова основа этой религии знака, свойственной только Китаю».

## IV

Составив себе представление о чертеже молитвы и мысленно начертив логический кристалл китайского ума, в гранях которого отражается отвлеченное, Клодель подумал, что следующей ступенью познания Востока должно стать представление о чувствительности — о характере китайского романтизма. Поэтому он отправился смотреть сады.

Он шел по черной и жидкой грязи вдоль улицы-канавы и тщательно отмечал все свои впечатления:

Половина четвертого. Белый траур. Небо точно закутано в простыни. Воздух сырой и теплый. Вонь сильная, как динамит. Пахнет маслом, чесноком, жиром, потом, опиумом, мочой, калом и падалью. Стена змеится и вьется; ее хребет из кирпичей и прорезных черепиц напоминает спину пресмыкающегося дракона; нечто вроде головы в клубах дыма заканчивает ее. Это здесь. Он постучался в черную дверцу. Через ряд низких прихожих и узких коридоров, он проник в необычайное место.

Перед ним была гора, рассеченная пропастью, куда можно было спуститься по крутым карнизам. Подошва омывалась маленьким озером, наполовину покрытым зеленой плесенью. Через него наискось, зигзагами, перекинут мост. Чайный домик, на столбах розового гранита, отражал в черно-зеленой воде свои двойные триумфальные крыши, которые, как распростирающиеся крылья, точно приподымали его от земли. Гигантские голые деревья, как железные канделябры, вбитые в землю, затемняя небо, тяготели над садом.

По сложному лабиринту тропинок он достиг киоска на вершине. Оттуда сад казался вогнутой глубоко долиной, полной храмов и беседок, и посреди деревьев вставала целая поэма крыш. Воздух зеленый — «точно смотришь сквозь старое стекло». Молчание глубокое — «как на лесном перекрестке зимою».

Это был сад, устроенный синдикатом торговцев чаем и рисом для своих собраний.

«Это сад из камней, — думал Клодель. — Как старые итальянские и французские рисовальщики, китайцы поняли, что сад благодаря замкнутости своей ограды должен существовать сам в себе и твориться из всех своих частей. Точно таким же образом, как пейзаж слагается не из травы и тона листвы, но согласованием линий и движением почвы, так же и китайцы свои сады в буквальном смысле слова строят из камней. Вместо того чтобы живописать — они лепят.

Камень пластический и свободно поддающийся моделированию, по разнообразию своих планов, форм, контуров и рельефов кажется им более покорным и более пригодным для создания человеческого убежища, чем растение, сведенное к своей естественной роли украшения и орнамента. Природа сама готовит им материалы, сообразно тому, как рука времени, мороз, дождь стирают, сверлят, делают зазубрины, впадины в скалах своими вникающими пальцами. Лица, животные, костяки, руки, раковины, торсы без головы, переплетенные листвою и рыбами, — китайское искусство овладевает этими странными формами, подражает им и располагает их с утонченным мастерством».

В тот же день Клодель посетил сад еще более необычайный. Была уже почти ночь, когда он вошел в замкнутую ограду, до самых стен наполненную широким пейзажем. Это был круговорот скал, хаос, груды опрокинутых глыб, нагроможденных морем, проломившим свой лед.

«Это был вид на область Гнева. Эта бледная пустыня точно мозг, рассеченный перекрещивающимися бороздами. Китайцы сдирают кожу с пейзажа. Необъяснимый, как природа, этот уголок кажется беспредельным и сложным, как она сама», — думал Клодель.

Из середины хаоса подымалась сосна черная и скрученная. Тонкость ее ствола, цвет ее взлохмаченных косм, насильственный вывих ее ветвей, несоразмерность этого единственного дерева со всею мнимой страной, над которой оно царило, точно дракон, взвившийся, как дым, и бьющийся в облачном вихре, ставили это место для Клоделя вне всего, до сих пор им виденного. Оно казалось фантастическим гротеском. Могильные кустарники — туи и тисы — одушевляли это смятение своей сосредоточенной чернотой. А посредине ограды, в низких сумерках вечера, темным чудовищем вздымалась большая скала, как музыкальная тема мечты и тайны. Пораженный изумлением, Клодель молча стоял перед этим бодлэровским пейзажем, созерцая загадочный «документ Уныния».

## V

Ознакомившись таким образом с двумя сторонами таинственной души Китая, Клодель мог заглянуть в интимную жизнь гигантского муравейника.

Была ночь. Шел тихий дождь. Небольшой группой, руководимые полицейским, как проводником, они — несколько европейцев — вышли для осмотра города. Дорога вела переулками, проходами, лестницами, подземными ходами и вывела во двор храма, который на ночном небе темным силуэтом подымал загнутые рога своих крыш. Глухой свет лучился из-под темного портика; пещера была наполнена дымом ладана и докрасна раскалена тусклым пламенем. Идол был отделен деревянной решеткой от своих присных и от престола, на котором лежали гирлянды плодов и стояли миски с пищей. Потолка не было видно. Смутно можно было различить бородатое лицо гиганта. Жрецы сидели вокруг овального стола.

Потом они снова шли по узкой улице посреди темной толпы, освещенной только раскрытыми настежь лавками. Это были столярные мастерские, ателье гравировальщиков, портные, сапожники, меховщики, бесчисленные кухни, где посреди чугунов с лапшой и бульоном трещало жаркое; черные провалы, в глубине которых слышался плач ребенка; среди гробов, поставленных столбами, светился огонек трубки. На поворотах улиц и на изгибах маленьких каменных мостов, в нишах за железной решеткой, между двумя красными свечами, стояли идолы.

После долгого пути под дождем и по грязи они пришли в тупик, грубо освещенный светом большого фонаря. Высокие глухие стены цвета крови, цвета язвы выкрашены охрой такой красной, что свет, казалось, лучился от них. Круглая дыра снова вывела во двор храма. Храм этот — мрачная зала. Из нее несет запахом земли. С трех сторон она украшена двумя рядами идолов, которые подымают мечи, лютни, розы и ветви кораллов. Проводник пояснил, что это «Годы человеческой жизни».

Клодель задержался на минуту, чтобы найти двадцать седьмой год. Прежде чем нагнать ушедших, он заглянул в маленькую нишу за дверью: коричневый демон с четырьмя парами рук, с лицом, скорченным от ярости, прятался там, как убийца.

И снова путь по кишащим улицам, среди хаоса десяти тысяч невидимых лиц. Они зашли в курильню опиума. Это было длинное и большое здание, в два этажа, наполненное синим дымом. Стоял дух, похожий на запах жженых каштанов, глубокий, сильный, сосредоточенный, как удар гонга. В тумане можно было различить маленькие лампочки для опиума, точно души курильщиков. «Могильное курево, которое устанавливает между нашим воздухом и сновидением среднюю атмосферу, вдыхаемую посвященными в эти мистерии», — думал Клодель. Потом был рынок женщин. Как животные, выведенные на базар, на низких скамеечках сидели проститутки. Головы их были украшены цветами и жемчугом. Они были одеты в широкие шелковые блузы и просторные вышитые панталоны. Положив руки на колени, они сидели неподвижно, ожидая прохожих. Рядом со своими матерями, так же одетые, как они, и такие же неподвижные, сидели маленькие девочки.

Когда Клодель, пройдя двойным подземным ходом, из этой человеческой гущи прохожих, носильщиков, прокаженных, нищих, конвульсионеров вышел наконец в Европейский квартал, ярко освещенный электричеством, он говорил себе:

«Точно так же, как существуют книги об ульях, гнездах, о колониях мадрепор, — почему не изучают человеческие города?

Париж — столица царства, в своем равномерном концентрическом развитии множит образ того острова, на котором он был замкнут вначале. Лондон — это противуположение органов, он собирает и производит. Нью-Йорк — это конечная станция: это дома, выстроенные между пристанями прибытия и отправления, плотина, застроенная верфями и складами. Как язык, который принимает и распределяет пищу, как маленький язычок, лежащий в глубине гортани между двумя проходами, Нью-Йорк между двумя своими реками — Северной и Восточной — расположил на одном берегу на Long Island свои доки и склады, а с другой стороны через Джерсей Сити и через двенадцать железнодорожных линий, вытянувших свои амбары вдоль Гудзона, получает и отправляет товары всего континента и всего Запада; активная точка города, целиком составленная из банков, биржи и контор, является как бы оконечностью языка.

А улицы китайских городов созданы для того, чтобы идти вереницей: в непрерывном ряду без конца и без начала каждый занимает свое место; это скважины, устроенные между домами, похожими на ящики, в которых вышибли один бок и где люди спят вперемежку со своими товарами.

То, что больше всего отличает этот город, по улицам которого я прошел только что, от всех других городов, виденных мною, —

это отсутствие лошадей. Это исключительно человеческий город. Кажется, будто китайцы держатся правила никогда не прибегать к помощи животного или машины в тех случаях, когда работа может дать заработок человеку. Это объясняет и узость переулков, и лестницы, и выгнутые мосты, и дома без стены, и извивность этих проходов и коридоров. Город составляет одно сжатое целое, один промышленный пирог, сообщающийся во всех своих частях. Когда наступает ночь, каждый баррикадируется, а днем не существует дверей, т. е. таких дверей, которые можно запирать. У двери здесь нет официального значения — это только приспособленная дыра. Нет стены, которая через какую-нибудь трещину не давала бы проскользнуть тонкому и ловкому существу. Здесь нигде не встретишь широких улиц, необходимых для общего массового движения: это только собирательные коридоры — коллекторы, приспособленные проходы.

Я уношу с собою впечатление жизни тесной, наивной, беспорядочной, города, одновременно и раскрытого, и переполненного, единого дома, в котором живет многочисленная семья. Теперь я видел древний город, чуждый современных концепций и напрасных устремлений, город, в котором человек живет, повинуясь двойной неволе — инстинкта и традиции.

Нельзя ли установить специальные методы для его изучения? Геометрию улиц? Меру углов? Выкладки перекрестков? Расположение осей? Все это движение разве не параллельно им? А все, что отдых и удовольствие, — не перпендикулярно?

Длинная книга. . .»

## VI

Логика молитвы, логика храма, логика письма, логика садов, логика города — вот ступени посвящения в мистерии Востока, по которым шел Клодель. Теперь ему предстояло быть посвященным в логику смерти.

Он поселился в старой пагоде за городом, на вершине холма, посреди обширных кладбищ. Он так описывает путь к своему дому:

«Вы подымаетесь, вы спускаетесь, проходите мимо большого банана, который, как Атлас, мощно утвердившись коленом и плечом на своих искривленных суставах, точно готовится принять бремя неба: у ног его маленькая часовня, в которой сжигают все бумажки, отмеченные написанным словом, как будто приносят жертву письма суровому богу дерева. Вы поворачиваете снова и снова по извилистой тропинке, и вот мы вступаем в страну могил. Вечерняя звезда, как святой, творящий молитву в уединении, видит, как солнце исчезает внизу ее под глубоким и прозрачными водами.

Печальная область, которую мы созерцаем при зеленоватом свете мутного дня, сплошь покрыта желтой и грубой шерстью, как шкура тигра. От подошвы до гребня холмов, между которыми лежит наша дорога, и с противуположной стороны долины — другие горы, куда только глаз хватает, издырявлены могилами.

Смерть в Китае[40] занимает не меньше места, чем жизнь. Усопший, как только он обратился в труп, становится вещью значительной и не внушающей доверия, мрачным покровителем, склонным вредить. Он — некто, кто пребывает здесь, кого надо примирить с собою. Связь между живыми и мертвыми развязывается с трудом, обряды остаются и вековечатся.

Сперва умершие в своих крепких гробах остаются долго внутри дома, потом их выносят на воздух или прячут в укромном месте, до тех пор, пока заклинатель мертвых не найдет области и места для могилы. Тогда начинают устраивать гробницу, с величайшею тщательностью, под страхом того, что дух, почувствовав себя в ней неудобно, не пошел бы бродить вне ее. Склепы высекаются в склонах гор в твердой и первобытной земле. И в то время, когда жалкие толпы живых теснятся в глубине долины в болотистых и низких впадинах, мертвые на просторе раскрывают свои обиталища к Солнцу и далям.

Могилы имеют форму омеги, начертанной по склону холма. Полукруг из камней обнимает покойника, и посредине вздымается небольшой горб, точно кто-то спит под одеялом: это земля, раскрывая ему свои объятия, принимает его в себя, приносит его себе самой в жертву.

Спереди помещается табличка, на которой написаны титулы и имя, потому что китайцы предполагают, что известная часть души, остановившись, чтобы прочесть свое имя, пребывает над нею.

Все пространство земли, возвышающееся над грязью долин, занято обширными и низкими могилами, подобными отверстиям замуравленных колодцев.

Я сам живу в этой области гробниц и каждый раз различными путями подымаюсь на вершину холма, где стоит мой дом.

Город лежит внизу, на другом берегу Желтого Мина, который стремит свои буйные и глубокие воды между устоями Моста Десяти-Тысяч-Веков. Днем видно, как, подобные каменным закраинам могил, развертываются укрепления растерзанных гор, сжимающих город (голуби, которые реют над башней одной из пагод, дают почувствовать громадность этого пространства); видны двурогие крыши; два холма, покрытые деревьями, подымаются между домами, а на реке — скопление дровяных плотов и джонок с кормами резными, как иконы. Но теперь слишком темно; внизу огонь еле жалит сумерки и туман. По знакомой дороге, скользя между сенями могильных сосен, я прихожу к обычному своему месту. Это тройная могила, почерневшая от моха и от старости, вороненая, как стальные доспехи.

Я прихожу сюда слушать. . .

В китайских городах нет ни фабрик, ни экипажей: единственный шум, который слышен, когда наступает вечер и прекращаются стуки ремесл, — это звуки человеческого голоса.

Его я прихожу сюда слушать, так как тот, кто утратил интерес к смыслу слов, произносимых перед ним, может прислушиваться к ним ухом более чутким. Больше миллиона людей живет там: я слушаю, как это множество говорит на дне озера вечернего воздуха. Это говор стремительный и сверкающий, прорезанный неожиданными forte, похожими на звук разрываемой бумаги. Иногда мне кажется даже, что я различаю ноту и переливы, вроде того, как настраивают барабан, положив пальцы на определенные места. Различный ли шум встает над городом в различные моменты дня? Мне бы хотелось это проверить.

Сейчас вечер. Совершается огромный обмен новостей дня. Каждый думает, что говорит один: дело идет о столкновениях, о пище, о событиях в своем хозяйстве, в своей семье, в ремесле, в торговле, в политике. Отдельное слово не исчезает: оно вносит неисчислимые вариации в общий голос, с которым сливается. Освобожденное от той вещи, которую оно означает, оно существует лишь как непонятный звук, его сопровождающий, как восклицание, как интонация, как ударение. Существует ли слияние смыслов, подобное слиянию звуков, и какова грамматика этой общей речи? Гость мертвых, долго слушаю я этот ропот, этот шум языка живых.

И вот время возвращаться. Высокие колонны сосен, между которыми ведет моя дорога, углубляют тень ночи. Это час, когда светящиеся мухи становятся видимы».

## VII

В эту древнюю, терпкую, замкнутую культуру, в которую, кажется, можно вступить только одним путем — через двери рождения, Клодель нашел собственный путь, ведущий через область смерти. Он нашел свою точку зрения на китайскую жизнь, на высотах, занятых гробницами, он нашел подобающее себе место пребывания — пагоду, окруженную кладбищами.

Ничто так глубоко и внутренно не понял он в Китае, как душу мертвых в отношении к ним живых.

Это было в праздник Седьмого Месяца [41], когда земля вступает в сон и успокоение, когда с наступлением сумерек по темной реке отплывают священные барки, роняя в воду огни, когда флейты указывают путь умершим, удар гонга собирает их, как пчел, а вспышки пламени во мраке успокаивают и удовлетворяют их. Что могло быть более понятно ему, как не «деньги мертвых» [42] — эти люди, дома и животные, вырезанные из тонкого картона, — «выкройки жизни», которых требует умерший? Их сжигают в эти дни, чтобы они шли к ним.

Переводчик Эсхила и ученик Маллармэ, он всю жизнь претворил в слово, и слово не было ли для него «выкройкой жизни» — «монетой мертвых»?

Смерть сделала ему понятным сон.

«Нет ничего необычнее города в тот час, когда люди спят. Улицы кажутся аллеями некрополя; дома, которые укрывают сон, благодаря своей замкнутости, кажутся торжественными и монументальными. То странное изменение, которое совершается над лицами мертвых, каждый испытывает во сне, в котором он погребен. Все молчаливо, так как этот час, когда земля кормит своим молоком и ни один из детей ее не касается напрасно ее грудей: и богатый, и бедный, и ребенок, и старик, и справедливец, и преступник, судья и заключенный, и человек наравне со зверем, все вместе, как маленькие братья, — все сосут! Все тайна, потому что — вот час, когда человек причащается своей матери».

Эти слова дают нам в руки ключ ко всей сложной книге «Познание Востока», которая проникнута единым непосредственным чувством к питающей матери-земле. Картонные деньги мертвых в его руках оказываются самой настоящей реальностью жизни. Мать-Земля и причащение к ней человека сном, пищей, усталостью становится основной темой творчества Клоделя. Как далеко мы ушли от привычных экзотических «chinoiseries» и других едких раздражителей вкуса, свойственных экзотике Дальнего Востока. Китай у Клоделя, несмотря на все обилие и на всю реалистическую точность местных деталей и красок, встает для каждого, как его собственная древняя человеческая родина.

Мы прошли вместе с Клоделем первые ступени его посвящения в тайны Востока, испытаем же вместе с ним пафос посвященного. В час, когда «первая черта солнца просекает девственный воздух», выйдем вместе с ним на широкий и пустой простор, и, оставив за собой неровную дорогу, направимся к горам через поля рису, табаку, бобов, огурцов и сахарного тростника. Надо идти долго.

«С плоского дна равнины я вижу горы, которые в солнечной славе восседают, как сто старцев. Солнце Духова Дня освещает землю, ясную, и украшенную, и глубокую, как церковь. Воздух так свеж и ясен, что мне кажется, что я иду совсем нагой. Всюду мир. Перед путником раскрывается пространство приветливое и торжественное. Путь ведет по узким ремням земли, которые обрамляют рисовые насаждения. Я знаю, что с высоты эта равнина с ее водными полями похожа на старую церковную оконницу с неровными стеклами, заключенными в свинцовые ободки: холмы и деревни четко выделяются.

Путник идет по рисовым полям, по апельсинным рощам, через деревни, охраняемые у выхода большим бананом (это Отец, которому усыновлены все дети округа), а с другой стороны, около водопоя и выгонов, кумирней во имя гениев селения, которые — нарисованные на створках дверей, вооруженные с ног до головы, с руками на животе — косят друг на друга свои трехцветные глаза.

Банан[43] здесь не охватывает землю своими руками, как его братья в Индии, но, выпрямляясь одним изгибом плеча, он подымает свои корни к небу, как связку цепей. Лишь только ствол приподнялся на несколько футов над землей, он старательно высвобождает свои члены, как рука, что несет перед собою захваченный в горсть пук веревок. Медленно выпрямляясь, это чудовище, которое тянет, напрягается и тужится во всех позах усилия, столь тяжкого, что лопается его грубая кора и мускулы вылезают вон из нее. Это и упоры, и наклоны, и извороты, и искривление поясницы и плечей, и напряжение поджилок, и системы подъемов и рычагов, и руки, которые расправляются и тянутся, точно хотят сорвать ствол с его гибких суставов. Это узел пифонов, это гидра, которая с остервенением вырывается из вязкой земли. Кажется, что банан приподымает всю тягу глубин и поддерживает ее всею системой напряженных членов.

. . .Неутомимый пешеход, проницательный наблюдатель длины теней, я не теряю ничего из царственной церемонии дня, пьяный видением, я понимаю все». . .

## VIII

«Моя рука лежит на бумаге и я пишу. И это ничем не отличается от работы шелковичного червя, сучащего паутину из листа, им пожираемого».

В глубоком уединении своей пагоды, окруженной кладбищами сотен поколений, написал Клодель свою трагедию «Отдых Седьмого Дня». Если «Познание Востока» — призма, которою он разложил на все тона солнечного спектра свои первые впечатления Китая, то «Отдых Седьмого Дня» — это увеличительное стекло, которое, как в фокусе, сосредоточило все, что он пережил и понял, прикасаясь к этой древней, людной и все же первобытной земле.

«Отдых Седьмого Дня» — это трагедия пищи и земли, трагедия растительных, древесных первооснов человека. Нарушена грань между мертвыми и живыми. Земля извергает своих мертвецов, и они приходят тревожить живых. Император Срединного царства [44], «живой и облеченный в крест тела своего», спускается в толщу земли — в подземное царство, чтобы вопросить Императора мертвых [45] об обиде его. Он проходит по всем кругам Ада. «Земля — заимодавица: она дает людям пищу, а затем требует обратно их тела и вместе с ними пленяет ту частицу божественного огня, который тлеет в нем».

«Представь себе, что некто доверил тебе золото. . . — говорит ему Демон. — Но этого мало. . . Представь себе, что ты дал бедняку в жены свою единственную дочь, а он отдал ее в публичный дом. Но и этого мало. Предположи, что человек таинственным образом передал тебе свою собственную жизнь. И все же это меньше, чем следует понимать. Знай, что владыка Небес создал тебя, дав тебе свой образ».

«Семя зла заложено вместе с алчбой пищи». . . «Всякий, кто ест, — умрет».

Но когда Император достигает самого сердца зла — «горького слияния, кощунства с Небытием», ему открывается тайна Искупления; он находится в той точке земли, где «Сатана лицом к лицу выносит Бога» и бытием своим свидетельствует Справедливость. Здесь равновесие мира восстановлено.

Император возвращается на землю, опаленный подземным огнем, «как обугленная головня, покрытая собственным пеплом». Лицо его стерто: он — одни уста, пришедшие возвестить день чаяния — отдых седьмого дня. (В Китае не существует недельного отдыха.) Жезл в его руках расцвел и стал крестом: дух пересек плоть. Крест — это человек, стоящий прямо, как дерево, с молитвенно распростертыми руками.

Трагедия заканчивается безмерным гимном Земле: торжественная ясность плодоносящей земли, бытие в настоящем, апофеоз летнего заката над созревающими полями. «Успокоение, как после приятия пищи. . . Удовлетворение, как после объятия мужчины и женщины».

Идеологии Запада и Востока органически переплелись и сочетались в этой трагедии. Эсхил и Конфуций, Плотин и Лао Тзе [46] образуют тот уток, которым она выткана.

Она не является новым звеном в той цепи трагедии личности, основные этапы которой означены именами Гамлета, Манфреда, Фауста, Акселя [47]. . . она поворот трагического сознания бытия в иную сторону, она предтеча грядущих мистерий Европейского духа. Пока же она стоит совершенно одиноко среди искусства последнего века.

Такого сознания земли и своей сыновности до сих пор не было ни у кого на Западе. Но в книге «Познание Востока» есть еще более величественное «возглашение», обращенное Клоделем к земле Китая, и им я закончу свои слова о Клоделе.

«Я приветствую эту землю, подобную земле Ханаана, не играющим фонтаном придуманных слов, но безмерная речь подымается во мне, охватывая подошвы гор, как море колосьев, перерезанное тройным рукавом реки. Я наполняю собой межигорье, как равнина с ее путями. Все глаза подымая к вечным горам, я всесоборно приветствую честнóе тело Земли. Не только одежду ее я вижу теперь, но самые чресла ее и гигантское нагромождение членов. О, края чаши вокруг меня! От вас мы принимаем воды Неба, и вы — престол Приношения!

В это влажное утро на повороте дороги, пройдя дерево и гробницу, я видел, как мрачное побережье, прегражденное внизу огнезарной чертой реки, вздымалось огромное, дымящееся молоком в белом полдне.

И как тело опускается сквозь влагу силой своего веса, в течение четырех неподвижных часов я погружался, чувствуя божественное сопротивление света.

Я стою посреди совершенно белого воздуха. Телом, которое не отбрасывает тени, я славлю оргию зрелости.

И весь день до самого заката не истощит моего славословия. В сумрачный час, когда по апельсинным лесам свадебный поезд с пылающими факелами провожает носилки жениха, все мое существо порывается взрывом кликов и приветствий к пурпурному Знаку над мрачным кольцом дымящихся гор.

Я приветствую тебя, порог, — грубая очевидность надежды, награда неустыдившемуся человеку! Я простираю руки к выносу Даров мужественного света! Осенний триумфатор — листва над моей головой переплетена с маленькими апельсинами.

Но мне надо снова, еще раз отнести к людям это лицо, с детских лет обращенное к смерти, как лицо певца, который с полуоткрытыми губами, с сердцем, охваченным ритмом, со взглядом, сосредоточенным на нотах, ждет такта, чтобы вступить в хор».

## Примечания

Поль Луи Шарль Клодель (1868—1955, в статье М. Волошина год рождения указан ошибочно) — долгие годы провел на дипломатической службе. В Китай он попал в июле 1895 г., после службы в Соединенных Штатах. «Познание Востока» создавалось в течение пяти лет (1895—1900) и включает 52 стихотворения в прозе, по стилистике близких к библейскому версету [(«Клоделевская строка-абзац раскатиста, как колыхание морской зыби, вольна в сменах ритма и музыкальной проработке, растяжимо-просторна и легко перестраивается, чтобы равно вместить одический восторг, балладный рассказ, сакральное действо, непринужденную беседу, торжественное парение, житейскую зарисовку, тяжеловесную архаику, крик боли, пастырское наставление, воздушные грезы» (С. И. Великовский. Paul Claudel. — Poètes français XIXe—XXe siècles. Anthologie. M., 1982, с. 362—363)]. По содержанию — это причудливая смесь впечатлений от новой страны и воспоминаний автобиографического характера. Так, в шестом по порядку стихотворении, написанном в 1896 г. («Отдых на море» — «Pensée en Mer»), поэт описывает свое душевное одиночество во время последнего перед отъездом в Китай отпуска дома, во Франции, в 1895 г. Чувства, обуревавшие Клоделя, родились и от неприятия новой западной (а особенно американской) действительности (из письма к Малларме: «Я питаю отвращение к современной цивилизации и всегда чувствовал себя в ней чужаком» — декабрь 1895 г.), и от внутреннего конфликта между тягой к религии и властным зовом поэзии.

Дипломатическая служба на долгие годы привязала П. Клоделя к Дальнему Востоку. В литературе это выразилось особенно отчетливо в книге эссе «Черная птица в лучах восходящего солнца» (1927) — собрании размышлений о различных видах восточного, в первую очередь японского, искусства (Клодель до 1935 г. был французским послом в Японии). Эта книга несравненно менее субъективна, нежели «Познание Востока».

Знакомство с восточным искусством оставило глубокий след в душе Клоделя, наложило отпечаток на его теоретические разыскания, в частности, в области современного театра (см.: М. Поляков. В мире идей и образов. М., 1983, с. 186).

Несколько слов следует сказать о переводах П. Клоделя на русский язык.

Переводы М. Волошина, включенные им в статью, с поразительной точностью передают особенности клоделевского стиля, который Волошин уже пытался воссоздать при переводе «Муз», — касаясь последнего, он писал И. Анненскому: «...я постараюсь оправдаться во многих сознательных отступлениях, сделанных на основании всего моего понимания творчества Клоделя» (И. Анненский. Книги отражений. М., 1979, с. 665). Этим же принципам он следовал при переводе фрагментов из «Познания Востока».

Кроме М. Волошина в России только немногие переводили П. Клоделя. Написано о нем тоже мало. Отмечу статьи Е. Панна «В защиту выразительности искусства» (журн. «Маски». 1913—1914, № 6, с. 27—49) и «Драма вечности в творчестве Поля Клоделя» («Ежегодник Имп. Театров». 1914, вып. II, с. 1—26). Андреем Левинсоном был выполнен перевод одной сцены из «Златоглава», который в сопровождении статьи был опубликован в газете «Наш век» (14 марта 1918 г., № 50). Два стихотворения Клоделя в переводе В. Зоргенфрея напечатаны в сб. «Современный Запад» (сб. 1, 1932).

Для постановок Камерного театра [«Обмен» (1917—1918) и «Благовещение» (1920—1921)] режиссера А. Таирова перевод пьес сделал И. Аксенов. Наконец, в 1923 г. А. Г. Мовшонсон перевел «сатировскую драму» «Протей» (Пг., 1923). Отдельные стихотворения П. Клоделя время от времени появляются на страницах различных антологий.

---

[1] Бернарден де Сен-Пьер (1737—1814) — французский писатель и путешественник, последователь идей Руссо о «естественном человеке» (см. примеч. 28). В романе «Индийская хижина» (1791) простота и мудрость человека природы противопоставлены религиозной схоластике и нетерпимости.

[2] Шатобриан, Франсуа Рене де (1768—1848) — французский поэт, писатель. Вдохновленный путешествием на Восток, создал «христианскую эпопею» «Путь из Парижа в Иерусалим» (1811).

[3] Парни, Эварист Дезире де Форж (1753—1814), французский поэт, путешествовал по Индии; автор «Мадагаскарских песен» — сборника прозаических описаний экзотической природы, которые выдавал за фольклорные записи.

[4] Жозефина Богарнэ (1763—1814) — жена Наполеона Бонапарта, с 1804 г. — императрица Франции; уроженка о-ва Мартиники.

[5] Прюдон, Пьер-Поль (1758—1823) — французский художник, один из провозвестников романтизма в живописи.

[6] Великий французский поэт Виктор Гюго (1802—1885), сын генерала наполеоновской армии, вместе с отцом в 1811 г. побывал в Испании.

[7] Жерар де Нерваль (псевдоним, настоящее имя: Жерар Лабрюни, 1808—1855) — поэт-романтик. Испытал сильное влияние Востока: «Сцены восточной жизни» (1850, впоследствии под названием: «Путешествие на Восток», 1851).

[8] Теофиль Готье (1811—1872) — поэт-романтик, стремился к чеканной форме и живописности образов. Описывал далекие страны и эпохи («Роман мумии», 1858). Оставил интересные записки о поездке в Константинополь (1852).

[9] Делакруа, Эжен (1816—1882) — французский художник-романтик, путешествовал по Северной Африке; автор ряда картин на восточные сюжеты («Султан Марокко», 1845; «Алжирские женщины в комнате», 1834 и др.).

[10] Декан, Александр Габриэль (1803—1860) — художник-акварелист, график. После поездки в Турцию (1825) написал серию турецких пейзажей; блестящий представитель романтического ориентализма.

[11] «Martyres», «Itinéraire» — произведения Шатобриана.

[12] Ламартин, Альфонс Мари Луи де (1790—1869) — поэт, зачинатель французской романтической поэзии с ее стремлением выразить сильные чувства, трагизмом, меланхолией, экзотизмом. «Он первым дал романтизму крылья стихов», — сказал о нем один критик. В 1832 г. совершил путешествие в Палестину и Сирию.

[13] Имеются в виду наследники зачинателей французского романтизма — Б. Констана, де Сталь, Шатобриана и др. Реалисты — писатели, только отчасти испытавшие влияние романтизма, — П. Мериме, Стендаль, Бальзак. Парнасцы — представители поэтической группы «Парнас», названной по вышедшему в 1866 г. сборнику «Современный Парнас», сторонники бесстрастной поэзии чистых прекрасных форм.

[14] В процессе работы над романом «Саламбо» (1862) Флобер изучал историю древнего государства Карфаген; он писал об этом: «Немногие отгадают, сколь печальным нужно было быть, чтобы заняться восстановлением Карфагена! .. Это Фиваидская пустыня, куда меня толкнуло отвращение к современности».

[15] Гобино (1816—1882) — французский дипломат и писатель, служил в Персии; автор книг «Религии и философии в Центральной Азии» (1865), «Три года в Азии» (1859) и др.

[16] Шарль Леконт де Лиль (1818—1894) — глава группы «Парнас» (см. примеч. 13). Родился в тропиках, на одном из островов близ Мадагаскара. Восточными мотивами проникнуты его «Варварские стихотворения», о характере которых позволяет судить отзыв И. Анненского: «Поэмы Леконта де Лиль, где перед нами должны проходить „веры“ индусов, персов, эллинов, израильтян, арабов или папуасов, не шли, собственно, далее великолепных иллюстра-

ций к научному тезису» (И. Анненский. Книги отражений. М., 1979, с. 411).

[17] Хосе Мариа д'Эредиа (1842—1905) — уроженец Кубы, ученик и друг Леконта де Лиля, автор единственной поэтической книги «Трофеи» (1893) — сборника сонетов, «в которых последовательно проходят образы всей всемирной истории, античного мира, средних веков, эпохи Возрождения, Востока» (В. Брюсов).

[18] Пьер Лоти (псевдоним, настоящее имя: Луи Мари Жюльен Вио, 1850—1923) — французский писатель, широко культивировавший в своих романах «Госпожа Хризантема» (1887) и «Третья молодость г-жи Сливы» (1905) японскую экзотику. В книге очерков «Последние дни Пекина» (1902) впадает в «экзотический субъективизм», наделяя китайцев таинственной «восточной душой».

[19] Клод Фаррер (1876—1957) — писатель в манере Пьера Лоти, автор знаменитой книги «Дым опиума» (1904); в путевых очерках «Прогулка по Дальнему Востоку» главное внимание уделено описаниям восточной экзотики. Неоднократно переводился на русский язык.

[20] Речь идет о начавшихся с 1908 г. регулярных выступлениях русских артистов в Париже, продемонстрировавших французам достижения русского искусства — музыкального, оперного, балетного, декоративно-художественного. В своей корреспонденции из Парижа М. Волошин писал: «Каким образом вы, русские, имея такую великую литературу, не имеете ни своей живописи, ни своей музыки? Такой вопрос приходилось слышать неизбежно еще года три тому назад от французских критиков. Теперь он невозможен. Грандиозные, С. П. Дягилевым в Париже устроенные демонстрации русского искусства — художественная выставка, музыкальные концерты и, наконец, постановка „Бориса Годунова" на сцене Большой Оперы, утвердили в Париже значение русской музыки и русской живописи. Постановка „Бориса" — триумф» (М. Волошин. «Борис Годунов» в Парижской Опере. — «Русь». № 156, 1908 г., 8 июля).

[21] Имеются в виду раскопки, которые Г. Шлиман вел в Микенах на о-ве Крит в 1876 г. и позже, «перевернувшие» представления европейцев XIX в. о жизни, быте, нравах древней Греции.

[22] Сюарес, Андре (псевдоним, настоящее имя: Изаак Феликс; 1868—1948) — французский писатель, критик, публицист, в 1951 г. опубликована его переписка с П. Клоделем. Волошин упоминает его книгу «Мстящий Ахилл».

[23] «Музы» Клоделя — «Les Muses», первая публикация в 1905 г. в журнале «Vers et prose», русский перевод М. Волошина см.: «Аполлон». № 9, июль-август, 1910.

[24] Жюдит Готье (1850—1917) — дочь Т. Готье, писала пьесы в соавторстве с Пьером Лоти, переводила с китайского и японского. Ее переводами пользовался Н. С. Гумилев, создавая «китайские стихотворения» «Фарфорового павильона». В. М. Алексеев относил Ж. Готье к плеяде переводчиков-экзотистов, способствовавших возникновению литературной китайщины (chinoiserie) (см.: В. Алексеев. Предисловие. — Антология китайской лирики. VII—IX вв. по Р. Хр. М.—Пб., 1923, с. 10—12).

[25] Артюр Рембо (1854—1891) — французский поэт, писавший стихи всего четыре года — от 16 до 20 лет, после чего забросил литературу и уехал в Африку, путешествовал, занимался торговлей.

[26] Поль Гоген вместе с несколькими друзьями-художниками с 1886 г. жил и работал в Бретани, в деревушке Понтавен (или Понт-Авен); позже они объединились в «Понтавенскую школу», точнее, небольшую группу, в которую кроме Гогена входили Эмиль Бернар, Шарль Лаваль, де Шамайяр и др.

[27] Малларме, Стефан (1842—1898) — один из вдохновителей и участников движения символистов, его «литературные вторники» (их посещал и Клодель) — были своеобразным средоточием идей символизма, которые — как и поэтическая практика самого Малларме — оказали серьезное воздействие на всю французскую культуру рубежа столетий.

[28] Имеется в виду концепция Жан-Жака Руссо (1712—1778), согласно которой все человеческие пороки навязываются людям, чистым от рождения, деспотической властью общества. Поэтому необходимо воспитывать детей вдали от городов, на лоне природы, развивая в них естественные человеческие задатки.

[29] В диалоге «Тимей» Платон рассказывает о беседе между Солоном и одним

из египетских жрецов, который сказал: «„Все вы еще юны, о эллины, и поистине нет между вами старца“. А на вопрос: почему? ответил: „Так как не имеете предания и научения о древнем, то вечно молоды душой“» (пер. Вяч. Иванова).

[30] Фу-Чеу — неправильная транскрипция названия китайского города Фучжоу, нынешнего центра провинции Фуцзянь.

[31] Валлоттон, Феликс (1865—1925) — французский художник, рисовальщик, наследник традиции Энгра. Интересовался японскими гравюрами. Ему принадлежат портреты многих французских литераторов, выполненные для «Книги масок» Реми де Гурмона.

[32] «Златоглав» и «Город» — пьесы П. Клоделя «Tête d'or» (1889) и «La ville» (1890).

[33] Реми де Гурмон (1858—1915) — французский писатель, критик, теоретик символизма. Его критические этюды о современных поэтах составили «Книгу масок» (1896—1898, рус. пер. 1913).

[34] В связи с этим наблюдением Клоделя приведем слова В. М. Алексеева: «Место, где надлежит похоронить тело, должно быть избрано особым магическим компасом в руках гадателя-геоманта, и откупить его надо любой ценой. От этого весь Китай покрыт могилами, занимающими иногда большое пространство... отнимающими землю у живых» (В. М. Алексеев. В старом Китае. М., 1958, с. 156—157).

[35] Описание буддийского храма, приведенное Клоделем, интересно сравнить с аналогичным описанием В. М. Алексеева: «Вхожу в отдельный храм любимого, вероятно, за чувственное выражение фигуры, архата Будай, в просторечии Дадуцзы Милэ, т. е. толстобрюхого Майтрея (имя бодисатвы)... Кругом Будая четыре огромные фигуры свирепых вояк, ногами попирающих голых чертей, нарочно изображенных маленькими и тщедушными... Фигуры нарисованы с атрибутами, названия которых надо читать по-китайски, в виде ребуса... Одна фигура держит меч... другая играет... на китайской мандолине, третья держит большой дождевой... зонтик и четвертая в руке защемила ящерицу... Эту группу из четырех статуй можно встретить в каждом китайском буддийском монастыре» (В. М. Алексеев. В старом Китае, с. 20).

[36] В буддийском пантеоне почитается множество будд, главный из которых Будда Шакьямуни (Святой из рода Шакья), Будда настоящего. До него и после него в мире существовало и будет существовать бесчисленное количество будд. Называя их имена, М. Волошин допускает некоторую путаницу, вызванную, вероятно, особенностями китайской транскрипции. Так, перечисленные будды Амитабха, Будда света безграничного и Аматофу — это будда Амитаба (кит. Амитофу), чье имя в переводе и значит «бесконечный свет».

[37] Имеется в виду конфуцианство, этико-философское учение, у истоков которого стоит Конфуций (Кун-цзы, VI—V вв. до н. э.), установивший принцип почитания детьми родителей (соответственно — подданными государя). Культ Конфуция, храмы, ему посвященные, были широко распространены в Китае. Вот как выглядит в описании В. М. Алексеева конфуцианский храм: «В архитектурном отношении храм представляет несколько зданий, разделенных квадратными дворами и постепенно увеличивающихся по мере приближения к центральному, самому большому зданию» (В. М. Алексеев. В старом Китае, с. 131).

[38] В основе китайской иероглифики лежит пиктограмма — рисунок, изображающий тот предмет, о котором пишущий хочет сообщить. В процессе эволюции иероглифы почти утратили связь с рисунком, но в некоторых знаках можно угадать обобщенно-схематическое изображение обозначаемого предмета.

[39] Идущее от Конфуция почитание письменного слова породило настоящий культ исписанной бумаги. «Снова вижу в поле печь для сжигания бумаги, — пишет В. М. Алексеев, — украшенную надписью: „Благоговейно пожалей покрытую знаками бумагу“. Эти печи, стоящие повсюду, объявления об уважении к исписанной бумаге, висящие на стенах в городах и деревнях, — все эти знаки обожания китайцами исписанной или печатной бумаги мы видели во время всего нашего пути» (В. М. Алексеев. В старом Китае, с. 283—284).

[40] Конфуцианский культ предков породил совершенно особое отношение к смерти, к обряду погребения, который обставлялся в былые годы с такой пышностью, что похороны могли разорить семью среднего достатка. Особенно дороги были гробы, которые нередко покупались заранее и хранились в доме. По-

скольку умершего следовало хоронить только на фамильном кладбище, то скончавшихся на чужбине доставляли на родину в специальных гробах.

[41] Праздник Седьмого месяца — имеется в виду праздник 7-го дня 7-й луны, когда по древней легенде встречаются разлученные влюбленные, юноша и девушка, Пастух и Ткачиха, превратившиеся в звезды.

[42] «Деньги мертвых» — в числе прочих атрибутов, сопровождающих покойников, были и специальные бумажные деньги, предназначенные для ритуального сожжения на могиле.

[43] Речь, вероятно, идет о дереве баньян, имеющем воздушные корни, так что от одного ствола вырастает порой целый лес, представляющий собою одно дерево.

[44] Срединное царство — так китайцы в старину назвали свою страну, которая, по их мнению, — центр мира.

[45] «Император мертвых» — поскольку в Китае иерархия божеств загробного мира довольно сложна, то можно лишь предполагать, кого именно — повелителя подземного мира Юй-хуна («Нефритовый император») или бога мертвых Дицзан-вана имел в виду Клодель.

[46] Лао Тзе (вернее — Лао-цзы, ок. VII в. до н. э.) — легендарный создатель даосизма, одного из главнейших мировоззренческих учений Китая, суть которого изложена в приписываемом Лао-цзы сочинении «Дао дэ цзин».

[47] Аксёль — герой одноименной драматической поэмы в прозе Вилье де Лиль-Адана (1838—1889). Волошин написал об Аксёле подробно в статье «Апофеоз мечты (трагедия Вилье де Лиль-Адана „Аксёль“ и трагедия его собственной жизни)», вошедшей в том «Ликов творчества»: «Аксёль один из гнезда Прометеев, Каинов, Великих Инквизиторов и Фаустов. Но его победа все же иная, чем их, и если искать во всемирной литературе выхода, сходного с выходом Аксёля, то надо. . . вернуться к Достоевскому. Самоубийство Аксёля подобно самоубийству Кириллова» (М. Волошин. Лики творчества, с. 26).

*Публикация и примечания И. С. Смирнова*

## В. В. Малявин

# ТЕАТР ВОСТОКА АНТОНЕНА АРТО

Сейчас уже нет сомнения, что Антонен Арто (1896—1948) был одним из тех, кто оказал наибольшее влияние на культурную жизнь Франции, да и не только Франции, за последние полвека. Гораздо труднее определить, в чем именно это влияние состоит. Арто начинал как поэт, писал стихи всю жизнь, но известности как поэт не приобрел. Он талантливо рисовал, имел персональную выставку, но не прослыл художником. Он был актером, но роли, сыгранные им в театре и в кино, можно пересчитать по пальцам. Он писал пьесы и киносценарии — и они оставались лежать в рукописях. Он был режиссером, но не имел своего театра, а его единичные опыты постановочной работы разочаровывали даже доброжелательных критиков и приводили в отчаяние самого их создателя. Арто называл себя революционером, требовал полного обновления цивилизации, но политики и всякой общественной деятельности чурался как огня. Он был путешественником, искал земли обетованной среди индейцев Мексики, но и путешествия остались эпизодом в его жизни. Он писал оккультистские памфлеты, пророчествовал о скором конце света, но никто не признал в нем пророка. Арто, наконец, не назовешь даже мыслителем в каком бы то ни было смысле этого порядком истертого и почти уже ничего не значащего слова. Он не заботился ни о систематизации, ни об элементарном разъяснении своих идей. Он жил мгновением; его нетерпеливая, вечно убегающая от рефлексии мысль цеплялась за любую идею, за первое попавшееся имя, тут же забывая о них, примеривала на себя всякое платье — и никогда не находила подходящего. То, что Арто сегодня боготворил, он назавтра проклинал.

Арто не достиг олимпийских высот профессионализма. Повсюду был он посторонним, одиночкой, прожектером, «непризнанным гением». Его творчество перехлестывает границы литературных жанров и форм, да и сам он стоит поперек номенклатуры социальных ролей, признаваемых современной западной цивилизацией за «творческой личностью». Но конфликт Арто и общества имел и куда более важное для него самого измерение. Это был прежде всего конфликт Арто с самим собой. Без устали писавший всю жизнь, самобытный художник слова, Арто без обиняков заявлял: «Во всяком писательстве (toute écriture) есть что-то от свинства». Долго ждавший чуда от кинематографа с его новыми эстетическими возможностями, он в конце концов возненавидел мир кино. И даже театру, который Арто любил самозабвенно, он под конец жизни объявил войну. «Насколько я люблю театр, настолько я, по этой самой причине, его враг», — говорил он за несколько месяцев до смерти.

Легче всего было бы отнести подобные коллизии за счет чудачеств неудачливого авангардиста. Но попробуем отнестись к ним серьезно. Что если правде Арто — той правде, которая у художника одна на всю жизнь, суждено было остаться несотворенной? Что Арто стал неудачником не в силу тех или иных обстоятельств, а потому, что *не мог не* стать им? Предположение, быть может, странное, но не совсем бессмысленное. Исповедовать творчество как не-свершение значит возвращать искусство в лоно несотворенной, безыскусной и неотчуждаемой, не имеющей адекватной себе «формы» или «образа» Жизни. Такую жизнь нельзя свести к идее, сущности, понятию — ее нельзя «понять». И судьба заставила Арто, не отделявшего в себе творчество от жизни, до конца сыграть взятую им на себя роль глашатая абсолютно непонятого и непонятного. В 1937 г. Арто был сочтен помешанным и восемь лет провел, не теряя ясности ума, в психиатрических лечебницах на положении, как он был убежден, невинной жертвы психиатров; положении тем более для него мучительном, что по законам логики «не-творчества» Арто факт признания его сумасшедшим был наилучшим свидетельством его гениальности. Трагическая жизнь Арто — ибо нет большей трагедии, чем неизъяснимое, *роковое* одиночество, — и его странные писания, заставляющие гадать о границе между откровением и бредом, отлично иллюстрируют загадку квалификации безумия, остро осознанную и в науке, и в искусстве современного Запада.

Тяжело разбирать тяжбу Арто с обществом. Тяжело не только вследствие чрезвычайной деликатности и двусмысленности «дела Арто», не только вследствие необычайной цельности натуры пострадавшего, не терпящей изъятий и компромиссов. И даже не только потому, что наследие Арто требует избрать мерой творчества не мастерство и даже не талант, но, как ни странно, не-удачу, не-свершение. Дело в том, что «не-творчество» Арто глубоко враждебно всякой интерпретации и экзегезе, любым попыткам превратить Арто в клинический «случай» или литературное «явление», подведя его под ту или иную «закономерность». Кредо Арто запрещает судить о нем по его словам, «идеям» или поступкам — всему, что оказывается оторванным от стихийного, аморфного и всеобъятного «потока жизни». Ибо мысль Арто при всех ее причудливых и неожиданных поворотах всегда направлена против параллелизма изображения и изображаемого, содержания и формы, превыше всего — дуализма, налагаемого дискурсивным употреблением языка, логико-грамматическим порядком слов. В наследии Арто с необычайной силой запечатлено страстное, мечущееся между мучительной агонией и ликующей экзальтацией переживание жизни-творчества как *немой выразительности.*

Идея исповедуемого Арто универсального «жизнетворчества» объясняет общественную и культурную бесприютность ее создателя, но она же уготовила ему широчайшее влияние в современном западном искусстве. Значимость этого влияния определена не поверхностными и субъективными признаками вроде популярности или авторитета, а вновь найденной формулой безусловного и универсального единства духовной жизни вне жанров, стилей и методов, систем знания, классификаций искусств и наук. Это единство открывается за пределами всех оппозиций и различий. Поэтому его нельзя ни заметить, ни зафиксировать. Опыт Арто подтверждается скрытыми и неуловимыми путями. В известном, но отнюдь не противоречащем идеалу самого Арто смысле этот сумасшедший гений присутствует именно там, где невозможно различить следов его присутствия. Более того, предлагаемая Арто универсализация творчества открывает новые перспективы критики культуры, которые позволяют преодолеть идеологию культурной исключительности и реализовать стремление к мировому синтезу культур, экуменический пафос, столь характерный для творчества самого Арто. Востоку уготовлено в этом синтезе важное место.

* * *

Корни «не-творчества», переживаемого как внутренний опыт, отчетливо указал сам Арто в первой же публикации, принесшей ему известность, — переписке с издателем влиятельного журнала «Нувель ревю франсэз» Жаком Ривьером в 1923—1924 гг. Поводом для переписки послужил отказ Ривьера напечатать в своем журнале стихи Арто. Начинающий поэт с готовностью признал несовершенство своих произведений, но просил принять во внимание особую трудность, которую создавало перед ним занятие литературой. «Я страдаю от ужасной немощи духа, — писал он Ривьеру. — Моя мысль ускользает от меня во всех возможных смыслах, от простого факта присутствия мысли, как такового, до внешнего факта ее материализации в словах. Слова, форма предложений, внутреннее движение мыслей, простая реакция сознания — я в постоянной погоне за моим духовным бытием. Я ниже моего собственного уровня, я это знаю, я страдаю от этого, но лучше покорюсь этому, чем умру совсем»[1]. И далее Арто задавался вопросом: является ли искреннее, хотя и литературно несовершенное, выражение неспособности выразить мысль менее достойной публикации, чем произведение гладко написанное, но поверхностное? Ответ, разумеется, был в пользу глубины переживания. «Я человек, который много страдал внутри, — заявлял Арто, — и поэтому я имею право говорить».[2]

Так Арто нашел свою тему в литературе: он будет писать о неспособности писать. Предметом его размышлений станет предел его собственной мысли. Несомненно, акцент на ограниченности выразительного потенциала слова исторически обусловлен и сигнализирует об определенной культурной ситуации художника. Вкус Арто к рефлексии и интроспекции — типично французское явление, взращенное традицией картезианского рационализма. Апология творчества у Арто не парадоксальнее судьбы картезианского субъекта, пытающегося найти в себе опору посредством опустошения себя. Но позиция Арто выражает восстание против диктатуры разума, натолкнувшегося на непроницаемую стену в бесконечной перспективе рефлективной мысли. Восстание столь же неистовое и отчаянное, сколь бесстрастно и уверенно в себе критическое умозрение. А удел художника в изображении Арто задан пущенной в ход еще романтиками идеей довлеющего над поэтом проклятия, идеей человека, который становится преградой для самого себя. Арто сознавал свою принадлежность к обществу «проклятых поэтов», les poètes maudits. И гордился им.

Выдаваемая Арто санкция на творчество настолько внутренне противоречива, что ее едва ли можно счесть апологией литературы. Скорее литература существует вопреки ей. И притом в двух смыслах: литература оказывается вне закона, но именно поэтому обретает статус чистого творчества, не нуждающегося в санкциях и апологиях. Разоблачение литературы предстает стратегией высвобождения самобытной стихии слова, утверждения безусловной ценности его физического присутствия. Вместо того чтобы служить мифу идеи, функции условной и отвлеченной — дидактической или развлекательной, — каковой оно наделялось в классической эстетике, слово получает функцию праздничную (праздную) и профилактическую. Существуя как праздник, вопреки всем законам, оно служит восстановлению первозданного, безусловного статуса всего сущего. Высвечивая непрозрачность зияния Бытия, оно оберегает от наиболее распространенной болезни духа: претензии на всезнание. Такова миссия слова в эстетике так называемого модернизма — философии игрового очищения в своей основе.

В последнее время в нашей литературе наметилась тенденция рассматривать модернизм как знамение всестороннего переворота в общественном сознании Запада, как художественный метод, имеющий прямые аналогии в различных течениях современной философской и научной мысли Запада [3]. Пример Арто дает нам основания видеть в модернистской литературе составную часть некоего целостного миросозерцания, универсального способа организации мышления и культуры или, пользуясь удачным словом М. Фуко, — некую эпистему, определяющую исторический характер западной цивилизации в современную эпоху. Возможно, речь идет об особой стадии человеческого самопознания, когда предметом драматизации становятся не отношение людей к природе (стадия Мифа) и не отношение людей между собой (стадия Истории), а сам факт межсубъективного отношения. Эта стадия утверждает примат *мы*, как структуры сознания, над индивидуальным *я*. Так возникает возможность поиска единой перспективы всех образов культуры, — перспективы, о которой сообщает не только модернистская концепция универсального творчества, но и, к примеру, современная этнология как знание об универсальных основаниях культурной исключительности. Назовем эту стадию, за неимением лучшего термина, стадией Структуры.

Философия Структуры наследует критической рефлексии исторического фазиса сознания, но доводит ее до логического предела, в котором та исчерпывает себя. В сущности, она есть именно мысль об ограниченности размышления. Это модель, которая разоблачает все формы интеллектуального синтеза, вскрывая несоответствие между означающим и означаемым, формой мысли и ее содержанием и т. д. Философия Структуры — это конец, т. е. завершение, философии в ее качестве рассуждения и диалектики. Но она выводит сознание к безусловному и безбрежному континууму бытия, который, не будучи ни идеей, ни сущностью, ни субстанцией, объемлет собой и тем самым делает возможным всякое действие и всякую истину. Это реальность, которая стоит до всех понятий и обнажается после их устранения; реальность, не знающая различий и все же являющая неустранимый разрыв в бытии. Восстанавливая изначальную способность слова вмещать в себя противоположные смыслы, философия Структуры неожиданно смыкается с архаической магией мировых соответствий, священной загадки жизни, предстающей в образе смерти, с бытовавшей на Востоке, в частности в китайской мысли, концепцией пустоты как вместилища жизненной силы. Эта всеобъятная пустота являет средоточие духовной жизни, нераздельное единство Знания, Искусства, Власти, которое обосновывает все формы культуры, но отчетливо отграничено от них. Арто был знаком с идеей пустоты в китайской традиции и положил ее в основу своего миропонимания.

«В глубинах всякой настоящей культуры неизбежно сокрыта непостижимая тайна, ибо она исходит из той пустоты, в которую наше вечное невежество заставляет нас поместить корни истины. Нет более рациональной культуры, чем цивилизация и культура Китая, которая довела до предела господство Природы, но с единственной целью скрыть ее мрак. В рациональных понятиях Китая нет ни следа оккультизма или даже мистицизма; в них все реально, а реальное в них конкретно. Но, согласно „Дао дэ цзину“ Лао-цзы, в центре всего, мирового Всё пребывает пустота. Это значит, что есть пустота, которую никогда не преодолеет наука; между тем поэзия, если считать ее полезным и рациональным средством прорицания, может помочь нам заложить основы, которые позволят нам проникнуть туда» [4].

Модернист Арто не хочет новой поэзии или новой науки. Он хочет преодолеть различие между тем и другим и прийти к универсальной «науке духа», некоей всеобщей «науке человека», которая органически соединит в себе знание и опыт, созерцание и силу, пользу и красоту. Прообраз этой неведомой науки Арто находил в древних цивилизациях Востока, Центральной Америки, эзотерических традициях Запада.

Помыслить предел мысли, возродить всеобщую «науку жизни» значит, по Арто, совершить «революцию сознания». Это прежде всего — «отнять власть у буквы». Буква отвергается Арто за то, что в ней находит завершение отчуждающая сила репрезентации и отвлеченного порядка рассуждения. Буква ворует слово и вплетает его в каузальную цепь, опутывающую сознание человека. Ниспровержение ее диктатуры означает высвобождение интимного и чувственного аспекта слова. Речь идет не о противопоставлении устного слова письменному, а о возрождении интегрального языка космических соответствий, языка чистого соприкосновения — до-выражающего, до-обнажающего, до-мыслимого; языка, призванного *скрыть неутаимое.* Он хочет придать слову весомость жеста, духа, дыхания, именно — Вещи, веющей необоримой силой становления. Арто называет это слово «Речью до слов» (Parole d'avant les mots).

Проповедуя идею Речи до слов, Арто взыскует утраченный рай жизненной полноты человека. Он *не желает* принимать отпадение человека от первозданного единства бытия (учитывая, что изолированный субъект *хочет* своей изоляции). Отметим сопутствующую этому нежеланию смысловое перевертывание понятий: творение, т. е. выявление, оформление, разграничение, оказывается разрушением и обесцениванием, рождение — смертью. Для Арто все рожденное мертво, и театр в исторически наблюдаемых его формах — «мертворожденное дитя». Как бы вторя древним мифам, где боги создают мир из собственных выделений, Арто приравнивает творение к испражнению: «где пахнет дерьмом, там пахнет бытием». Бог библейский — бог-отец, бог-творец оказывается для него вором, крадущим жизнь, выдающим чужое за свое. И физическое тело, как бы непрерывно теряемое для духа, внушает Арто ужас непоправимой утраты и ярость бессильного гнева.

Трактовка Арто проблемы творчества кажется крайним выражением характерной для модернистского миросозерцания темы богооставленности человека. В ней выпукло отображен главный духовный недуг буржуазной цивилизации, не столько даже болезнь, сколько болезненность стеклянного технократического мира, одержимого жаждой механического всепонимания и тем — насилия и умерщвления. Ибо насилие и пытка, предлагающие отчуждение, объективизацию тела, принципиально технологичны. Культ насилия на современном Западе точно отмеряет степень обожествления технологии, а заодно уровень скуки, порождаемой этим новейшим и самым опасным видом идолопоклонства. Нежелание Арто есть именно нежелание мертвящей силы объективации. Арто стремится воссоединить мысль и чувство, воссоздать «чувственную мысль», укоренить дух в теле, научиться «думать плотью». Он ищет «метафизику плоти» и ценит восточные традиции за присущий им идеал органического единства тела и духа, «материалистическую идею духа». Чтобы восстановить это единство, по Арто, нужно отказаться от поисков истории вещей, повернуть движение мира вспять, выйти *внутрь* себя; идеальный актер «бросает сдавленное проклятие вовнутрь». Подобно мифическому певцу, он должен спуститься в мрачный Тартар, *воровской притон* бытия, чтобы там отыскать свои потерянные сокровища, заставить «материальную подкладку души выговаривать свои тайны средь бела дня».

Миропонимание Арто имеет сугубо западные корни. Но предпринятая Арто радикальная переоценка понятия творчества сближает его кредо с рядом фундаментальных посылок и ценностей восточной философии. Так, идея творчества-кражи перекликается с известной в даосской традиции Китая трактовкой взаимоотношений космической реальности дао, человека и природы как взаимной кражи[5]. В даосизме мотив мировой кражи наделяется более отчетливым позитивным звучанием: речь идет о взаимном восполнении и равенстве человеческого и природного. Человек скрывается, крадется бесконечностью природы, природа скрывается человеческой деятельностью. Но в итоге человек обретает полноту природного, мир — полноту человеческого в неопределенном и всеобъятном единстве или, точнее, нефиксированном равновесии бытийственной пустоты. Здесь реальность предстает сокрытием, скрадыванием зримых фигур, кражей неутаимого; подлинное же бытие вещей обосновывается в момент их исчезновения, трансформации, так что всеобщий поток превращений высвечивает незыблемый покой пустоты, все многоголосье мира обнажает нерушимое безмолвие вечности. Здесь мир есть образ противоположного: сокрытие оказывается выявлением, жизнь является в образе смерти.

Взгляд на творчество как на силу «последовательной деформации» образов Арто усвоил еще с момента возникновения сюрреалистического движения, одним из вождей которого он был, пока в 1926 г. не был со скандалом отлучен от него Бретоном. Знакомство с восточными традициями помогло Арто поставить свои интуитивные догадки в широкую культурологическую перспективу. В одном из докладов он говорил в связи с китайским пониманием динамического всеединства мира: «Культура — это движение духа, который идет от пустоты к формам и от форм возвращается в пустоту, в пустоту как смерть. Быть культурным значит сжигать формы, сжигать формы, чтобы обрести жизнь. Это значит научить себя правильно держаться в беспрерывном движении последовательного разрушения форм»[6]. Так, видимый нигилизм Арто, едва ли не громче других призывавшего «покончить с шедеврами», обретает на фоне восточной мысли новый смысл[7].

Творчество Арто рождено онтологической болью творения, заставляющей вспомнить даосскую сентенцию: «Когда рождается ребенок, мать в опасности». Оно рождено болью прозрения вечной истины: жить значит умирать. Но оно возрождает универсальный, присутствующий повсюду в традиционных культурах миф неуничтожимости бытия (ср. в этой связи замечание Арто о «неуничтожимых жестах» актеров балийского театра). Оно возрождает и язык этого мифа: изоморфизм, символическое равноправие образов, лежащие у истоков мифотворчества [8].

* * *

Арто не требует нового искусства. Он требует заново открыть бытие. Его восприятие искусства проистекает из первозданной, лишенной каких-либо эстетических притязаний жажды искусства как способа жить. Арто верил, что поведать о глубочайшей драме борьбы жизни и смерти в человеке был призван театр — искусство всеохватное. Театр для Арто — подлинный источник жизни и ее средоточие. И миссия его — не учить, не показывать, а заражать и преображать. Арто сравнивает эффект театрального действия с эпидемией чумы — любопытная аналогия с имевшим место на Востоке, в частности в даосизме, представлением о болезни как вестнике благого обновления.

Уже с середины 20-х годов Арто вместе с другими деятелями театрального авангарда того времени решительно противопоставлял гипертрофированному интеллектуализму европейского театра идею «интегрального», или «тотального», театра, способного синтезировать все выразительные потенции сценического действия. С самого начала Арто проявлял живой интерес к восточному театру, и еще в 1921 г. он называл японских актеров своими «прямыми учителями и вдохновителями»[9]. Но решающую роль в формировании его театральной концепции сыграли представления труппы актеров балийского театра, увиденные им в 1931 г. на проходившей тогда во Франции Колониальной выставке. С тех пор балийский театр навсегда стал для Арто прообразом «театра, еще не начавшего существовать». Заметки Арто о балийском театре — первое зрелое изложение его эстетического кредо и превосходный памятник его поэзии. Ибо, независимо от их жанровой принадлежности, мысль Арто является нам здесь в поэтически-образной форме.

Разумеется, в представлениях балийского театра Арто ищет пищу для собственных мыслей. Его интересует не традиционный смысл постановок, а универсальная их значимость, как он ее представляет.

Игра балийских актеров внушает Арто идею «чистого театра» как непосредственного «языка в пространстве и времени», театрального языка как «зримой и пластической материализации слова»; идею архаической слитности мира, когда слово еще не отделено от дела, сон от яви, знак от дыхания, мысль от жизни — того состояния магического единения, когда «мы знаем, что говорим мы сами».

Даруемое театром исцеление Арто трактует в смысле, придававшемся ему восточной медициной (и сохраненным семантикой этого старого русского слова): как восстановления целостности человеческой жизни. Но эта цельность неизменно дана в загадке спонтанно дуалистического восприятия. Театральное действие у Арто строится по характерному для модернизма принципу коллажа, афронта, контрастного сопоположения разнородных вещей, внедиалектической близости взаимно чуждого. Театр, определяемый Арто просто как «событие», — это со-бытие, мир без полутеней, где «укрываемое внезапно выбрасывается в воздух», где царит контраст света и тени, не умаляющий ни того, ни другого: чем ярче свет, тем глубже тьма.

В гипотетическом театре Арто все является по противоположности. Театр у Арто перестает быть тем, чем он был с античных времен, а именно: представлением, зрелищем, театром в смысле греческого *театрон*. Реальность сценического действия, по Арто, вообще не нуждается в специальном изображении. Она абсолютно очевидна, несомненна, вездесуща и неиссякаема. Арто мечтает о «театре без маски»; в балийском театре «приводится в движение явленное». При всей близости идеи театрального языка у Арто фрейдистской концепции языка снов, Арто отвергал претензии психоанализа на раскрытие бессознательных глубин душевной жизни, маскируемых сознанием. Главный вопрос «не-театра» Арто — не в том, как выражается реальность, а в том, как она скрывается. «Выражать значит предавать. Истинное выражение скрывает то, что оно делает явленным... И заходящее солнце прекрасно благодаря тому, что оно отнимает у нас»[10]. Театр Арто — откровение, которое не может не быть сокрытием.

Принцип явления по противоположности делает воображаемый театр Арто «таинством оживления», воскрешением мертвого образа мысли. Ибо мысль, по Арто, действует через пластику образа. Жизненная гармония осуществляется здесь через распад и деформацию, признание самостоятельного бытия за отдельными деталями и знаками, через диффузию жизненной силы в материи, подобно тому как в сказках отрубленные головы обретают самостоятельную жизнь. Актеры балийского театра, кажущиеся Арто призраками, куклами, манекенами, являются не чем иным, как мертвецами. И все их представление как «материализовавшаяся до предела тяжесть», как «все то, что висит в воздухе сцены», есть образ мертвого, умерщвленного, повинующегося только закону земного притяжения. «Прах к праху». Но балийский театр учит Арто и чуду воскресения, внезапного восстановления, обнажения жизненного единства в тот момент, когда оно, казалось бы, безнадежно потеряно. Привлекшие внимание Арто в балийском театре и настойчиво практиковавшиеся им в собственных постановках нарушения пропорций телосложения в облике актеров по-модернистски «выражают», т. е. скрывают, хоронят в себе неисчерпаемые творческие потенции вещей. Кроме того, деформация тела (его рассечение, рассеивание) внушает идею символической равноценности всех образов и состояние полноты жизни, освобожденной от диктатуры интеллекта. Во всех случаях речь идет о стяжении жизни подлинной — всепроницающей, безусловной, вечной — через преодоление жизни кажущейся. Это философское измерение всеобщей трансформации вещей Арто открыл для себя в восточном театре.

Для Арто жесток не сон сам по себе, а сознание того, что мы спим. Театр для Арто — это сон инициационный, вещий, являющий, как сон в восточной философии, образ пробуждения. Он — как символическая смерть в древних инициационных обрядах, где посвящаемый созерцает себя рассеченным на куски, обращенным в кость и т. п., прежде чем обрести новое, неуничтожимое тело; как descensus ad infernos, путешествие в страну мертвых, ведущее к жизни через смерть. Но это путешествие, которое само стало предметом созерцания, так что место определявших его ландшафт богов и химер заняли обозначения психических состояний [11]. Прообраз со-бытия живого и мертвого, явленного и сокрытого Арто находил в иероглифической письменности. Надо полагать, Арто не случайно говорит не об идеограмме, а об иероглифе. Последний, как известно, имеет фонетический аспект, скрывая в условных значках дыхание живого тела. Театральное действие для Арто и есть не что иное, как «иероглиф дыхания».

Арто нуждается в театре только для того, чтобы его упразднить. Отсюда два его по видимости несовместимых требования: сделать театр ареной импровизации и полностью регламентировать сценическое действие. Действия актера могут быть совершенно непредсказуемы и неопределенны, но они крайне определенны и заданы в одном: в упразднении старого как «понятого». Актер всегда представляет одно и то же, но, поскольку он скрывает зримые фигуры, его игра не должна оставлять следов. Его игра есть постоянная утрата, но он являет ее, как актер балийского театра, в «неуничтожимых жестах».

Театральная концепция Арто требует сокрыть сам театр, выйти за границы представления. Она есть мысль о пределе театра. Предмет аутентичного театра у Арто, замечает Ж. Деррида, — это трагическое «не как представление судьбы, а как судьба представления»[12]. Арто — самый антидраматический драматург, стоящий в одном ряду с другими апологетами модернистского переворота: самым антифилософским философом Хайдеггером, призвавшим «отказаться от всего прежнего мышления ради определения существа мышления»; самым антиисторическим историком Фуко, ищущим в истории только разрывы; самым антиэкономическим экономистом Батайем, объявившим основой экономики бесполезное расходование; самым антироманическим романистом Роб-Грийе, сонмом антипоэтических поэтов и т. д.

* * *

Заметки Арто о балийском театре — классический документ модернистской «Речи до слов» как неразличения звука и смысла, идеи и формы, стремления мыслить живопись в категориях «расположения цветов и масс», поэзию — под углом цельности скульптуры и музыкального порядка фраз, пластику движения — в ее связи с тембром и модуляциями голоса и т. д. Идея синестезии, взаимообратимости образов имеет давнюю историю во французской литературе (достаточно вспомнить бодлеровские «Correspondances»). Но у Арто она предстает законченной эстетической программой, которая родилась, впрочем, не из чтения Бодлера или Рембо, а из знакомства с восточным театром.

Балийский театр, ставший у Арто модернистским образом подлинной жизни, вводит его в мир космических соответствий, настолько безусловных и непреложных, что этот мир открывается как лабиринт, в непостижимых переходах которого блуждает мысль, томимая невозможностью «изловить зверя», ухватить источник собственного движения. Это средоточие всех связей бытия есть не что иное, как вмещающая в себя все вещи, вещная пустота. Нечто предельно незыблемое: она не может быть ни расщеплена, ни окружена мыслью, и презревший зрение модернистский художник работает на ощупь, как скульптор, отсекающий все лишнее, вгрызаясь в податливый для мысли материал, пока не упрется в непроницаемую твердь. И нечто предельно неосязаемое: не будучи сущностью, субстанцией, она существует лишь как зияние бытия, темная в своей бесконечности перспектива движения мысли. Мысль рождается и растет внутри ее, как бабочка в коконе. Эта реальность — одновременно увертюра и финал, предстоящее как пред-стоящее. Природе модернистской реальности вполне соответствует культурно-исторический смысл театральной революции Арто: возродить еще не существующее.

Спектакль балийского театра внушает Арто образы «зеркальной игры отражений», «огромной вольеры», некоего «музыкального состояния», предшествующего постановке, как таковой, где все «передается по неведомым каналам, проложенным прямо в нашем сознании». Это реальность, стоящая вне метафизического дуализма; она не отличается от зримых образов, но скорее «постоянно скрывается за своим собственным образом». Идея внеметафизической связи, превосходящей логику каузальности и тождества, а с нею и самое понимание истины как адекватности — одна из основополагающих в модернистском миросозерцании. Мы встречаем ее, например, у модернистского поэта Эзры Паунда, когда он уподобляет реальность «огромному хрустальному шару», который «никому не поднять» и в котором «все сходится в точности, даже если записи мои не сходятся»[13]. Со своей стороны, философ эпистемологического разрыва Фуко говорит о «предшествующем словам, восприятиям и жестам» промежутке внутри знания, который есть нечто «более прочное, более архаичное, менее сомнительное и всегда более „истинное“, чем теории, пытающиеся дать им ясную форму»[14]. И в унисон с этими высказываниями, лишний раз напоминая о том, что между современниками, даже по-разному смотрящими на мир, больше общего, чем между людьми разных эпох, звучат слова Витгенштейна: «Никто не ошибается, пока не выдвигает теорию»[15].

Актом «сокрытия» Арто стремится безгранично расширить культурный ареал театрального представления. Он не отрицает ни эстетического, ни морального аспектов театра, ни даже значения драматургии. Но он хочет добавить к ним, по его словам, «космическое» и «метафизическое» измерения. Точнее, модернистское искусство, как «связь с трансцендентным принципом» (определение театра у Арто), но связь внеметафизическая, ставящая божественное наравне с профанным, может быть названо самой антирелигиозной религией — религией без культа, без веры, без богов и даже богохульствующей.

Так знакомство с восточным театром открыло перед Арто перспективу нового культурного синтеза. В свою очередь, замечания Арто о погруженном в повседневную жизнь и все же священном балийском театре помогают по-новому оценить и другие традиции народного театра на Востоке, в частности в Китае и Японии, где сугубо светские и даже бытовые сюжеты театральных представлений не мешали последним быть одновременно и религиозным ритуалом [16].

* * *

Арто хочет стереть грань между театром и жизнью, сделать театр жизнью. Но саму жизнь он считает «имитацией трансцендентного принципа». Смысл его «интегрального театра» состоит не просто в некоем оптимальном сочетании различных компонентов театрального искусства. Он хочет нового языка, во власти которого будет находиться представление. Освобождая театр от диктатуры слов, он подчиняет его «высшей реальности», безмолвно и властно вторгающейся в обыденный мир. «Мы не свободны, — пророчествует Арто. — Небеса еще могут упасть на нас. И театр существует в первую очередь для того, чтобы учить нас этому» [17].

В творчестве Арто мы находим общий для модернистского сознания поиск присутствия за пределами присутствия, мысли, которая мыслит за пределами мыслителя, искусства за пределами творца, которое творит и художника, и «произведение искусства». Так вырисовывается центральная у Арто тема неведомого двойника театра, некоего «распорядителя священной церемонии», безотчетно, но непререкаемо направляющего весь ход представления до последнего нюанса. Этот двойник — сила космических соответствий, неопределенное и неопределимое всеединство мира, составляющее сферу того, что Батай называл «сильной коммуникацией», т. е. непосредственным соприкосновением вне рефлексии, вне разделения на внутреннее и внешнее в отличие от внешнего сообщения, информации о реальности. Сам Арто говорил о сфере «предельно чуткого и текучего бессознательного».

Ясно, что, с точки зрения Арто, актер и не может принадлежать себе. Он — только вместилище космических сил, сгусток мировых колебаний, узел вселенских связей. Норма его игры — не достоверность психологических переживаний, а искренность, постигаемая в приобщении к мировому потоку жизненной энергии. Первое соответствует самоизоляции субъекта как индивида, второе — разомкнутости сознания, игнорирующей индивидуальные границы личности. Здесь Арто отчасти следует архаической традиции сведения внутреннего мира человека к миру внешнему, отождествления души с фетишем, индивидуальности — с мифологической Персоной. Подобно тому как строго ограниченный набор жестов, используемых участниками театрализованных представлений у первобытных народов, соответствует парадигматическим персонажам и событиям той или иной мифологии, а сама «игра» сводится к воспроизведению Героя мифа — того, кто «был первым» и вечно пребудет, — настоящий театр, согласно Арто, должен вводить в экстатическое единение земного и небесного, человеческого и божественного. Для Арто идеальный театр, подобный балийскому, иератичен. Представления этого театра строятся, можно сказать, по вертикали: они преломляют «утонченнейшие состояния духа» в непрозрачной вещественности физических образов. Арто говорит о «метафизике плоти» (произнеся, по собственному признанию, с сожалением слово «метафизика»), о «понимании материи как откровения», познании метафизических свойств физического мира. И подобно чуме, не оставляющей в теле своей жертвы следов органического разложения, в истинном театре, по Арто, «эмоции полностью захлестывают и потрясают актера без каких-либо последствий. Все в физическом состоянии актера, как в теле жертвы чумы, показывает, что жизнь отреагировала на пароксизм, и все же ничего не произошло»[18]. Такова природа театрального События: сокрытия безусловно очевидного. Такова стихия «не-театра» Арто — плотная пустота «чувственной мысли».

Принципы актерской игры как исцеления Арто нашел на Востоке, в частности, в китайской медицине и в даосской традиции, составляющей ее философский базис. Он уподобляет точки локализации «чувственной мысли» в актере основным точкам организма, различаемым китайской иглотерапией. Подобно даосам, Арто отвергает онтологический дуализм духа и тела, толкуя психофизиологическую жизнь человека в категориях символических отражений единой недуальной реальности, различных степеней материализации или одухотворенности единого мирового тела. Отсюда и возможность постоянного духовно-телесного самосовершенствования. Так, даосский аскет, сублимируя свои жизненные токи посредством алхимической медитации, взращивает в себе «божественный зародыш», свое «вечноживое тело» — некий аналог известного в европейской алхимии «тонкого тела», corpus subtile — и в конце концов покидает бренную телесную оболочку, «как змея сбрасывает кожу». Узловые точки организма, о которых говорится у Арто и в даосской традиции, нужно рассматривать как чакры, места сращения звеньев «великой лестницы бытия», как некие вертикальные каналы, связующие телесное с духовным и в конечном счете открытые в бесконечность пустотного космического тела. А «чувственная мускулатура» актера у Арто кажется прямым аналогом того состояния органической просветленности даосского аскета, которая способна оказывать неявленное, но совершенно неотразимое воздействие на физические тела. Ибо, согласно даосским представлениям, подлинная сила существует безотносительно к физической силе организма, подобно тому как подлинная жизнь не является непосредственной причиной жизни смертной. Более того, она находится в обратной зависимости от обыденных критериев силы. Принимая восточную логику взаимодополнительности вещей, Арто разделяет с даосизмом тему сокровенного двойничества, идею реальности как перевернутого образа видимости, внутренного тела как зеркального отражения тела внешнего. У Арто наполнение реализуется через пустоту, сила — через уступчивость. Но всякое взаимодействие выявляет, как было сказано, еще и верховную всеобъятную пустоту — пустоту наполненную, вещную. Интересно сопоставить в этой связи суждение Арто о «предельно острой ярости» мужского начала, погружающегося в покой женской стихии, с притчей о поваре из даосского трактата «Чжуан-цзы». Герой притчи рассказывает о своем искусстве разделки туши в следующих словах:

«Я люблю Путь, а он превосходит обыкновенное мастерство. Когда я занялся разделкой туш, я видел только туши быков. Но по прошествии трех лет я их больше не замечал. Теперь я полагаюсь на чутье духа и не смотрю глазами. Я перестал следить за собой рассудком и даю претвориться одухотворенному желанию. Доверяясь вечному принципу, я двигаюсь через пустоты и полости, повинуясь неодолимому, и не наталкиваюсь на мышцы и сухожилия, не говоря уже о больших костях. . . Ибо в сочленениях всегда есть промежуток, а лезвие ножа не имеет толщины. Когда же вводишь не имеющее толщины в промежуток, то ножу, конечно же, с избытком хватает места, где погулять. . .»[19].

То обстоятельство, что повар-даос на примере искусства разделывания туши разъясняет истину «взращивания жизни», можно было бы отнести за счет известного нам смыслового перевертывания понятий, соответствующего природе даосской реальности: жизнь является через смертоносный распад. В остальном речь повара являет апологию вещной, ритмизированной пустоты — реальности сугубо операционной, немыслимой вне среды некоего взаимодействия, но проступающей лишь после того, как диалектика понятия исчерпает себя. Нож повара, «не имеющий толщины», есть символ пустоты как бесконечно малого промежутка, а прообразом той же пустоты, но на сей раз как бесконечно большого расстояния предстает разделываемая туша. Нож и туша являют образ пустоты в пустоте; они вовлечены в отношения абсолютно свободного и безусловного обмена, но они лишь взаимно выявляют свое отсутствие. Рассечение же туши, подобно деформации, «потере» изолированного, объективированного тела у Арто, служит прообразом акта сокрытия и означает высвобождение творческой силы бытия. Зримые знаки находят свое разрешение в космической диффузии телесного, подобно рассеиванию звуков музыки в соответствии с музыкальным ритмом. Это ситуация «Адама в раю» или скорее несотворенного человека — человека, прошедшего через ритуальное очищение и настолько открытого миру, что он воспринимает не органами чувств, а «всем существом». Это человек, живущий «одухотворенным желанием» («чувственной мыслью») необъятного и нераздельного живого тела. Арто верил в нереальность анатомии и не раз повторял, что тело, будучи целостным организмом, не нуждается ни в отдельных органах, ни даже в поле. Такое же представление о теле свойственно и даосской традиции. Даосские авторы говорят о «целостном теле», или «полноте телесности», — внутреннем двойнике явленного тела, который в своей совершенной целостности предстает всеобъятно-пустотным, а в своей чистой имманентности — безупречно-духовным. Поэтому истинное пра-тело определялось даосами как «пустотная и духовная всепроницающая полнота телесности». Жизненный же идеал даосизма есть свободное соответствие, тайная Встреча внешнего и внутреннего тел.

* * *

Жизнь Арто была патетической борьбой за воссоединение мысли и бытия, духа и плоти, искренности и истины в эпоху, когда рухнули превосходно оборудованные схемы гуманитарного знания и западная мысль сосредоточилась на «разоблачении» всех форм интеллектуального синтеза. Не следует недооценивать остроты создаваемой модернизмом духовной драмы. Будучи рассуждением о несостоятельности всякого рассуждения, модернистская мысль сама себя запрещает, оказывается вовлеченной в бесконечный ряд самоотрицаний. Она сама не оправдывает своего существования и все же существует — как «безнадежные притязания души», если воспользоваться определением актерской игры у Арто. Тем самым она предстает логическим исходом западной традиции как — в основе своей — философии неприступной, но постоянно преступаемой границы. Поэтому модернистской «переоценке всех ценностей», которую на свой лад практикует и Арто, постоянно угрожает опасность выродиться в нигилизм, утверждающий ценность вещей именно в том, что они нереальны, ложны. (Достаточно вспомнить совет Ницше верить в бога не потому, что это истинно, а потому, что это ложно; таков же и лукавый прищур современного сексизма, выдающего мертвечину за живое и скуку — за заинтересованность.) Есть в Арто и влияние специфически модернистского «материализма», являющего собой, если воспользоваться словом того же Ницше, «перевернутый платонизм». Крайнюю форму этого «материализма», выросшего из бунта против субъективистского рационализма Нового времени, мы можем наблюдать в современных течениях так называемого неоструктурализма, который ищет полного «превращения слова в плоть» за пределами критической рефлексии и противопоставляет резонерству идео-логии априорную, безличную и хаотическую данность вещей.

Арто был вскормлен модернистскими соками, но не принимал их нигилистического привкуса. Путь Арто прост, хотя, возможно, требует долгого осмысления: принять «переоценку ценностей» без нигилистически-претенциозного пафоса, принять серьезно, с той высшей искренностью, которая подсказана в самом признании безусловного характера каждого бытия; искренностью, которая в самом признании неизбежной ложности слов содержит обещание абсолютной подлинности бытия. Он требует понять, что ложь только лжет. Когда Паунд в цитированных выше стихах о безупречном «хрустальном шаре» бытия говорит: «Мои промахи и ошибки лгут обо мне», модернистское сознание становится уже источником не отчаяния, а доверия и надежды. Надежды по ту сторону отчаяния.

Арто открывает вновь, казалось бы, безнадежно утраченное этическое измерение в западной традиции. Театральная игра становится у него мерой открытости человека миру и верности себе. Она становится стратегией само-восполнения, ведущего к выявлению единой, хотя и необозримой, перспективы человеческого существования, крайностей интимного и знакового («иероглиф дыхания»), яростной «сильной коммуникации» и неколебимого покоя всеобъятного гносиса. Только игра, как считает Арто, способна объять то и другое, не сводя одно к другому. Мы не можем представить себя зрелищем самих себя, но мы можем представить себя посредством действия. Не примечательно ли, что именно в ритуальном празднике, являющем как будто торжество слепых инстинктивных сил, люди получают, быть может, единственную возможность созерцать целостный образ своей жизни, включая то, что в обычное время должно быть сочтено преступлением, безумием, болезнью?

Эта верховная жизненная целостность, эта подлинная жизнь, о которой мечтает Арто, не может быть предметом обладания. Она дана ему как темная в своей необозримости перспектива полноты бытия (не случайно Арто требовал сделать театральное представление панорамным — так, чтобы его нельзя было охватить одним взором). Эту зияющую целостность бытия нельзя познать; ей можно лишь довериться, но доверие к ней требует той отважной созерцательности духа, которую Арто, отчасти соблазненный громким словом, называл жестокой. Речь идет, как неоднократно подчеркивал Арто, о жестокости «по отношению к самому себе»: о решимости сокрыть в первую очередь самого себя и, стало быть, о том, чтобы поместить себя в необозримую перспективу бытия и так себя сохранить. Арто требует дать простор мысли, но лишь вводя ее в «лабиринт бытия», подчиняя свободу критического созерцания искренности отношения к миру. Нигилистическому произволу Арто противопоставляет искренность самоумаления, возрождающего бытийственные корни игры и коммуникации как безусловной Встречи — встречи никого и ни с кем, встречи пере-житой жизни с ее отсутствующим двойником.

Арто трактует новый театральный язык — язык всеединства — в категориях наполненной пустоты, сна наяву, телесной одухотворенности, динамического равновесия выражения и сокрытия, эволюции и инволюции. Все эти темы обнаруживают, как было отмечено, глубокие созвучия с традициями Востока; созвучия, обусловленные в конечном счете приверженностью Арто к самой вольной аскезе — аскезе само-восполнения. На этом пути Арто перерастает рамки модернистской культуры и какого бы то ни было культурного стиля вообще; он уводит мысль по ту сторону Запада и Востока, по ту сторону всех образов и стилей.

Итак, Арто вобрал в себя свое время, а это значит, что в нем сошлось несовместное. Ибо отобразить существо «эпохи модернизма» — значит отобразить ее ограниченность, ее неспособность воссоздать целостное видение мира и вернуть человеку Вдохновение и Красоту. Трагическая жизнь Арто и его универсальная «творческая неудача» — самое достоверное свидетельство исторического состояния современной западной цивилизации как Конца гуманитарно-рационалистического человека. Они свидетельствуют, что трагизм, определяющий судьбу человека в западной традиции, сошел с театральной сцены в жизнь, пропитал собою бытие, стал стихией неотвязной и пронзительной, как морозный воздух; что нигилистические саморазоблачения Запада достигли предела, за которым должна начаться совсем новая, неведомая жизнь. Должна ли? Загадка Арто в том, что он возвещает неотвратимость несбыточного. Насколько он убежден в неизбежности «тотальной революции» на Западе, настолько же он неспособен вообразить ее. В сущности, он может только ждать, и не может не ждать будущего как чуда. Таков его удел — удел честного художника, чей «театр жестокости» был в действительности зеркалом окружавшего его жестокого мира.

### Примечания

[1] A. Artaud. Oeuvres complètes. Vol. 1. P., 1970, с. 30.

[2] Там же, с. 38.

[3] См.: Л. Андреев. Западноевропейская литература, XX век. — «Вопросы литературы». 1983, № 8, с. 138 и сл.

[4] A. Artaud. Messages révolutionnaires. P., 1971, с. 118.

[5] Liu Ts'un-yan. Taoist Self-cultivation in Ming Thought. — Self and Society in Ming Thought. N. Y.—L., 1970, с. 301.

[6] A. Artaud. Messages révolutionnaires, с. 41.

[7] «Шедевры прошлого хороши для прошлого. Они больше не хороши для нас», — говорит Арто. Очевидно, не шедевры испортились. Скорее их испортили. Как модернист, Арто вольно и невольно исходит из того факта, что технический прогресс на Западе открыл практически неисчерпаемые возможности клиширования, штамповки, бесконечной дубликации шедевра. Произведение искусства, служившее когда-то мерой индивидуального, становится частью «жизненного фона», анонимной системы пропагандистских мифов. Модернистский иконоклазм сводится, по существу, к указанию несоответствия интимного содержания прежнего шедевра новым формам его бытования. Отвергая культ шедевра, ставя творческий акт беско-

нечно выше его продукта, модернизм являет скорее профилактику шедевров. Профилактика, однако, требует постоянства. Модернизм, будучи сам детищем царства эталонов, конструкций, моделей и т. п., держится посылкой о неизбежности и неустранимости серийного характера творческого акта; он оперирует клише, фактами, лишенными истории, и противопоставляет истине, как историческому «итогу», искренность уникального опыта. Центральная категория модернистской эстетики — чистое повторение как повторение неповторяемого, сплошной ритм или ритмизованная пустота, бескачественное Действие вне композиции, сюжета и даже идеи (театр для Арто, заметим, есть просто «событие» и некая «точка в пространстве»). Творчество (т. е. не-творчество) становится актом упразднения без отрицания, траты без расходования — одним словом, моментом чистой игры. Модернистское искусство сжигает наличное, опознанное бытие, чтобы огнем этой абсолютной, онтологической щедрости высветить бездонный мрак чистого присутствия бытия. Это значит, что модернистский художник целиком находит свой материал в очеловеченном мире, точнее — мире, человеком опредмеченном, им сотворенном. Обыгрывая концепцию творчества у Арто, можно сказать, что этот художник *ходит по чужой боли,* но не имеет выхода к источнику слез — *незыблемому безмолвию вечности.* Если он не хочет предаваться кошмарам замкнутого пространства на манер Кафки — пространства, созданного человеком, но насквозь бесчеловечного, — он должен искать новые (*окольные*, как требует Арто) пути к встрече с реальностью. Так модернизм, по существу, впервые в истории европейской культуры помещает в центр творческого акта категорию Намека.

[8] Данное обстоятельство, давшее повод говорить о реабилитации архаического мифа в современном искусстве, не должно заслонять принципиальных различий между архаическим и модернистским универсализмом. Бытие мифологическое — космическое и природное, бытие модернистское — человеческое и предметное. Первое можно уподобить чистому листу бумаги, второе предстает скорее как tabula rasa в исконном смысле этого выражения, т. е. доска, с которой соскоблены письмена; из-под отвлеченного значения слов проступает вещественная плоть их материала. Архаическое сознание утверждает полную преемственность порядка субъекта и порядка мира; модернистское, наоборот, указывает на произвольный характер этого утверждения и абсолютизирует эпистемологический и экзистенциальный разрыв в человеке. Миф определяет незыблемое место и значимость всего сущего; он представляет жизнь, по выражению австралийского этнографа Р. Берндта, «единственной возможностью», one possibility thing. Модернизм как апофеоз эстетически освобожденной жизни делает жизнь «бесчисленным множеством возможностей». Диалектика, определяющая историческое бытие модернизма, состоит в том, что модернизм есть вершина западного индивидуализма и одновременно его разложение.

[9] Цит. по: Т. Б. Проскурникова. Антонен Арто — теоретик «театра жестокости». — Современное западное искусство. М., 1982.

[10] A. Artaud. Oeuvres completes. Vol. 4. P., 1974, с. 86.

[11] Нельзя понять взволнованности Арто, если не видеть, что в нем живет первобытный страх созерцания внешнего мира, то безотчетное чувство, которое «на всех широтах» внушало людям, что смотреть вовне себя — значит открывать глаза Вию, значит вручать власть владыке мертвых. Арто охвачен тем же мистическим ужасом, который заставляет африканского колдуна запрещать смотреть на священную статую и удерживал древнего китайского художника от того, чтобы нарисовать глаза на портрете. Средством преодолеть этот страх всегда было преобразование внешнего созерцания в созерцание внутреннее. Так же поступает Арто, желающий сделать театр «зрелищем» сугубо внутренних «поисков духом самого себя в лабиринтах бессознательного». Отметим в очередной раз смысловую инверсию понятий: Арто в действительности требует обратить взор к тому, от чего все отворачиваются.

[12] J. Derrida. Ecriture et differance. P., 1967, с. 368.

[13] E. Pound. Drafts & Fragments of Cantos CX—CXVII. L., 1970, с. 25—27.

[14] М. Фуко. Слова и вещи. М., 1977, с. 38.

[15] L. Wittgenstein. Sources and Perspectives. N. Y., 1979, с. 61.

[16] См.: P. van der Loon. Les origines rituelles du théâtre chinois. — «Journal asiatique». 1977, t. CCLXV, fasc. 1—2; B. Ward. Not Merely Players: Drama, Art and Ritual in Traditional China. — «Man». Vol. 14, 1979, N 1.

[17] Цит. по: M. Esslin. Artaud. Glasgow, 1976.

[18] A. Artaud. Oeuvres completes. Vol. 4, c. 30.

[19] «Чжуан-цзы» цзицзе нэйбянь чжэн (Дополнения и исправления к своду толкований на внутренний раздел «Чжуан-цзы»). Пекин, 1958, с. 68.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Антонен Арто

## О БАЛИЙСКОМ ТЕАТРЕ

Первое представление балийского театра, в котором есть танец, пение, пантомима и музыка — и очень мало от психологического театра, как мы понимаем его в Европе, возвращает театр к его бытию самостоятельного и чистого творчества, осененного галлюцинацией и страхом.

Чрезвычайно примечательно, что первая из составляющих спектакль маленьких пьес, которая делает нас соучастниками упреков отца к дочери, взбунтовавшейся против традиций, открывается шествием призраков или, если угодно, что мужские и женские персонажи, вовлеченные в развитие драматического, но банального сюжета, являются нам поначалу в их призрачном состоянии образов из мира галлюцинаций. Такова сущность этих персонажей, раскрывающаяся прежде, чем перед нами пройдут ситуации подобного символического скетча. Впрочем, ситуации здесь только повод. В драме представлены не чувства, а состояния духа — неизменные и сведенные до жестов, жестких схем. В целом балийцы осуществляют, с предельной строгостью, идею чистого театра, где все — концепция и постановка — значимо и существует лишь в той мере, в какой оно воплощено *на сцене*. Они триумфально демонстрируют безраздельное владычество постановщика, чья творческая сила *упраздняет слова*. Темы смутны, отвлеченны, крайне неопределенны. Им придают жизнь только сложный набор сценических приемов, которые открывают идею метафизики, выведенной из использования по-новому жеста и голоса.

Что необычно во всех этих жестах, этих угловатых и резких позах, этих напряженных грудных модуляциях голоса, этих оборванных музыкальных фразах, этих трепетаньях стрекозиных крылышек, этом шелесте листьев, этом гуле барабанов, этом скрипе автоматов, этих танцах живых манекенов — так это то, что в лабиринте их жестов, поз и пронзительных криков, в их движеньях, которые не оставляют неиспользованной ни малейшей части сценического пространства, рождается ощущение нового физического языка, языка знаков, а не слов. Эти актеры с их геометрическими костюмами кажутся одушевленными иероглифами. И все в них, вплоть до покроя платья, смещающего линию их талии, создает наряду с одеянием этих воинов, пребывающих в состоянии постоянного транса и войны, некое вторичное, символическое одеяние, которое внушает умозрительную идею; и все пересечения линий их образов связаны со всеми пересечениями линий в глубине пространства. Эти знаки духа имеют точный смысл, который входит в нас только интуитивно, но так властно, что пытаться переводить их на язык логики и рассуждения бессмысленно. И для любителей реализма любой ценой, которые устали бы от этих постоянных намеков на сокрытые и неуловимые пути мысли, все это останется превосходной реалистической игрой двойника, устрашенного вторжениями из потустороннего мира. Этот трепет, эти крики ужаса, этот каблук, ритмично бьющий землю, повинуясь автоматизму раскрепощенной стихии бессознательного, этот двойник, который каждое мгновение скрывается за своим собственным образом, — вот знаки страха, который действителен на всех широтах и который позволяет нам понять, что и в области человеческого, и в области сверхчеловеческого восточные люди разбираются в реальности гораздо лучше нас.

Балийцы, у которых имеются жесты и приемы мимики на все случаи жизни, возвращают театральной традиции ее высший смысл. Они показывают нам высшую силу и ценность определенного набора условностей, хорошо усвоенных и, главное, мастерски употребляемых. Удовольствие от этого безупречного спектакля состоит, помимо прочего, именно в использовании актерами ограниченного числа точно выверенных жестов, испытанных поз, которые обозначают известную ситуацию, но обозначают, привнося покров духовности, глубокое и тонкое знание этой игры выразительных средств и магических знаков, так что сила ее воздействия на зрителей не истощилась за тысячелетия. Эти механические вращения глаз, эти выпяченные губы, эти телесные судороги, подчиненные строгому расчету и исключающие всякую стихийную импровизацию, эти безмолвные лица, двигающиеся горизонтально, перекатываясь с одного плеча на другое, словно на шарнирах, — все это, отвечая непосредственным психологическим потребностям, откликается, помимо прочего, некоей духовной архитектуре жестов и мимики и вместе с тем призывной силе ритма, музыкальным свойствам физического движения, превосходно найденным параллельным аккордам гармонии. Все это, возможно, несовместимо с нашими европейскими понятиями сценической свободы и спонтанного вдохновения, но нельзя сказать, что математическая точность этого зрелища порождает сухость и однообразие. Самое замечательное, что это представление, разработанное с ужасающей скрупулезностью и трезвостью ума, внушает ощущение изобилия, фантазии, духовной щедрости. И благодаря посредству музыки в нем то и дело возникают самые безусловные, самые незыблемые соответствия между зрением и слухом, разумом и чувством, жестом персонажа и движением его ног. Вздохи духового инструмента продлеваются в дрожании голосовых связок с такой точностью, что нельзя понять, слышим ли мы голос или звук музыки, с самого начала заключавший в себе голос. Игра сочленений, музыкальный угол руки, касающейся предплечья, падающая нога, выгнутое колено, пальцы, которые словно отделены от руки, — все это для нас как вечная игра отражений в зеркале, где части человеческого тела откликаются друг другу, как эхо, как музыкальные созвучия, и где партитура оркестра и дыхание духовых инструментов внушают идею огромной птичьей клетки, в которой сами актеры — взмахи крыльев. Наш театр, который никогда не знал этой метафизики жестов, никогда не ставил музыку на службу столь непосредственным и конкретным драматическим целям, наш чисто словесный театр, который отворачивается от всего, что театр создает, т. е. того, что висит в воздухе сцены, что отмеряется и выявляется воздухом, что есть насыщенность в пространстве: движения, формы, цвета, вибрации, позы, крики, — наш театр мог бы поучиться у балийского театра духовности в отношении того, что неподвластно никаким меркам и повинуется лишь силе духа, намекающего на самого себя. Этот чисто народный и не священный театр дает совершенно новое представление об уровне интеллектуального развития народа, который делает основой своих публичных увеселений борьбу души с хищными демонами и фантомами потустороннего мира. Ибо в последней части представления речь идет, несомненно, о чисто внутреннем противоборстве. И можно попутно отметить, как по-театральному изысканно балийцы сумели его изобразить. Их чувство сценической пластики имеет себе равных лишь в их знании физического страха и способов его высвобождения. И в устрашающем облике их дьявола (возможно, тибетского происхождения) есть что-то поразительно похожее на одну памятную нам куклу с большими зелеными ногтями и руками, вымазанными белилами, — лучшим украшением одной из первых постановок театра Альфреда Жарри [1].

* * *

Это представление превосходит все ожидания. Оно с избытком одаривает нас впечатлениями одно богаче другого, но на языке, ключ к которому, кажется, нам уже неизвестен; и это раздражение, идущее от невозможности поймать нить, изловить зверя, подставить ухо к музыкальному инструменту, чтобы расслышать его получше, — еще одно достоинство в активе спектакля. Говоря о языке, я не имею в виду непонятную поначалу идиому, но именно образ театрального языка вне всякого *языка словесного,* хранящий необъятный сценический опыт, рядом с которым наши постановки, исключительно диалогические, предстают жалким лепетом.

Что, в сущности, самое поразительное в этом представлении — так великолепно устроенном для разрушения наших западных концепций театра, что многие не признают за ними никаких театральных качеств, между тем как нам было предложено видеть здесь наилучшее проявление театра, — что нас, европейцев, потрясает и смущает, — так это восхитительная ясность ума, которая чувствуется повсюду в тонких и строгих линиях жестов, в беспредельно варьируемых модуляциях голоса, в громком шуме дождя, как журчит и плещется он в огромном лесу, и в узорах, которые тоже напоены шумом движения. От жеста к звуку или крику нет перехода: все как бы передается по неведомым каналам, проложенным прямо в нашем сознании.

Перед нами нагромождение ритуальных жестов, к которым у нас нет ключа и которые словно подчинены необычайно точным музыкальным правилам и чему-то еще, что не относится к музыке и что призвано объять собой мысль, укротить ее, вплести ее в запутанную и непреложно данную сеть. В этом театре и вправду все высчитано с необычайной, математической тщательностью. Ничего не оставлено случаю или личной инициативе. Это образец утонченнейшего танца, где танцоры являются в первую очередь актерами.

Мы видим, как во всех углах сцены они выверенными шагами свершают таинство оживления. Когда они, казалось бы, уже потеряны в лабиринте движений и вот-вот будут повергнуты в хаос, они вдруг находят равновесие, особый изгиб тела, некую танцевальную фигуру, производящую впечатление мокрой ткани, выжимаемой в такт музыке; и в трех заключительных па, неизменно выводящих их к середине сцены, невнятный ритм вдруг становится явственным. Все в них так упорядочено, безлично; кажется, нет ни одного движения мускулов, ни одного взгляда, не подчиненных умозрительному расчету, которым все направляется и все свершается. И удивительно, что в этом систематическом обезличивании, в этой чисто мускульной игре физиономий, наложенных на лица, как маски, все действует и притом с максимальным эффектом.

Ужас пробирает, когда думаешь об этих механических существах, словно не властных над собственными радостями и страданиями, но подчиненных испытанным ритуалам, как будто заданным высшим разумом. В конечном счете именно ощущение Жизни высшей и заданной более всего изумляет нас в этом представлении, похожем на ритуал, низведенный в обыденную жизнь. От ритуала священного в нем сохранилась торжественность; святость костюма как бы придает каждому актеру двойное тело и двойные члены, так что актер, словно спеленутый своим костюмом, кажется своим собственным отображением. Наряду с величественным ритмом, раздробленным музыкой, тут есть музыка чрезвычайно неровная и хрупкая, в которой как будто хрустят драгоценные металлы, вырываются на свободу водные потоки или шествуют в траве колонны насекомых; в которой, казалось бы, схвачено самое звучание света и звуки глубокого уединения на лету застыли кристаллами.

И, однако, все эти звуки сопряжены с движением, они — как естественное завершение жестов, имеющих с ними единую природу; и в этом столько музыкального чувства аналогии, что наш разум в конце концов принужден смешивать одно с другим, приписывать жестикуляции артистов звуковые свойства оркестра, — и наоборот.

От изысканной красоты женских причесок также веет нечеловеческим, божественным, чудесным откровением. Эти ряды концентрических лучезарных кругов, образованных комбинациями перьев и разноцветного жемчуга, так прекрасны, что кажутся подлинно *откровением*; края же кругов ритмично дрожат, словно являя *духовный* отклик дрожанию тела. Есть и другие прически, исполненные священного смысла, — в виде тиары, украшенной вверху жесткими цветами, чьи цвета парами противостоят друг другу и странным образом друг с другом гармонируют.

Этот блистательный ансамбль, пронзающий зрителя разрывами петард и вспышками ракет, молниеносными движениями на всех уровнях внутреннего и внешнего восприятия, создает театр как высшую идею. И в том виде, в каком эта идея дошла до нас через столетия, она учит нас тому, чем театр никогда не должен был перестать быть. Впечатление это еще более усиливается оттого, что данный спектакль — по видимости вполне народный и профанический — составляет хлеб насущный эстетических чувств его народа.

Помимо грандиозной точности этого спектакля в нем более всего поразительно *понимание материи как откровения,* которое словно рассыпано в знаках, научая нас метафизическому единству конкретного и абстрактного в *неуничтожимых* жестах. Ибо здесь есть знакомый нам реалистический аспект, но возведенный в бесконечно большой порядок силы и определенным образом стилизованный.

·

В этом театре всякое творение воплощается на сцене, находит свой образ и самые свои истоки в тайном физическом импульсе, который есть Речь до слов.

·

Это театр, который устраняет актера ради того, кто на нашем театральном жаргоне зовется постановщиком. Но последний становится чем-то вроде верховного мага, распорядителя священных церемоний. И материал, с которым он работает, принадлежит не ему, а богам. Кажется, что он задан первозданными соединениями самой Природы, дублируемыми Духом.

То, что приводится в движение, — это ЯВЛЕННОЕ.

Это вид изначальной Физики, от которой никогда не отделяется Дух.

В представлении, подобном балийскому театру, есть нечто, что не оставляет места увеселению — тому элементу бесполезной, искусственной игры, вечернего развлечения, который характерен для нашего театра. Его постановки вылеплены из цельного материала, цельной жизни, цельной реальности. В них есть что-то от религиозного ритуала в том смысле, что они уничтожают в сознании всякую идею подражания, иллюзорной имитации реальности. Затейливая жестикуляция, которую мы наблюдаем, имеет непосредственную цель, достигаемую эффективными средствами и притом позволяющими тут же испытать их эффективность. Мысли, которым она соответствует, состояния духа, которые она стремится создать, таинственные ответы, которые она предлагает, возникают и постигаются без проволочек и экивоков. Все это напоминает экзорцизм, имеющий целью ОТПУСТИТЬ наших демонов.

В этом театре гудит грозный глас инстинктивного, но доведенный до такой степени прозрачности, умственной ясности, пластичности, что он как бы дает нам возможность ощутить физически некоторые утонченнейшие состояния духа.

Предлагаемые нам идеи, можно сказать, сходят со сцены. Им присуща такая степень материализации, что их даже нельзя вообразить вне этой насыщенной перспективы, этого замкнутого и ограниченного мира.

Это представление предлагает блестящее соединение чистых сценических образов, для постижения которых создан совершенно новый язык: актеры с их костюмами образуют настоящие иероглифы, живые и движущиеся. И эти трехмерные иероглифы, расшитые узорами некоего числа жестов, мистических знаков, сообщают о невероятной и сокрытой реальности, которую мы, люди Запада, решительно отбросили прочь.

В этом напряженном высвобождении знаков, вначале укрываемых, а потом внезапно бросаемых в воздух, есть что-то от магического действия. В этом буйстве изысканных ритмов, где рев органа вторгается как умело рассчитанное молчание, царит хаотическое кипение, полное указующих знаков и временами странным образом упорядоченное.

Идея чистого театра остается у нас чисто теоретической; никто никогда не делал ни малейшей попытки ее осуществить. Балийский театр предлагает нам простой способ реализации этой идеи, исключающий обращение к словам даже для разъяснения самых отвлеченных предметов. Он создает новый язык жестов, которые свершаются в пространстве и без него теряют всякий смысл.

Пространство сцены используется во всех измерениях и, можно сказать, во всех возможных планах. Ибо эти жесты, пластическая красота которых наделена точным смыслом, имеют конечной целью раскрытие состояния, или проблемы, духа.

Так по крайней мере нам представляется.

Ни одна точка пространства и в то же время ни одно возможное сообщение не бывают потеряны. Тут есть как бы философское чувство власти, внезапно обнажающей скрытый в природе хаос.

На представлениях балийского театра нас не покидает чувство, что идея рождается в жестах, вызревает среди всего брожения зримых и слышимых образов и мыслится как бы в чистом состоянии. Короче и яснее говоря, такой постановке должно предшествовать нечто подобное музыкальному состоянию. Ибо все идейные концепции здесь — только предлог, некая наглядная действительность, двойником которой и произведены эта могучая сценическая поэзия, этот язык пространства и цвета.

. . .

Эта бесконечная игра зеркал, идущая от цвета к жесту и от крика к движению, ведет нас по обрывистым и трудным дорогам мысли, погружая нас в неопределенность и неизъяснимую муку поэзии. Эти странные всплески летающих рук, подобных насекомым в зеленой ночи, исполнены ужасающей одержимости, бездонной умственной глубины, и нам кажется, что мы наблюдаем непрекращающиеся поиски духом самого себя в лабиринте бессознательного.

То, с чем театр этот соприкасает нас и что окружает он зримыми знаками, относится, стало быть, к области не столько чувств, сколько интеллекта. И он нацеливает нас на интеллектуальное постижение знаков сущего. С этой точки зрения в высшей степени знаменателен жест центрального танцора, который время от времени касается рукой лба, словно желая указать на присутствие неведомого срединного глаза.

. . . .

Танцуя, эти метафизики естественного беспорядка восстанавливают для нас смысл каждой частицы звука, каждого фрагмента восприятия в их связи со своим собственным истоком. Они сумели найти столь точные соответствия между движением и звуком, что кажется, будто сами актеры своими выдолбленными из дерева конечностями производят звуки деревянных пластин и барабанов.

Мы внезапно оказываемся в самой гуще метафизической борьбы, и твердость тела в трансе, напрягшегося под натиском космических сил, превосходно передается этим неистовым танцем, где мы внезапно ощущаем начало первозданного отпадения человеческого сознания.

Словно волны материи с силой наталкиваются друг на друга, сбегаясь со всех сторон горизонта, чтобы влиться в бесконечно малую точку всеобщего трепета, транса — и закрыть пустоту страха.

Есть что-то абсолютное в этих пространственных конструкциях, тот истинный физический абсолют, о котором только люди Востока смеют мечтать, — и здесь, этой возвышенной и рассудочной смелостью целей их концепции отличаются от наших европейских концепций театра еще больше, чем удивительное совершенство их постановок.

Любители анализа и классификации жанров могут увидеть в замечательных актерах балийского театра только танцоров, представляющих какие-то возвышенные Мифы, в свете которых наш современный западный театр кажется грубым и наивным. Правда же в том, что балийский театр предлагает и дает нам в законченном виде предмет чистого театра, сценическая реализация которого сообщает ему устойчивое равновесие, до предела материализованную тяжесть.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Оказывается, что эта условность манер, этот глубочайший иератизм с его вращающимся алфавитом, с его треском раскалывающихся камней, с его шелестом листьев, с его шумом ломаемых и катящихся стволов образует в воздухе, в пространстве — как видимом, так и слышимом — некий физически осязаемый, одухотворенный шорох. И каждый миг здесь свершается магическое единение: МЫ ЗНАЕМ, ЧТО ГОВОРИМ МЫ САМИ.

Драматические и психологические коллизии перешли здесь в саму мимику битвы, являющейся атлетической и мистической функцией тела — и, смею сказать, ритмического использования сцены; поочередно обнажаются кольца ее огромной спирали.

Воины входят в мысленный лес, кружась в страхе; ими овладевают напряженная дрожь, стремительное, словно бы магнетическое вращение, как будто высекающее нечеловеческие, окаменелые искры.

Это нечто большее, чем физическая буря мира. Это тряска духа, о которой говорят их судороги и их вращающиеся глаза. Временами чувственная дрожь их вздыбленных голов становится нестерпимой; и эта музыка за ними, которая колеблет и очерчивает некое неведомое пространство, где замирает стук этих тяжелых камней.

И позади Воина, вздыбленного ужасной космической бурей, стоит Двойник, который, гордясь ребяческой наивностью своего школярского сарказма, возбужденный натиском ревущей бури, безотчетно ступает среди чудес, в которых он ничего не понял.

## ВОСТОЧНЫЙ ТЕАТР И ЗАПАДНЫЙ ТЕАТР

Балийский театр открыл нам идею театра не словесного, а физического, где театр пребывает в пределах всего, что может происходить на сцене, независимо от написанного текста в отличие от театра, каким мы понимаем его на Западе, т. е. частично привязанного к тексту и ограниченного им. Для нас все в театре есть Речь, и вне ее ничего быть не может; театр — ветвь литературы, некое языковое многоголосие. И даже если мы признаем разницу между текстом, произносимым на сцене, и текстом, читаемым про себя, если мы ограничим театр тем, что происходит между репликами, мы все равно не сможем отделить театр от идеи законченного текста.

Эта идея превосходства слова над театром настолько в нас укоренилась, а сам театр настолько кажется нам лишь вещественным отражением текста, что все происходящее в театре, что не содержится в рамках текста и не обусловлено им, кажется нам только частью постановки, рассматриваемой в сравнении с ним как что-то второстепенное.

Глядя на подобное сведение театра к слову, можно спросить, не обладает ли театр своим собственным языком и будет ли чистейшей фантазией рассматривать его как независимое и самобытное искусство в одном ряду с музыкой, живописью, танцем и т. д.?

В любом случае надо признать, что этот язык, если он существует, неизбежно совпадает с постановкой, рассматриваемой:

1. Как зримая и пластическая материализация слова.

2. Как язык всего, что способно о себе сказать и себя обозначить на сцене независимо от слова; всего, что находит свое выражение в пространстве, а также может быть явлено или рассеяно им.

Необходимо знать, способен ли этот язык постановки, рассматриваемый как чистый театральный язык, указать на тот же внутренний объект, что и слово; может ли он в духовном и сугубо театральном отношениях претендовать на такую же интеллектуальную внятность, как и членораздельная речь. Другими словами, можно спросить, может ли он не обозначать мысли, а *заставлять думать*? Может ли он своими особыми, только ему присущими средствами научить дух сокровеннейшим глубинам умозрения?

Одним словом, поставить вопрос об интеллектуальной эффективности выражения посредством объективных форм, об интеллектуальной эффективности языка, который пользуется только формами или звуком или жестом, значит поставить вопрос об интеллектуальной эффективности искусства.

Хотя мы привыкли думать, что искусство должно помогать нам только расслабляться или отдыхать, и видеть в искусстве чисто формальное употребление форм, гармонию некоторых внешних отношений, все это еще не умаляет его глубинной выразительной ценности; но духовная немощь Запада, где искусство легко смешивают с эстетизмом, отражается в убеждении, что возможна картина, которая служила бы только живописи, танец, который был бы только пластической формой — словно бы мы хотели отрезать искусство от мира, разорвать его связи со всеми доступными ему таинственными формами соотношения с абсолютным.

Очевидно, что театр в той самой мере, в какой он остается в границах своего языка или сохраняет связь с ним, должен порвать с обыденным; что его задача — не решать социальные или психологические конфликты, не быть полем битвы моральных страстей, но объективно выражать сокровенные истины, деятельными жестами являть нам истину, сокрытую в вещах там, где происходит их встреча со Становлением. Поступать так, связывать театр с выразительными возможностями форм посредством всего, что является жестом, звуком, цветом, пластикой и т. д., — значит возвращать театр к исполнению его первозданной миссии, значит восстанавливать его религиозный и метафизический смысл, значит укоренять его во вселенной.

Но, скажут нам, слова обладают метафизическими качествами; никому не возбраняется воспринимать слово как жест в его универсальной значимости, и именно в этом значении оно наиболее действенно как сила, разъединяющая материальные явления, все состояния, в которых пребывает дух. Легко ответить, что такой метафизический подход к слову отличается от употребления слова в западном театре, где оно используется не в качестве активной силы, которая через разрушение видимости ведет к духу, но, напротив, как завершенный образ мысли, теряющийся во внешнем мире.

Слово в западном театре неизменно служит лишь выражению психологических конфликтов, присутствующих в повседневной жизни человека. Обыденный язык вполне оправдывает эти конфликты, и независимо от того, ограничиваются ли они областью психологии или затрагивают также область социального, драма обязательно несет в себе нравственный смысл, выражаемый в том, каким образом эти конфликты осознаются и решаются характерами. Мы всегда соприкасаемся с той сферой жизни, которая наилучшим образом отвечает словесным суждениям. Но эти нравственные конфликты по самой своей природе не обязательно нуждаются в сцене для своего разрешения. Позволять господствовать членораздельной речи над сценой или словесному выражению над объективным выражением посредством жестов и всего, что помогает постичь дух непосредственным чувством пространства, значит поворачиваться спиной к физическим требованиям сцены и восставать против ее возможностей.

Мы должны сказать: мир театра принадлежит не психологическому, а пластическому и физическому. И речь идет не о том, способен ли физический язык театра достичь психологической определенности языка слов, может ли он выражать чувства и страсти так же хорошо, как выражают их слова, но о том, есть ли в мысли и понимании нечто такое, что нельзя ухватить словами и что может быть передано с наибольшей точностью жестами и всем, что принадлежит языку самого пространства.

Прежде чем дать пример отношений физического мира с глубинной реальностью мысли, позволим себе привести наши собственные слова:

«Всякое подлинное чувство в действительности непереводимо. Выражать значит предавать. Но переводить значит *растворять*. Истинное выражение скрывает то, что оно делает явленным. Оно противопоставляет дух действительной пустоте природы, создавая из происходящей между ними реакции некую цельность мысли. Или, если угодно, посредством иллюзорной манифестации природы оно создает пустоту в мысли. Всякое сильное чувство вызывает в нас ощущение пустоты. И ясный язык, мешая этой пустоте, мешает и проявиться поэзии в мысли. Вот почему образ, аллегория, фигура, которые скрывают то, что хотели бы открыть, более значимы для духа, чем ясность словесного анализа. Вот отчего настоящая красота никогда не открывается нам непосредственно. И заходящее солнце прекрасно благодаря всему, что оно отнимает у нас».

Кошмары на картинах фламандских мастеров поражают нас контрастом реального мира и помещенной тут же карикатурой этого мира; в них выступают призраки, которых мы видим в снах. Они проистекают из этого состояния полусна, порождающего неуклюжие жесты и незамечаемые оговорки в речи. И рядом с забытым ребенком в них помещена парящая арфа; рядом с человеческим зародышем, захваченным каскадом подземных вод, на них изображено целое войско, идущее на приступ грозной крепости. Рядом с неопределенностью сна — шествие определенности, за желтыми бликами пещеры — оранжевый блеск огромного закатного солнца в осеннюю пору.

Дело не в том, чтобы изгнать слово из театра, а в том, чтобы изменить его назначение, не считать его просто средством соотнесения характеров с внешними для них целями, ибо речь идет совсем не о том театре, где сталкиваются страсти и вступают в конфликты друг с другом люди.

Изменить назначение слова в театре — значит заставить его служить в качестве конкретного и пространственного объекта и тем самым соединить его со всем, что имеется в театре пространственного и значимого в его конкретном аспекте; это значит управлять словом как вещественной силой, которая сотрясает вещи — прежде всего в воздухе, потом в сфере несравненно более таинственной и скрытой, которая, однако, имеет некую протяженность. И было бы нетрудно отождествить эту скрытую, но протяженную сферу, с одной стороны, с формализованной анархией, с другой — с формализованным творчеством.

Оттого же слияние театра со всеми возможностями формального и пространственного выражения являет идею некоей поэзии в пространстве, не отличающейся, по сути, от колдовства.

В восточном театре с его метафизическим уклоном в противоположность западному психологическому театру формы сами несут в себе свой смысл и свое значение во всех возможных планах; или, если угодно, производимые ими вибрации не являются одномерными, а относятся ко всем планам духа в одно и то же время.

И именно множественностью аспектов осмысления этих форм последние обретают свою силу воздействия, свое очарование и постоянно возбуждают дух. Вот почему восточный театр не ограничивается каким-либо одним планом внешней стороны вещей, не сводится к трудностям их соотнесения или связи с умопостигаемым смыслом, но всегда учитывает все мысленные возможности, им открываемые, соучаствует могучей поэзии природы и сохраняет магические связи со всеми объективными уровнями космического магнетизма.

Постановку нужно оценивать под углом зрения магического действия и колдовства — не как отражение написанного текста и зрелище его физических дубликатов, а как обжигающее представление всего, что может быть извлечено из объективных последствий жеста, слова, звука, музыки и их комбинаций. Такое активное представление может быть осуществлено только на сцене, а его последствия обнаружены на сцене или перед ней; и автор, пользующийся только письменным словом, остается не у дел и должен уступить место знатокам этого универсального и одухотворенного колдовства.

## ЧУВСТВЕННЫЙ АТЛЕТИЗМ

Нужно признать за актером нечто вроде чувственной мускулатуры, состоящей из точек физического местонахождения чувств.

Актер обладает ею, как настоящий атлет, с той непривычной оговоркой, что аналогом организма атлета выступает здесь чувственный организм, который параллелен ему и является как бы его двойником, хотя действует на ином уровне.

Актер — это атлет сердца.

⟨...⟩ Мускульные усилия являются как бы образом дублирующего их другого усилия, которое локализуется в тех же точках, что и движение сценической игры.

Там, где атлет находит опору в беге, — там именно актер находит опору для того, чтобы бросить сдавленное проклятье, но обратив его вовнутрь.

Все перипетии борьбы, бокса, бега на сто метров, прыжков в высоту имеют сходные анатомические опоры в движении чувств, оно несет в себе такие же физические точки опоры.

Но с той новой оговоркой, что здесь движение направлено в другую сторону, и, насколько это касается, к примеру, дыхания, — если у актера тело опирается на дыхание, то у борца или атлета, напротив, дыхание опирается на тело.

Вопрос дыхания является в действительности первостепенным; дыхание находится в обратной зависимости от внешнего выражения. Чем целомудреннее и сдержаннее игра, тем свободнее, гуще и солиднее дыхание, тем больше откликов оно порождает. Тогда как игре суетливой, пышной и чисто внешней соответствует дыхание с частым и прерывистым ритмом.

Нет сомнения, что каждому чувству, каждому движению духа, каждому чувственному импульсу человека соответствует определенное дыхание.

Ритмы дыхания имеют имена, которым учит нас каббала; это они придают человеческому сердцу его форму, а движениям чувств — их род.

⟨...⟩ Чтобы поставить себе на службу чувственность, как борец использует свою мускулатуру, нужно рассматривать человеческое существо как Двойника на манер Ка[1] египетских мумий, как вечного призрака, светящегося силами чувств.

⟨...⟩ Театр заражает этим двойником, он представляет в себе этот призрачный лик, и, как все призраки, этот двойник оставляет о себе долгую память. Память сердца устойчива, а актер, конечно, думает сердцем. А здесь решает сердце.

⟨...⟩ Можно физиологически определить душу как некую совокупность колебаний. Можно считать ее опьяненной собственными криками, если только не считать ее чем-то сродни индийским мантрам[2], их созвучиям, их таинственному ритму, в которых загнанная вглубь материальная подкладка души выговаривает свои тайны средь бела дня.

⟨...⟩ Воссоединяться с чувствами, используя их силу, вместо того чтобы считать их голыми абстракциями, значит вверять актеру мастерство и силу, которые делают его настоящим исцелителем. Знание телесного начала души позволяет воссоединиться с ней, двигаясь в обратном направлении, и вновь открыть бытие посредством математически высчитанных аналогий. Понимать секрет чувственного времени, того вида музыкального темпа [3], которым держится гармоническое биение, — вот аспект театра, от которого наш современный психологический театр, без сомнения, давно отвернулся.

Однако этот темп аналогий восстановим; и восстанавливается он в шести способах распределять и беречь дыхание, как некую драгоценную стихию.

Всякое дыхание, какое бы оно ни было, имеет три ритма, точно так же как в основе всякого творения лежат три принципа, которые имеют соответствующие им конфигурации дыхания. Каббала различает в дыхании человека шесть главных арканов [4], и первый среди них, именуемый Великим Арканом, относится к творению:

| | | |
|---|---|---|
| АНДРОГИННОЕ | МУЖСКОЕ | ЖЕНСКОЕ |
| УРАВНОВЕШЕННОЕ | РАСШИРЯЮЩЕЕСЯ | ПРИТЯГИВАЮЩЕЕ |
| СРЕДНЕЕ | ПОЛОЖИТЕЛЬНОЕ | ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ |

Если дыхание сопутствует усилию, то, несомненно, механическое воспроизведение дыхания породит в живом организме соответствующее качество усилия. Усилие будет иметь окраску и ритм искусственно произведенного дыхания.

⟨...⟩ Сосредоточенное дыхание делает возможным спонтанное возобновление жизни. Как многокрасочный голос — и у края его спят воины. Утренний перезвон или боевой рожок, звучащие для того, чтобы бросить их в атаку. Словно ребенок внезапно кричит: «волк!», и воины тут же пробуждаются. Они пробуждаются во мраке ночи. Ложная тревога: воины хотят вернуться. Но нет: они натыкаются на вражеский отряд, они напали на настоящее логово зверя. Ребенок кричал во сне. Его более чуткое и текучее бессознательное натолкнулось на вражье войско. Точно так же, в обратном порядке, обман, порожденный театром, высвечивает еще более страшную реальность, о которой не подозревала жизнь.

Точно так же отточенным до предельной остроты голосом актер вгрызается внутрь себя.

Ибо дыхание, которое взращивает жизнь, позволяет нам шаг за шагом подняться по ее ступеням. И благодаря дыханию можно вжиться в чувство, которое отсутствует у актера, при условии, что он умело соединит эффекты дыхания и не сделает ошибки в роде. Ибо дыхание бывает мужское, женское и реже андрогинное.

⟨...⟩ Существует, как мы сказали, шесть основных комбинаций видов дыхания.

⟨...⟩ И седьмое состояние, которое превосходит все формы дыхания и через врата высшей Гуны [5], состояния Саттвы [6], соединяет явленное и неявленное.

Тому, кто станет утверждать, что актер, не будучи по своей природе метафизиком, не обязан заниматься седьмым состоянием, ответим, что театр, по нашему разумению, есть совершенный и самый полный символ всеобщности, и актер носит в себе принцип этого состояния, этой дороги крови, по которой он проникает во всех других людей каждый раз, когда его напрягшиеся от усилия органы чувств пробуждаются от сна.

Разумеется, под рукой всегда найдется инстинкт для того, чтобы восполнить отсутствие понятия, которое даже нельзя определить; и нет необходимости забираться на такую высоту, чтобы падать в мир обыденных чувств, вроде тех, которыми заполнен современный театр. Но система видов дыхания и не предназначена для обыденных чувств. И требующая долгой тренировки утонченная культура дыхания не призвана подготовить нас к изъявлению любовной страсти адюльтера.

Утонченное качество крика, безнадёжные притязания души — вот к чему располагает семь и двенадцать раз повторяемый выдох.

Мы распределяем дыхание в единстве сжатия и разжатия. Мы уподобляем наше тело ситу, в котором просеивается воля и расслабление воли. Момент волевой мысли вызывает в нас мужской темп, за которым следует, без сколько-нибудь заметного разрыва, растянутый женский темп.

Момент расслабленной мысли или даже безмыслия — это истощенное женское дыхание, которое веет на нас удушливым жаром пещеры, влажным ветерком леса; и в этом же растянутом темпе мы делаем тяжелый выдох; а тем временем все мускулы нашего тела, по которому местами пробегает судорога, не перестают работать.

Важно понимать, где сосредоточивается чувственная мысль. Чтобы узнать это, требуется усилие; и те же точки, на которые опирается физическое усилие, служат опорами и в излучении чувственной мысли. Они же направляют и излучение чувства.

Надо заметить, что все женское, все, что есть потеря, ужас, призыв, заклинание, что влечется к чему-то в жесте мольбы, тоже опирается на точки приложения усилия, но только как ныряльщик, который отталкивается от морского дна, чтобы вернуться на поверхность: оно как веяние пустоты в том месте, где было напряжение.

Но на сей раз мужское возвращается на место женского призраком или тенью; в то время как при мужском чувственном состоянии внутреннее измерение тела составляет противоположную фигуру, перевернутый образ.

Сознавать физическую одержимость, мускулы, тронутые чувственностью, значит игрою дыханий высвобождать всю мощь этой чувственности, придавать ей невнятное, но глубокое измерение и неукротимую силу воздействия.

По всей видимости, любой актер, даже самый бездарный, способен при помощи этой науки физического повысить внутреннюю насыщенность и силу чувства, и эта органическая одержимость может иметь полноценное выражение.

Человек поднимает тяжести спиной и сгибает спину, чтобы увеличить силу рук; и любопытно отметить, что в обратном порядке всякое женское, веющее пустотой чувство — горе, скорбь, спазм, транс — достигает своей пустоты у основания спины — в той самой точке, где китайская акупунктура рассеивает скопление крови в почках. Ибо китайская медицина оперирует категориями пустоты и полноты. Выпуклого и вогнутого. Расслабленного — напряженного. *Инь* и *ян*[7]. Мужского — Женского.

Ещё одна точка, излучающая силу, точка ярости, агрессии, выброса жала — это центр солнечного сплетения. Вот на что опирается голова, выпуская свой умственный яд.

Точка героического — это также точка вины. Она там, куда ударяют себя кулаком в грудь, где ярость кипит — и не подвигается вперед. Но там, где ярость расширяется, вина отступает; таков секрет пустого и полного.

Острая, как бы сама себя разрезающая ярость берет свое начало в порывистом среднем дыхании, сосредоточивается над солнечным сплетением благодаря текучей и женственной пустоте, затем закупоривается между лопаток и возвращается, как бумеранг, обратно, выбрасывая огненные языки мужского начала, сгорающие без следа. Хотя они теряют свою смертоносную силу, они сохраняют связь с мужским началом; они угасают неистово.

Я хотел привести примеры лишь некоторых важных принципов, о которых идет речь в этом техническом описании. В совокупности они составили бы целую анатомическую систему. В китайской акупунктуре различаются 380 точек, из которых основные 73 используются в лечебной практике. В человеческой чувственности основных точек гораздо меньше.

Гораздо меньше различимых точек опоры для атлетизма души.

Секрет в том, чтобы раздражать эти точки опоры, как мускулы, с которых сдирают кожу.

Остальное достигается криком.

* * *

Для того чтобы восстановить цепь времен, в которой зритель представления ищет свою собственную реальность, нужно позволить зрителю сливаться с представлением — выдох за выдохом и миг за мигом.

Недостаточно, чтобы зритель был опутан магией представления — она не опутает его, если не знать, *как схватить* его. Тут можно говорить скорее лишь о случайной магии, о поэзии, не подкрепленной наукой. В театре же поэзия и наука должны быть слиты воедино.

Всякая эмоция имеет органическую основу. Лишь взращивая эмоцию в своем теле, актер может довести ее до высокого накала.

Знать заранее точки тела, на которые следует воздействовать, значит повергать зрителя в магический транс. И этого драгоценного знания теория театра уже давно лишена.

Знать эти точки тела значит восстанавливать магическую цепь.

И я могу иероглифом дыхания возродить идею священного театра.

## ИЗ ДОКЛАДА «ТЕАТР И БОГИ»

⟨...⟩ Мы не за то, чтобы в мире, пришедшем в расстройство, интеллектуалы предавались чистому созерцанию. Мы больше не знаем, что такое башня из слоновой кости. Мы за то, чтобы интеллектуалы включились в свою эпоху; но мы не думаем, что они могут включиться в нее, не ведя войны против нее. Мы констатируем невежество нашего времени, предвкушая восстание против него.

Когда мы узнаем, что медицина китайцев, насчитывающая тысячелетия, тысячелетиями владеет секретом лечения холеры, тогда как европейская медицина до сих пор знает лишь варварские способы бегства или кремации, нам мало ввести эту медицину в Европе. Мы думаем также о недугах европейского духа и стремимся излечить этот дух.

Мы понимаем, что Китай мог победить холеру не благодаря чуду, а с помощью глубокого понимания природы вещей. Это понимание и есть культура. Существуют тайны культуры, которым не учат тексты.

Перед лицом культуры Европы, которая держится за писаные тексты и требует верить, что культура погибает, если уничтожены тексты, я говорю, что есть другая культура, которой жили в былые времена, и эта потерянная культура основывается на материалистической идее духа.

Перед лицом европейца, который знает лишь свое тело и никогда не думал, что природу можно упорядочивать, потому что он никогда не видел дальше своего тела, китаец утверждает понимание природы, достигнутое наукой духа. Он знает степени пустотности и наполненности, которые определяют весомые состояния души. И на 324 точках физиологической активности души китайцы умеют открывать действие природы и ее болезней, и можно сказать, что они умеют открывать природу болезней.

Мы начинаем замечать Табу, которые пугливая и мелочная наука наложила на остатки культуры, умевшей объяснить жизнь. ⟨...⟩ Я называю органической культуру, которая основана на духе, связанном с органами чувств, духе, растворенном в органах чувств и в то же время откликающемся им.

В этой культуре имеется идея пространства, и я говорю, что настоящая культура может быть постигнута только в пространстве и что эта культура ориентированная, как ориентирован театр. Культура в пространстве означает культуру духа, который постоянно дышит и ощущает себя живым в пространстве и который влечется к телам пространства, как самим объектам мысли, но который, как дух, пребывает *посередине* пространства, т. е. в его мертвой точке. Возможно, идея мертвой точки пространства, через которую должен проходить дух, есть метафизическая идея. Но без метафизики нет культуры. И что может означать это понятие пространства, брошенного в культуру, если не утверждение того, что культура неотделима от жизни?

«Тридцать спиц сходятся в ступице колеса, — сказано в „Дао дэ цзине“ Лао-цзы, — но пользование колесом возможно благодаря пустоте в середине»[1].

Культура — это движение духа, который идет от пустоты к формам и от форм возвращается в пустоту, в пустоту как смерть. Быть культурным значит сжигать формы, сжигать формы, чтобы обрести жизнь. Это значит научить себя правильно держаться в беспрерывном движении последовательно разрушаемых форм.

## Примечания

### *О балийском театре*

Первая часть эссе была опубликована впервые в октябре 1931 г. в журнале «Нувель ревю франсэз» под заголовком «Балийский театр на Колониальной выставке». Вторая часть представляет собой подборку фрагментов из писем и рукописей Арто. Впервые опубликована в сборнике эссе Арто о театре «Театр и его двойник» (февраль 1938 г.): «Le Théâtre et son double».

[1] Театр Альфреда Жарри — театральная студия, организованная Арто совместно с Роже Витраком и Робером Ароном в 1926 г. и просуществовавшая до 1929 г. Говоря об «одной из первых постановок театра Альфреда Жарри», Арто, вероятно, имеет в виду пьесу Витрака «Тайны любви».

### *Восточный театр и западный театр*

Эссе впервые упоминается Арто в письме от 29 декабря 1935 г. Опубликовано в книге «Театр и его двойник».

[1] Сочинение, на которое ссылается Арто, не сохранилось.

## *Чувственный атлетизм*

Эссе впервые упоминается Арто в письме от 29 декабря 1935 г. Опубликовано в книге «Театр и его двойник».

[1] Ка — в древнеегипетской мифологии олицетворение жизненной силы человека и его своеобразный двойник, существующий с человеком при жизни и после смерти и представляющий собой как бы его судьбу.

[2] Мантра — в индийской традиции священная словесная формула. Некоторые мантры мыслились как словесный образ абсолютной реальности.

[3] Употребляя слова «время» и «темп», Арто в данном случае играет на совпадении обоих понятий во французских словах temps и tempo.

[4] Аркан (лат. arcanum) — в герметических учениях Европы глубочайшее таинство, чаще всего трактуемое как соединение определенных космических начал или сил.

[5] Гуны — в индийской традиции состояния, являющиеся одновременно силой и качеством единой природной субстанции (пракрити) как источника всего сущего.

[6] Саттва — форма гуны, уравновешенное, гармоничное, благое начало.

[7] Инь и ян — в китайской традиции являются обозначениями соответственно женского, темного, пассивного и мужского, светлого, деятельного начал.

## *Театр и боги*

Доклад, прочитанный в феврале 1936 г. в университете Мехико. Впервые опубликован по-испански в одном из мексиканских журналов в 1936 г.

[1] «Дао дэ цзин», XI.

*Перевод и примечания В. В. Малявина*

# ИЗ НАСЛЕДИЯ АКАДЕМИКА В. М. АЛЕКСЕЕВА

**М. В. Баньковская**

## «СЧАСТЛИВ ТОТ, КТО ДВА МИРА В СЕБЕ ДЕРЖИТ ПРОЧНО...»

Эти слова моего отца, Василия Михайловича Алексеева, взяты из вводной лекции, которой он встречал очередное новое пополнение студентов в конце 1940-х послевоенных лет. Вспоминая с горечью, как в 1898 г. он, поступая на этот же факультет восточных языков, слышал от своих будущих профессоров одни только отговаривания, сам теперь брал тон противоположный и говорил о перспективах, которые могут и должны привлечь к себе учащегося, стремясь передать своей смене энтузиазм, необходимый для одоления предстоящих трудностей. Лекции так и назывались — «Перспективы китаиста» и были мало похожи на обычные: это была исповедь ученого, прошедшего большой путь в науке, исповедь и призыв. «Я не могу перечислить вам все то новое, что я узнал, изучая Китай 〈...〉 Я узнал и понял, что европейский мир с его знанием и культурой — только и всего, что один из вариантов мировой мысли, и что китайский мир дает другой вариант, не менее мощный 〈...〉 Счастлив тот, кто два мира в себе держит прочно» [4, с. 306].

В этой же лекции-напутствии повелительно звучали, как главная заповедь китаиста, простые, но весомые слова: «Надо на мир людей смотреть прямо, а не через очки и россказни других людей». Способность смотреть на все — людей, их творения, их жизнь и условности ее — прямо, не обязывая себя к принятию общепринятого, пожалуй, была самой глубокой чертой отца. Китай, увиденный в 1906 г. этим прямым и к тому же подготовленным взглядом (до этого были восемь лет напряженных занятий), определил всю его научную судьбу и, стало быть, всю жизнь. Несмотря на ограниченные до скудости средства, он привез из Китая коллекции и материалы, разрабатывать которые хватило на всю жизнь — и не хватило жизни! Книги, которые он заботливо и продуманно добывал в лавках и на толчках, заложили основу его неповторимой библиотеки. Но важнее всего было созревшее в те годы отношение к Китаю, научный метод и научные задачи. В Китае началось, чтобы всю жизнь углубляться, срастание двух миров в одном человеке. Можно сказать, что великий и огромный Китай имел свое правдивое отражение и постоянное представительство до конца жизни отца в его рабочем кабинете скромной квартиры в далеком северном городе России.

Тот, кто два мира в себе держит прочно, не может не бороться за такое же соединение в самом большом общечеловеческом масштабе. Высшим счастьем отца было раскрытие «тайн Востока», которые есть незнание и на самом деле не существуют. Он хотел дать научное и справедливое объяснение всем этим «тайнам» — несхожестям культур Востока и Запада. Для этого надо было охватить китайскую культуру как можно шире, — и он добился такой широты своих знаний, такого всеохвата, как никто в китаистике: не было почти ни одной области ее, на которую он не откликнулся так или иначе, причем всегда свежим, своим языком. Широта научных интересов была не самоцелью (хотя ее поддерживала, несомненно, собственная духовная широта), а всеоружием ученого в его сражениях за полноту понимания Востока.

В 1906 г. в Пекине молодой ученый записал в дневнике: «Когда узнаю столько вещей, уже ранее обдуманных, постигаю суть счастливого сознания. Это подготовительная работа. А когда мне представится возможность обобщить добытые результаты и бодрою рукой направить в окружающую жизнь потоки знания, то вот то будет счастье!». Потоки знания потекли сразу по возвращении его из Китая, однако особую остроту обрела просветительская деятельность в послереволюционные годы, когда само время потребовало приблизить науку к тем людям, до которых прежде «никакие речи ни о какой культуре, а тем паче ни о каких культурах земли не доходили» [4, с. 329]. «Русский гражданин имеет право требовать, чтобы были ученые, занимающиеся Китаем и могущие его научить достойной культурного человека XX века точке зрения на духовный его облик, хотя бы в одном из проявлений последнего» [7]. Отец считал своим неукоснительным долгом ответить на это требование всеми доступными средствами и не только откликался на любое приглашение выступить с лекцией, не жалея времени и не считаясь с усталостью, но и сам, по его же словам, «не боясь навязчивости», предлагал, рассылал во все возможные лектории и издательства бесчисленные списки самых разнообразных тем о китайской культуре, Китае. Работая над архивом отца, я была поражена количеством этих списков-предложений. Примерно подсчитав общее число содержавшихся в них названий, я убедилась, что отец за годы своей деятельности предложил обществу для ознакомления его с Китаем около двух тысяч тем — для лекций, докладов, статей, брошюр, книг и альбомов. «. . .В курсе науки должен быть всякий, а не только готовый ученый 〈. . .〉 Как „Текущая политика“, так и „Текущая наука“» [5].

Однако была в широчайшем размахе синологических знаний и интересов отца область главная, в которой, как в фокусе, сходились все остальные, — китайская классическая литература. «Я рассматриваю китайскую литературу как культурную силу, сумму из слагаемых — каковыми, в конце концов, и являются большинство моих докладов и статей» [6]. Своими исследованиями и переводами отец стремился ввести китайскую литературу в ряд литератур мировых. Поэтому его излюбленным методом был сравнительный, позволяющий в китайской литературе находить и рассматривать положения и приемы, свойственные и западной, разрушая экзотику, отчуждающую Восток от Запада и обратно. Целый ряд монографий — написанных и лишь задуманных и готовых в материале — с исследовательскими, чаще всего сравнительными введениями и комментариями, предназначался к тому, чтобы «дать готовый материал историку китайской литературы и, далее, историку литературы мировой» [4, с. 302]. Отец надеялся, что этюды этого типа («Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве», «Француз Буало и его китайские современники о поэтическом мастерстве», «Греческий логос и китайское дао») заинтересуют и литературоведов, и поэтов, писателей. В. Саянов в статье «Сила слова», вспоминая свои беседы с отцом, писал: «Как одно из средств сближения глубинных пластов далеко друг от друга отстоящих культур Василий Михайлович пропагандировал сравнительные этюды. Он считал полезным сравнение произведений на одну и ту же тему и в одном и том же духе, созданных поэтами Китая и Европы и в какой-то мере соотносимых изохронно. Еще в рукописи ознакомил меня Алексеев со своим трудом „Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве“. Прочитав эту работу, я понял, как важно для теории литературы знакомство не только с европейскими поэтиками, но и с замечательными по своей глубине и духовной мощи поэтическими системами азиатских народов» [8].

В своих переводах — точных и, по его выражению, филологически доказуемых — отец стремился к тому, чтобы передать «восхищение восточного читателя, а не отвращение к нему западного» [4, с. 193], и ничем, кроме точного и полного понимания смысла, себя не ограничивал. Однако полносочный и яркий — «раскованный» — язык перевода не допускал ни малейшей отсебятины, фантазирования — честность всегда была на страже. Еще в начале своей деятельности, занимаясь в Пекине с китайскими эрудитами изучением классических текстов, он нашел для передачи постепенного овладения текстом неожиданную и точную метафору: «Так, человек неизвестный все ближе и ближе поворачивает к вам голову и, наконец, смотрит в глаза. Я смотрю теперь в глаза тексту» [1, с. 309]. До конца жизни отец все глубже и глубже вглядывался в глаза китайскому тексту. «Я занимаюсь китайским языком уже 45 лет, но трудность не уменьшается ⟨. . .⟩ Трудность китайского языка совсем не в иероглифическом оформлении, а в *ли хэнь шэнь* — „глубине китайской мысли“, в литературном намеке и в последовательности логической, засложненной до неузнаваемости образностью ⟨. . .⟩ Конечно, все китайское общечеловечно, и нет такой китайщины, которую нельзя было бы перевести. Но это сопряжено с большим трудом: подходами, предисловиями, послесловиями, комментариями, парафразами. Миссия переводчика оригинала на родной, да еще точный, да еще складный язык огромна — надо вводить в сознание все полностью!» [2, с. 508].

Я не могу в этой краткой статье коснуться всех аспектов сопоставления отцом Востока и Запада — для этого пришлось бы говорить о всех его трудах. Естественно вырвавшееся восклицание: «О, сколь едины люди земли в своих стремлениях и интересах!», которое заключает первую главу книги о путешествии 1907 г., звучало в той или иной форме, как некий рефрен, в его статьях и выступлениях. Я хочу здесь сказать о другом — о том, что синтезом миров Востока и Запада были проникнуты не только ученые труды отца, но и вся его жизнь, его личность. Это становилось очевидным всякому, кто переступал порог отцовского кабинета.

В кабинете не было дорогой старинной мебели, но он производил впечатление музея. Для вечно невмещающихся книг домашний столяр из простых досок и фанеры сооружал высокие крашенные черной краской полки, но дверцами этих полок служили застекленные эстампажи со знаменитых образцов китайской каллиграфии, что превращало грубую полку в нечто неповторимо оригинальное. Над шкафами, во всю длину стены тянулись надписи в простых черных рамах. Прохаживаясь по кабинету, для разминки и лучшего обдумывания, отец останавливался перед каким-нибудь шедевром Хуан Тинцзяня и впитывал «тайное очарование китайской каллиграфии», как истинный знаток, причастный этой тайне. Старый, но не старинный письменный стол в центре кабинета был окружен тоже кустарно сделанными простейшими кубами — регистраторами, на ящики которых отец наклеивал буквы алфавита. Под его рукой был не один, а несколько каталогов: к огромной библиотеке, европейской и китайской, к рукописям и материалам, к привезенным из Китая коллекциям народных картин, эстампажей, фотографий и т. д. Был еще и особый рабочий предметный каталог, вбиравший в себя расписанные на карточки произведения китайской литературы и синологические труды на разных языках. На письменном столе отца сходились, казалось, разрозненные, далеко друг от друга отстоящие элементы, доказывая идею единства китайской культуры и ее равноправное положение среди мировых культур.

Вот таким мне и видится отец: за письменным столом, обнесенным регистраторами, в этаком своем продуманном рабочем закутке, его лицо — энергичное, разогретое быстротой работы, лицо человека, который «в ударе». В одной из своих автобиографических статей отец признается: «Беда помешать мне работать („суп на столе!“ — словно на полупоцелуе, я готов реветь и кусаться!)» [4, с. 300]. Мы, дети, это хорошо знали и, видя его за работой, притормаживали свой бег по кабинету.

Отец любил работать ночью — с одиннадцати до пяти утра — без помех, в спокойной сосредоточенности. В полумраке освещенного одной настольной лампой кабинета он, мягко ступая, прохаживался между шкафами, подходил к высокому окну, выходящему на набережную, стоял и смотрел на предрассветную Неву с темным вздыбленным — разведенным мостом. «Когда я гляжу в рассвете летнего утра на Неву, ее стальную и синюю гладь, я как-то остро понимаю, что я ничтожен и как человек, и как часть природы. От Невы веет вечным, а от меня только эфемерною гнилью. У Сыкун Ту: „На устах поэта красивые фразы, но. . . вдруг лежит перед ним большая река — и фраз уже нет!“ Как глубоко!».

Эта запись — одна из тех, которые отец называл «Мои афоризмы» и которые большей частью не предназначались ни для чьих глаз, а были лишь «наилучшей формой сжатого выражения мысли» (определение отца), заменившей дневниковые обстоятельные регистрации. В этих интимных набросках китайские цитаты и понятия встречаются во множестве (в только что приведенной я заменила стоящие в ней иероглифы отцовским переводом [3, с. 61]). Я хочу предложить читателю еще несколько таких записей-афоризмов, говорящих о разном, но равно, как мне кажется, передающих живое органическое слияние двух культур, двух миров в личности отца.

«Учимся ли мы у Востока чему-нибудь? Нет. Мы обыкновенно плохие этнографы, и даже если очень хорошие, то только по фикции проникновения в „душу“ народа. Никто из нас не проникает в его условности, а это главное и единственное. Душа Востока та же, что у нас» [4, с. 341]. Я помню, как сердили отца столь обычные и обязательные возгласы удивления: «Как, вы и по-китайски умеете говорить? . . Как, вы и палочками умеете есть? . .». В зависимости от настроения (или несносности спрашивающего) отец либо терпеливо объяснял, что овладеть китайским разговорным языком так же легко и так же трудно, как и любым другим, а палочками есть ничуть не хуже, чем вилкой (что он, бывало, тут же и демонстрировал, достав их из буфета), либо отвечал свирепо: «А запихивать в рот зверское колющее острие — лучше?!».

«Я не люблю китайцев больше, чем французов, немцев, англичан. Не люблю их литературы больше русской, французской, английской, их язык. . . Я люблю искание правды и проповедь ее. И этим озаряется вся моя жизнь. Но когда я пробегаю глазами где-нибудь и что-нибудь, слово „Китай“ как будто написано для меня совершенно особым шрифтом — красным, что ли. . . Рука тянется к карандашу и листочку. Карандаш ерзает то негодующе, то восхищенно. . . Стало быть, я, кажется, действительно люблю Китай!» [4, с. 340]. В одной из последних работ отца — набросках «Научной биобиблиографической автохарактеристики» говорится: «Я не принадлежу ни к хулителям, ни к хвалителям-энтузиастам, но невольно, желая изъяснить суть дела, напоминаю некоторым (мало сведущим) людям любующегося своим предметом эстета» [6]. «Мало сведущие» принимали за любование решительный отпор отца всякому, даже самому «невинному» проявлению европейского высокомерия. Ничто так не выводило его из себя, как сказанное с томной улыбкой: «Ну, опять о своем Китае. . . Вы влюблены в свой Китай. . .». Научное чувство, о котором часто говорил и писал отец, это «любовь, вышедшая далеко за пределы влюбленных порывов, влюбленности в свой предмет» [4, с. 337].

«Я не учусь у Востока (да, к сожалению!), но некоторые вещи я узнал с Востока (может быть, потому, что в Западе менее грамотен, чем в Востоке: удел, кажется, многих из нашей братии). Хорош афоризм Конфуция: „Я никогда не видел, чтобы кто-нибудь так же любил абсолютную нравственность (*дэ*), как красивую женщину“» [4, с. 341]. Отец был ярым врагом всякой элементарщины, упрощения. Так же как и любимый им Пу Сунлин (Ляо Чжай), которого открыли нам его переводы и исследования, он ненавидел «ясных, как плоскости, людей», «заслоняющих себя от горы одним листочком» [2, с. 305). Он чутко вслушивался в сложные живые противоречия явлений и понятий, и попытки наложить на них затверженный шаблон отвергал как фальшь. Парадокс, гипербола и родственно связанный с ними юмор, от шутки до сарказма — все это неотделимо от его облика. «Часто мне бросают упрек в парадоксальности и преувеличениях. Не возражаю, но вместе с тем думаю: не напоминают ли мои преувеличения увеличенные фотографии и нет ли в них часто (может быть, не всегда) более живой и ясной правды, чем в миниатюрных портретах с расплывающимися, нестойкими контурами? Пропорции-то ведь остаются!» [4, с. 344].

«Лень, как порок, ужасна. Но в некотором своем градусе этот порок (как и все прочие) дает жизни умную усладу. Dolce far niente, кейф и особенно (!) китайское *сянь*, беспечность волевая, нарочитая, убежденная и поэтическая — весь смысл жизни человека с умственным достаточным содержанием — прямо идеал. Работа осточертелая, неистовая, вечно погоняющая и погоняемая — господи, что это за чушь и кошмар?» [4, с. 340]. Пожалуй, полнее всего давала отцу ощущение «сянь» природа. Любимым отдыхом его было бродить босиком по пляжу у самой воды, где песок такой плотный, что на нем можно начертить палкой иероглифы (он всегда ходил с палкой, даже в городе, и это была самая простая сосновая палка, а никак не трость). Оставив волне смывать строку китайского поэта, он неспешно шел дальше, подняв лицо, на котором было ясно обозначено наслаждение. «Я люблю смотреть на море, гуляя по берегу в предзакатный час. Мыслей нет; есть в душе полыханье ритмов, от которых душа воспитывается, хотя бы тем, что толчки мыслей ее не мучат. Я могу так ходить без конца». Вряд ли будет ошибкой почувствовать в этих словах связь с упорным стремлением отца передать в своих переводах китайских художественных произведений прежде всего их ритм, тональность. Я, конечно, не хочу сказать, что отец занимался решением проблем перевода именно в эти редкие часы прогулок, но можно не сомневаться в том, что интенсивно творческая — творящая — натура его не знала пауз: «сянь» — не безделье.

«„Дикая“ комбинация лилового с зеленым иногда оправдывает китайское понятие *е* (дикий), которое имеет ярко положительный смысл. Смотрю на молодые сосенки среди цветущего вереска — и восхищаюсь до „дикости“!». Так и вижу его — грузного, но никогда не обрюзгшего, в простейшей пижаме и обязательно босиком стоящим на тропинке в сосняке вблизи нашей старой дачи в деревне Большая Ижора, где на веранде был рабочий уголок отца — дощатый стол с всегда разложенными, как пасьянс, карточками — набросками очередной статьи или доклада: летний отдых отнюдь не означал для него отсутствия работы.

«Конфуцианская истина ясна. Тот *цзюньцзы* (достойная личность, муж благородства), кто умеет свои *бяо* и *бянь* (хвалу и хулу) приложить к современности одинаково с безопасным, прошлым материалом» [4, с. 341]. Работая над архивом отца, я не перестаю восхищаться его глубокой непримиримостью ко всякому проявлению научной несостоятельности, особенно — скрываемой за словесной изворотливостью и громкими фразами. Научное чувство, превыше всего всегда ценимое отцом, это прежде всего — человеческая порядочность и открытость ученого в науке. Любое посягательство на честность и искренность — человеческие начала, без которых наука мертва и даже вредна, приводило отца в ярость, и он шел в бой, не думая о возможных «осложнениях». «Наилучшим качеством человека является храбрость, как на войне, так и в мирной жизни. Не отступать перед тем, что ты определил себе как лучшее, как смысл твоей жизни, и, наоборот, наступать грудью, не щадя жизни, на все то, что ты считаешь подлостью и злом. Только такие люди, как бы их не было мало, дают жизни смысл. . .».

«Чему учить сейчас детей? К какой жизни их готовить? Неужели опять эти дикие кошмары алгебры, задач о курьерах, геометрии и наложений треугольника? Неужели опять Вормские конкордаты и авиньонское пленение пап? Или, быть может, споровые растения? Или еще что? Как верный китаист, думаю, что мораль и литература должны быть стержнем. Но как быть человеку с таким стержнем среди других, у которых на этом месте сидит Торичелли?» [4, с. 343]. «Воспитание духа — важнее всего. Но какого духа? *Хао жань чжи ци* (беспредельный всеобъемлющий дух, самый великий, самый твердый — Мэн-цзы)!». Я бережно храню письма-эссе, которые писал отец нам, своим детям, хотя мы находились в соседней комнате: «Писать письма своим детям, живущим тут же, рядом со мною, выглядит педантизмом вне всякой меры. А между тем, установить общение с детьми в самой серьезной форме, а не в перескакивающем разговоре, как можно иначе?». Письма самые разные, но большая часть их — на литературные темы и с воспитательной тенденцией. Литературные ассоциации были живой тканью его души, он не отделял литературу от событий реальной жизни и нам прививал то же. Предполагалось, что мы будем отвечать на эти письма своими рассуждениями на те же темы, но наша детская сторона почти всегда отставала, и переписка на деле оборачивалась монологом нашего удивительного, из всякого ряду выходящего отца, обращенным к его не выходящим из ряду детям. Но пройти бесследно его письма, конечно, не могли и не прошли, как и все, что от него исходило.

И еще один афоризм, не имеющий в себе никаких китаистических реминисценций, но имеющий отношение к публикуемым ниже работам отца о судьбе творений Пушкина в Китае. «Читаю Баратынского. Мило только то, что известно на память из хрестоматии. Остальное усваивается с трудом и не радует непосредственно. Понятно, почему в лучах Пушкина померкли все решительно поэты, ибо, читая его, читаешь и свежее и лучшее. „. . .И будит лай собак уснувшие дубравы“. Как безупречно красиво!». Пушкин был, несомненно, любимейшим из многих любимых отцом поэтов. Он читал его с истинным артистизмом, и «Евгений Онегин», например, навсегда запечатлен в моей памяти с его интонациями, с его голосом, согретым неослабным наслаждением, которое он чувствовал, читая, этим его — «Как безупречно красиво!».

Отобранные мной заметки-афоризмы далеко не в полной мере передают равноправность и равноценность двух культур, двух миров в личности отца. Можно было бы привести много других не менее убедительных свидетельств, но едва ли не самое прямое из них — то, которое явилось как бы завершением всей его жизни. Как-то летом 1947 г. отец, взяв и меня с собою, поехал в Александро-Невскую лавру, отыскал могилу Иакинфа Бичурина и долго стоял перед стелой с иероглифической надписью. Вернувшись домой, набросал аналогичную и вложил в конверт: «Проект надписи на моей могиле». Надпись была выгравирована в 1954 г. на гранитном памятнике, стоящем среди сосен над озером на Шуваловском кладбище. Две вертикальные, золотом по черному, иероглифические строки означают: «Пытливой мыслью сущность постигая, в трудах учился сам, когда учил других». На раскрытой мраморной книге, венчающей памятник, — два каллиграфически исполненных знака, которые были взяты отцом как девиз на экслибрис его библиотечной коллекции: *бу юнь* — «не хмурится, не ропщет». Это намек на слова Конфуция: «Люди его не знают, а он не хмурится: не считать ли такого человека достойнейшим?» («Луньюй» 1, 1.2). В переводе отца к этому изречению добавлены и пояснения китайского средневекового комментатора: «. . .радоваться своему влиянию на других естественно и просто, а вот не хмуриться, когда тебя не замечают, — это против человеческого обыкновения и трудно» [2, с. 431].

Ничему так не радовался отец, как своему влиянию на других, когда оно плодотворно всходило в его талантливых учениках, и старался не роптать — *бу юнь*, — когда натыкался на пустые глаза и глухие души: он знал, что последнее слово не за ними. Всей своей жизнью он еще раз подтвердил: «Цель творчества — самоотдача, а не шумиха, не успех» — «Бу юнь». Расстояния между цитатами во времени и в пространстве лишь доказывают их глубокую правоту.

## Список использованных работ

1. В. М. Алексеев. В старом Китае. М., 1958.
2. В. М. Алексеев. Китайская литература. М., 1978.
3. В. М. Алексеев. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Пг., 1916.
4. В. М. Алексеев. Наука о Востоке. М., 1982.
5. В. М. Алексеев. Научная организация труда в новом востоковедении. Рукопись на записках. Личный архив.
6. М. В. Алексеев. Опыт научной биобиблиографической автохарактеристики. Черновик на записках. Личный архив.
7. В. М. Алексеев. Россия и Китай. Наброски статьи, 1920. ЛО ААН, ф. 820.
8. В. Саянов. Сила слова. — «Знамя». 1954, № 1.

**В. М. Алексеев**

# О ПОСЛЕДНЕМ, 1943 ГОДА, ПЕРЕВОДЕ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК[1]

## Введение

В своей, как всегда, осведомленной до nec plus ultra * работе «Пушкин и Китай» [2] М. П. Алексеев в резюме статьи говорит, ссылаясь на своего однофамильца:

---

* Высшая степень (*лат.*).

«. . .Пушкин поехал бы в Китай не затем, чтобы смотреть фарфоровые башни и китайские безделушки. От пряной экзотики XVIII в. он поднялся тогда до подлинного постижения Востока, преодолел уже то понимание его, которое шло к нему из западной литературы.

Через сто лет Китай ответил Пушкину пробудившимся интересом к его творчеству. В Китае XIX в., как замечает авторитетный синолог, мало знали русскую литературу. „Переводы с русского шли в последнюю очередь и до позднейшего времени едва ли даже существовали или если делались, то не с оригинала, а с английских переводов". Неожиданный перелом наступил в XX в. В 1920 г. в журнале „Синь Чжунго" („Новый Китай") было объявлено о выходе в свет сборника переводов ряда произведений русских писателей, начиная от Пушкина, или Пусицзинь, как это имя звучит в пекинском произношении. В переводе Шэнь Ина вышли „Станционный смотритель" и „Снег-сват", в котором нетрудно угадать „Метель"»[3].

С тех пор, как писались эти статьи, многое изменилось, пушкиниана в Китае уже изобилует [4], о чем свидетельствует хотя бы вот этот номер журнала «Культура Китая и СССР», целиком посвященный Пушкину [5]. Отмечу мимоходом, что помещение одновременно со статьями китайцев и русских статей в переводе на китайский [6] заслуживает всяческой похвалы, ибо иностранная литература внедряется в чужую ей среду не явочным порядком, а лишь при соответствующих оценках данной страны.

Итак, пушкиниана в Китае существует, и за этим явлением надо следить в корне его возникновения, не дожидаясь, когда оно примет уже столь разнообразные формы, за которыми не уследить.

7 апреля 1945 г. я делал этот доклад в ИРЛИ. Я искал в этом институте особого сочувствия. . . И нашел! Доклад произвел впечатление, и дискуссия была очень интересная [7]. Этот доклад, как двуязычный и двусторонний по сюжету и языкам, я повторяю сегодня в ИВАНе. Однако до печати, по-видимому, еще далеко [8].

Китай дает знать о себе сам: «My Country and my People» Линь Юйтана ⟨. . .⟩[9]. Его же — международный роман «A Moment in Peking»[10]. Профессор философии и истории философии Ху Ши, своим знаменитым исследованием о китайской логике сделавший, по существу, революцию в изучении конфуцианской философии и логики, а в писательстве совершивший реформу, заменившую древний язык языком более новым [11], — Ху Ши написал о Китае много остроумного (хоть и на языке менее китайском, чем можно было ожидать), в том числе и замечательную книгу — «Chinese Renaissance»[12]. Следует назвать и «L'esprit du peuple chinoise» Гу Хунмина [13] и многих других. Целый ряд китайских поэтов (среди них — Линь Юйтан, Тереза Ли и др. в «Tien Hsia Monthly»[14]) переводят с китайского столь блестяще, что я всегда спрашиваю себя: что же остается делать европейцам?[15].

Думаю, можно без обиняков предположить, что и нам надо давать о себе знать Китаю. В своих докладах и статьях я довольно подробно проследил судьбу русских классиков в Китае и их влияние на китайских литераторов. Величие русской литературы начинает ощущаться китайцами все больше и больше. Эта нива обещает быть особенно плодотворной, ибо китайский читатель, хотя и дальше отстоит от нас, чем европейский, но от *нашей идеологии* питается больше и надежнее.

На китайский язык переведено с русского (с помощью переводов-посредников, английского и японского) очень много. (Как мне сообщил Л. З. Эйдлин, на выставке, которая на днях откроется в Москве, в отделе Китая будет чрезвычайно много переводов русской литературы.) Я об этом писал, особенно в статье «Горький в Китае»[16], где показал, что произведения Горького, умело представленные в китайской литературе с помощью отлично подобранных критических статей, вызвали интерес ко всей русской литературе и до Горького. Горького можно считать основным ферментом, которым живет в Китае русская мысль, русский образ.

Китай знает Россию во много сотен раз лучше, чем русские Китай. И неудивительно: в мировой культуре *мы занимаем сейчас совершенно исключительное место.* Но было и иное, когда Европу о нас осведомляли Олеарий [17] и Герберштейн [18] и нами не интересовались так, как сейчас. Может, нечто подобное случится и с Китаем? Китай потребует, чтобы и его люди знали.

Надо следить за Китаем и за его интересом к России. Надо выписывать китайские книги о России и переводы. А в Институте им. Горького в 1941 г. не оказалось китайской литуратуры о Горьком: на мой вопрос ответили, что это не входит в программу занятий, и я для своего доклада о Горьком в Институте им. Горького ничего почерпнуть не мог.

Я еще в 1922 г. писал о китайских переводах русских классиков и об их трудной подчас судьбе [19]. Приводил и пропаганду издательствами русской литературы, в частности Пушкина, но то были только «Повести Белкина». Перевести стихи, а тем более «Евгения Онегина» было еще не под силу [20].

Китай переживает теперь эпоху, когда переводы появляются не в любительском выборе, а деловито: по культурной ответственности перед китайским обществом, идущим в мировую, а не местную, как было до сих пор, культуру и желающим знать все обо всех в мире: нечто вроде XVIII в. у нас.

Переводов Пушкина в Китае много, уследить за этой литературой трудно [21]. В прошлом году в ВОКС были присланы в изобилии переводы Пушкина, а также — «Война и мир»[22], «Работа актера над собой» Станиславского [23], «Детство» Горького [24], «Демон» и «Мцыри»[25], «Литература и искусство СССР» (ряд томов)[26], «Радуга» Ванды Василевской [27] и много произведений Шолохова [28]. Следовательно, в Китае нами интересуются. (Печать скверная, но ворчать не приходится: в 1943 г. блестящих изданий вообще не было.)

## Переводчик «Евгения Онегина»

Имеющийся у меня перевод «Евгения Онегина» (на экземпляре, который у меня в руках, надпись: «Музею Пушкина от переводчика. 1.V.1944» и то же по-китайски) сделан литератором Люй Ином, деятельность которого мне известна мало (в словарике имен его нет)[29]. В предисловии он из самоуничижения признается в том, что русский язык знает плохо и ему помогал поэт и переводчик Ху Фэн (перевел 2—3 строфы)[30], но ментором был некий, мне неизвестный профессор Иван Иванович Гапанович[31].

Перевод был начат зимой 1941 г. в Куньмине, где переводчик был в стесненном положении из-за отсутствия таких библиотек, как в Пекине и Нанкине, и закончен в феврале 1943 г. — быстро! Дата послесловия — март 1943 г. Переводчик подошел к дилемме, на какой язык — литературный старый или литературный новый (т. е. без архаической конструкции и иероглифической игры) — переводить Пушкина, вдохновясь словами Горького о простоте и понятности пушкинского языка[32], и решил переводить самым простым языком. Однако слова обладают, как известно, корнями, а не только верхушками, и Горький говорил не о той простоте, которую избрал на этот предмет переводчик. Пушкинская простота — это идеал, до которого ни один поэт после Пушкина не дошел, но это не значит, что его надо переводить на простой, сиречь, вульгарный язык.

Надо сказать, китайцы долго не переводили Пушкина, и это понятно, потому что байроновские элементы Пушкина в переводе превращаются в формально построенные абзацы, так как ни библейских, ни классических образов в языке китайской культуры не было и нет, и, следовательно, их надо либо предварять специальным комментарием, либо отказаться от перевода.

Профессор Ху Ши знает английский язык лучше китайского, но перевод Байрона оказался ему не по силам. Так и Пушкина китайцы долгое время переводить отказывались.

Я не имею возможности проследить историю перевода «Евгения Онегина» на китайский язык. В 1942 г., пишет Люй Ин, ему попался перевод «Онегина» некоего Су Фу (псевдоним литератора, мне также неизвестного)[33]. Приводя недостатки этого перевода (негладкий, грубый, с отсебятиной и отдельными неверными местами), Люй Ин приходит к выводу, что его предшественник пользовался японским переводом, да и в японском тексте был не силен[34]. Из ошибок перевода Су Фу, приведенных Люй Ином, особо умилительны: Шиллер превратился в Шелли, Ван Дейк — в да Винчи; Аполлон стал сыном Фэба; Фригия стала Финикией; Таня — Анной; мадам оказалась кормилицей; ростбиф — вином и т. д. Таким образом, читатель по простой логике вправе ожидать, что сам Люй Ин от подобных ошибок собирается уйти. Ясно чувствуя величие своей задачи — перевести великолепный стих основоположника русского литературного языка, Люй старался переводить слово в слово. Он замечает с грустью, что китайский язык это не русский язык и соблюдать рифму значило бы сохранить простую форму и отбросить дух. Надеясь в дальнейшем перевести «Евгения Онегина» по-настоящему, Люй Ин просит этот перевод считать предварительным, — будущий заменит этот[35].

## Принципы перевода

Перевод исключительно дословный, добросовестный, но без всякой поэзии. Стих, как таковой, даже как *белый*, исчез, и китаец, не знающий, кто такой Пушкин и что это за произведение, может только принять его за тетушкин язык с длинными эпизодами, которые снабжены вставленными подробностями.

Один стих иногда поделен на две строки, например (в дословном переводе): «Когда же Евгений достиг зеленой весны, когда сердце его стало, что обезьяна, и мысль, что конь» (т. е. «сметливый», «изворотливый». От «юности мятежной» осталось мало!) — в погоне за китайским многословием переводчик дробит стих как попало.

Пример дословного перевода (в обратном фокусе):

Мой дядя, самый твердолобый (твердый, как доска),
Когда заболел очень сильно,
То заставил меня почитать (=обожать)
(*цзунь цзин* не имеет иронического смысла)
И не мог выдумать ничего лучше.
Его образ действий посторонние,
Правду сказать, должны взять да изучить.
Однако! О боже! Как удручит человека
Белым днем и ночью сидеть рядом с больным,
Ни на шаг не иметь возможности уйти.
Какое низкое и подлое мелкое угождение,
Чтобы полумертвый человек развеселился,
Ему поправить хорошенько подушку,
Со скорбным-скорбным, печальным-печальным видом
подавать лекарство,
А самому только и делать, что думать, вздыхая и охая,
Когда же черт возьмет тебя!

Дословность исключительная. Но возьмем для сравнения — и контраста — английский перевод Элтона[36]:

«When Uncle, in good earnest, sickened
(His principles were always high),
My own respect for him was quickened;
This was his happiest thought», said I.
He was a pattern edifying;
— Jet, heavens! How boring, and how trying,
To tend a patient night and day
And never more a step away!
And then — how low the craft and gross is! —
I must amuse a man half-dead,
Arrange the pillows for his head,
And bring, with a long face, the doses
And sigh, and wonder inwardly,
When will the Devil come for thee?

## Педантизм и добросовестность перевода Люй Ина

Этот перевод, действительно, по добросовестности своей превосходит все известные мне переводы произведений других поэтов и писателей (в том числе и Горького). Само название переводчик старается перевести поближе к русскому, но тут же обнаруживается, что он не русист и не знает, что *Ев*гений не *Ев*ропа.

Дословность перевода приводит часто к грубой дословщине. «И наконец увидел свет» переведено как «вошел в общество людей». Это дословно и не дословно — слово «свет» перевести не так уж трудно (у Элтона: «the world he knew», а не французское «monde»!).

## Пропуски и неточности

Пропусков в переводе очень много, неточностей без конца. «Полуживого забавлять». «Полуживой», по мнению переводчика, то же, что «полумертвый» и можно заставить «полумертвого человека несколько развлечься».

«Monsieur l'Abbe, француз убогий...» У Элтона «a needy Gaul» — «нуждающийся галл» — и это замечательно. А у Добужинского, чьи иллюстрации украшают английский перевод, monsieur l'Abbe — подагрик с согнутыми коленями, т. е. «убогий», означает немощного. Китаец же перевел «убогий» — «бедный», и это уже как бы третья версия.

«Наследник всех своих родных», по мнению китайца, продолжатель фамилии. Чей же наследник был Онегин? По-китайски есть два значения «дяди»: брат отца и брат матери, один имеет прямое отношение к семье, другой — никакого. Переводчик выбрал дядю по матери — и это далось ему нелегко, потому что сразу никак не видно.

«Молодой повеса» в переводе «молодой барич», о повесе речи нет. А у Элтона: «Such were a young scamp's meditations».

«Он знал довольно по-латыни, чтоб эпиграфы разбирать». Переводчик задумался над словом «эпиграф», но в словаре под этим словом разумеется больше субстанция, чем форма, и в результате получилось, что Евгений «был начитан в изречениях мудрости (*гэянь*)», т. е. выходит, разбирал Сенеку и Аврелия. При такой системе образования Онегин не дал бы сюжета для романа!

«Она ласкаться не умела...» — переведено «она не умела льстить отцу». Со стороны Татьяны это умно, но пушкинского смысла здесь нет.

Однако самое трудное было характеризовать с первых строк дядю. Одиозное для китайца «Мой дядя самых честных правил» требовало поставить слово «честный» в кавычки, придать юмористический характер, что, по-видимому, было выше сил переводчика. Я сам как педагог, преподававший русский язык китайцам, позорно споткнулся на этом же слове «честный»: мой ученик отказывался понять, как можно вообще к честности относиться иронически: «Если в вашей стране относятся к этому иронически, то ваша поэзия нам не подходит». В переводе Люй Ина дядя стал «самый твердолобый, заскорузлый», как старая доска, не гнущийся, — а все честные правила ушли вон. (У Элтона — замечательно, с иронией: «His principles were always high».)

## Неверно понято

«Служа отлично, благородно. . .» переведено: «Он пребывал на службе с необычайной широтой взглядов». Без юмора!

«Какое гнусное коварство». . . — «Какое мелкое усердие!»

«Учил его всему шутя» — «Только и учил его, что *шалить*».

«Судей решительных и строгих» — «проницательных». Без юмора!

«Уж эти мне поэты!» — «Все *мои* поэты вообще таковы!».

«Да полно, милый, ради Бога!» — «. . .взгляни на лицо бога».

«. . .я выбрал бы другую» — «. . .я выбрал бы *еще* другую» — т. е. третью!

«Но дней минувших анекдоты» — погибло полностью вообще.

Все эти переводы напоминают бесслухое ухо. Я не буду углубляться, чтобы не показалось, что я занимаюсь кропательством, но есть и просто курьезные места. «. . .Ни свежестью ее румяной» переведено: «Она не употребляла свежих румян». «. . .Влечет условною красой Желаний своевольный рой» (I, XXXII) оказалось совершенно непонятным переводчику: «красой банальной, обычной (привычной) привлекает к себе ожиданий своевольную толпу».

## Примечания

К переводу приложены обширные комментарии и, конечно, пушкинский комментарий в них вошел. Вошел и комментарий маэстро Гапановича. Не знаю, в чем тут причина, но чья-то рука сделала педагогический комментарий, как это принято в Китае. Китайцам понадобились следующие необычайные примечания: Menellay, Priam, Paris, Helicon, Helen, Dmitriev, Derzhavin, Zeus, Madame, Mazurka, Aeneid, Neva, Ruslan and Ludmila, iambus, Strassburg, Czargrad, Ox(!)ta, Muse. Переводчик хотел все французские, английские и итальянские слова дать в транскрипции только русской, но в типографии не оказалось русских шрифтов, и пришлось все переделать на английский лад.

«Троицын день» в примечании — «после белого воскресенья» — думаю, это примечание взято из английского издания. То же и «туз» — «карта в покер». Затем, «Летний сад» прокомментирован по-английски — «Summer garden». «Ямб, хорей» в примечании: «два размера *русского* стиха».

В руках переводчика было издание 1937 г. и суворинское — 1887 г.[37]. Сам переводчик говорит, что сверялся с японским переводом.

Оформление убогое. Китаец не вмешался в иллюстрации. Обложка, рисунок, фронтиспис не имеют ничего китайского[38].

## Заключение

Итак, стих «Евгения Онегина», как живой, совершенно исчез, превратившись в разговорный язык неприхотливого анекдота. Юмор, ирония исчезли как по мановению злого волшебника. А между тем перевод Элтона говорит другое: каждая строка переведена, 14 строк в строфе, рифмы сделаны на диво, весь юмор соблюден.

Не откажу себе в удовольствии прочитать еще небольшой поэтический отрывок. «Она любила на балконе Предупреждать зари восход...». Элтон дал такой художественный поэтический перевод этой строфы, который мой язык не повернется сказать — равен Пушкину, но недалек от него.

II, XXVIII.
She loved the first anticipations,
Seen from the balcony of day,
The choral dance of constellations
On the horizon pales away,
And the world's rim grows softly clearer
And wafts announce that morn is nearer
And the day slowly comes to birth
In winter-time, when half the earth
Under the realm of night is shrouded,
Longer and longer sleeps the dawn
In sluggard idlenenss withdrawn,
In presence of a moon beclouded.
Aroused at the same hour of night,
Tatyana rose by candle-light.

Сравнение этих двух переводов — Люй Ина и Элтона — весьма красноречиво говорит само за себя. Остается объяснить, в чем дело и как я все это понимаю.

Англия и Россия — достойные друг друга партнеры: Англия столько дала России и столько взяла от России. А Китай больше брал, чем давал. Мы же мало поглощаем Китай. Обычно поглощали его из чужих рук, путем переводов с нелепых чужих переводов. От этого оказались в бессилии понять Китай и ввести его в свое сознание и понимание. Можно ли так относиться к своему соседу и далее?

Мы пропустили целиком и XVIII и половину XIX в. в познании Китая; в это время Китай чрезвычайно интересовал Францию и Европу (см. статью М. П. Алексеева). Этот пробел остался незаполненным, в знакомстве с Китаем мы отстали от Европы очень далеко. На первом месте — Англия (и страны английского языка), далее — Франция и Германия, и только потом — мы.

От этого такие переводы, как Люй Ина: с английского китайцы не смеют так плохо переводить, хотя переводят далеко до совершенства.

Европа долго платилась за непонимание и незнание России. Кафедра Достоевского в Геттингене для «понимания русского сфинкса» не спасла от Гитлера. Россия начала *давать Европе*, когда стала уже мировой державой, равноправным политически народом, — а не во времена Флетчера[39] и Олеария. То же будет, очевидно, и с Китаем. Но нельзя ли начать политику культурного взаимного сближения уже сейчас!

Китай находится в периоде поглощения и усваивания многоликого европеизма и напоминает XVIII век в России. Китай, очевидно, тоже ждет воскрешения из пепла своего Пушкина — своего феникса, не довольствуясь прошлым культурным наследием, который примирил бы Китай с Европой и дал бы творчески вступить в мировую литературу.

Китай сейчас поглощает Россию, но поглощает иногда уродливо: то с японского перевода, то безграмотно вообще. В Китае нет кадров русистов, ученых лингвистов и литературоведов, хотя переводчики есть. (Но переводчик — это не исследователь; а у нас есть исследователи, да переводчиков маловато.) Для того, чтобы Китай заговорил с нами *достойным нас* языком, надо и нам с ним говорить достойным *его* языком. Основа достойного языка не в стереотипных фразах вежливости, а в глубоком взаимном понимании. Мне представляется, что китайский «руссологический» язык неотделим от русского *синологического* языка по своей потенции и по своему достоинству. Как мы о китайцах, так и китайцы о нас. И действительно, дефектный карикатурный китайский язык «Евгения Онегина» весьма напоминает наши переводы с китайского, для которых надлежащий язык все еще не выработан (как я к этому сам ни стремлюсь).

Односторонний культурный и литературный *донор* бессилен для взаимного ознакомления народов. Европа была литературным донором России вплоть до Пушкина, который овладел Европой и победил ее нашей литературой. С тех пор Россия также стала литературным донором Европы: Пушкин, Толстой, Достоевский, Чехов.

И в Китае нужны кадры профессоров-русистов во главе переводчиков с русского (без посредничества чужих переводов, японских и английских), и в нашем Союзе нужны кадры профессоров-китаистов для соответствующей научной пропаганды. (Но в Китае есть только переводчики, у нас же... только профессора.)

Европа изучала Китай вовсе не для того, чтобы от него питаться. Однако ее синологическая литература громадна и опередила нашу неизмеримо (у нас нет даже цикла переводов китайских классиков, не говоря о прочем). Нам надо решительно опередить Европу и в этом отношении, как и во всех других.

На своих докладах и лекциях (особенно публичных) я видел, как можно людей, даже в больших аудиториях, заинтересовать Китаем, держась строго научной мысли и не пускаясь в экзотику.

Можно ли, например, к китайской поэзии отнестись как, скажем, к мертвой классической поэзии мертвого языка, т. е. односторонне: изучая ее, но не питаясь ею? Китайская поэзия — самая импрессионистская в мире. Самый способ ее выражения в аморфном языке позволяет ей комбинации слов и образов, неслыханные в других языках. Один палиндром чего стоит! Плюс 115 литературных жанров!

Интерес к Китаю, конечно, не может быть универсальным, но должен хотя бы дойти до некоторой европейской высоты. Как мы не хотим, чтобы русский геолог стоял по своему развитию и по своей науке ниже других (в международном масштабе), так должно быть и в отношении китаистов и китаистики.

Мы сейчас весьма усердно питаем Китай, как невольно (ибо он *сам* от нас питается), так и сознательно и определенно *сами*, своими усилиями (изданием большого количества переводов в журнале «Культура Китая и СССР» («Чжун Су вэньхуа»). Но если бы хоть одну десятую того внимания, которое мы оказываем Китаю таким образом, переводя и издавая наших писателей, — мы оказывали *сами себе*, переводя китайцев на русский язык, то выиграли бы много, если не все.

Подготовлены ли мы к выходу Китая на политическую арену после окончания войны? Нет, не готовы. Китай нас так или иначе знает и понимает, а мы его не знаем и не понимаем. Разве это соотношение сил может кого-либо удовлетворить? Разве при разговоре с иностранцем вообще может удовлетворять понимание речи только одной стороной? Ни гармонии, ни успеха.

Итак, нам нужны кадры китаистов, которые будут строить наше знание и понимание китайской литературы, чтобы ввести ее и в нашу, и в мировую литературу, используя для этой цели аналогичное же стремление китайцев понять не-китайцев и поднять себя до мировой литературы.

Если мы не примем тех же мер к познанию Китая, какие принимает Китай, то мы к нему отнюдь не приблизимся, и такие переводы, как перевод Люй Ина, т. е. почти карикатуры, будут нашим уделом, не к чести нашей.

Кадры для познания Китая создать труднее, ибо мы не можем удовлетворяться такими, как Люй Инов, переводами китайских классиков, но создавать их надо! Только в этом секрет, иначе мы не выйдем из китайской карикатуры на Пушкина, Толстого, Горького.

Говоря так только о китайском языке, я, конечно, готов обобщить трудности русского перевода с китайского на переводы с других языков (ибо всякое достойное предприятие такого рода непременно трудно). Однако для других языков есть кадры переводчиков-неисследователей. У нас, китаистов, это невозможно, и переводчик — всегда исследователь.

Итак, для успеха в понимании народа, т. е. в науке о нем и в достойном и зрелом общении с ним, нужно *донорство* не одностороннее, а взаимное. В *итоге* сегодняшнего доклада мне хотелось бы убедить собрание в необходимости нашей работы и просить поддержать китаистов в их поиске и помочь им в сознательном, а не случайном подборе кадров, примкнув к их неустанной пропаганде.

## ИЗ НАБРОСКОВ К ДОКЛАДУ «ПУШКИН В КИТАЕ»

В нашей ориенталистике прослеживанию нашей литературы за рубежом никогда не отводилось места: пассивное изучение Востока доминировало.

Пушкин вошел в китайскую литерутуру вместе с Лермонтовым, Толстым, Чеховым, Гаршиным, Сологубом, (Федором), Андреевым и др. уже в начале XX в. В XIX в. Китай не знал о Пушкине потому, что Россия вообще никого в Китае не интересовала, была заслонена Европой. Кроме того, русские, со своей стороны, ничего не делали, чтобы дать о себе знать китайцам. Когда я преподавал китайцам русский язык в школе КВЖД (1908 г.), в руках у учеников был лишь русско-. . .японский словарь Фурукава, которым китайцу пользоваться нелегко[40], и ни одной приличной грамматики русского языка для китайцев. Литературы о России почти не было: во всяком случае, ученики ничего не могли достать.

Вместе с оригинальными произведениями Пушкина переведены и русские статьи о нем, и книги. Целая галерея русских и советских писателей и поэтов о Пушкине (в переводе Лян Сяна и Гэ Баоцюаня): Лермонтов, Гоголь, Белинский, Герцен, Тургенев, Гончаров, Чернышевский, Добролюбов, Некрасов, Островский, Л. Толстой, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Короленко, Чехов, Горький, Вересаев, Блок, Брюсов, Луначарский, Маяковский. Переведены советские критики Пушкина (по советским юбилейным сборникам 1937 г.): Вересаев, Кирпотин, Аникст и др.[41] Китайские критики характеризуют Пушкина чаще всего по словам русских критиков (например, по Луначарскому — Го Можо), что, конечно, правильно, но хотелось бы прочесть о влиянии Пушкина на китайскую литературу. Об этом мало, и все в слишком радужных, юбилейных красках.

О Пушкине в толковом словаре «Цы хай» («Море слов»)[42]: «Пусицзинь (Alexander Pushkin, 1799—1837), русский поэт, из дворян (сын дворянина). С ранних лет пользовался литературной славой. С головой ушел в романтику. Поддерживал дружбу со многими декабристами (December conspiracy). В то время воспевал в стихах революцию, высмеивал правительство. Двадцати лет был сослан на Кавказ, затем в другие места. Когда вернулся, из-за жены подрался на дуэли и умер, 37 лет от роду. В числе его сочинений — роман в стихах „Аоницзинь" (Onyeghen) и роман в прозе „Капитанская дочка" — „Цзябидань чжи нюй" (The captain's daughter), поэтические произведения „Кавказский пленник", „Скупой рыцарь" и др. Положил начало блистательной русской литературе». (В «Сяньдай вэньхуа цыдянь» значительно — втрое — больше [43].) Отмечу, что встретить подобную, хотя и минимальную по ясности и сведениям, статью в компактном словаре — редкость. Так, например, в «Petit Larousse illustré», который во многом является образцом для восточных словарей, значится всего только: «Pouchkine (Alexandre), poète lyrique russe, né à Moscou». В том же словаре напрасно искать Li Pó или Tou Fou. Высокомерное невежество! Для китайской статьи желательно было бы отметить, что Пушкин 1) величайший русский поэт, 2) переведен на китайский язык.

Для китайского читателя в Пушкине было ново в 1903 г.[44] то же, что для русского читателя в 1820-х годах, т. е. всё. Пушкин, несмотря на столетнюю давность, воспринимается китайцами как писатель для них новый и как предшественник новой России, — тем более, что его никто не будет сравнивать с китайским средневековьем, и, действительно, его если и сравнивают, то не далее, чем с Лу Синем.

По-видимому, первым, кто распознал Пушкина в Китае, был все тот же великий китайский писатель современности Лу Синь [45]. Многие черты в биографии и обстановке Лу Синя роднят его с далеким от него Пушкиным. Лу Синь в статье в байронизме у Пушкина отмечает, что разницей был уход от рыцарей и джентльменов Байрона к простым деревенским жителям.

В статье Гэн Цзичжи (1920)[46] переводчик ставит себе задачей влить переводами из Пушкина в новую китайскую литературу новые цвета и краски (*синь сэцай*), заменить безалаберный хаос смешения разных иностранных течений (и их «измов») системой пушкинской мысли, красоты и убедительности.

Го Можо: «Смирно! Стоять с Пушкиным!» (по-моему, вернее перевести: «Равняйся по Пушкину»)[47] — в речи на торжественном собрании, посвященном памяти А. С. Пушкина, в Шанхае 10 февраля 1947 г. Это был предсмертный лозунг убитого в Куньмине в 1946 г. Ли Гунпу, друга Го Можо [48]. Все должны равняться по Пушкину: и поэты, и литераторы вообще, и в деятельности своей, и в жизни! Хотя уже сто лет, как он ушел от нас, но современная наша жизнь ближе к нему, чем казалось бы. Как литератор и личность (*жэньгэ*) — он наш образец и учитель.

Го Можо о Пушкине: его сравнить надо с мелодиями Моцарта, с картинами Рафаэля. Но его гениальность тесно связана с его энергией и трудом. У Пушкина учиться надо трем вещам: 1) он трудился для народа, как друг его, его изучающий и воспевающий; 2) он стремился к революции и работал среди ее друзей (=его друзей); 3) его героические заветы: не излишествовать в богатстве, не уходить от бедности, не кривить душой перед насилием. Далее, прямо цитируется Луначарский, объясняется все это примерами из биографии Пушкина. О дуэли: Пушкин, с точки зрения Дальнего Востока, достоин презрения за легкомыслие, но. . . он пал за свой народ и за русскую культуру! И остался при своей бессмертной славе. Дуэль Пушкина завещает и нам, китайцам, не давать разным там пришлым иностранцам типа Дантеса и Геккерна срамить наш народ и наших жен. Не то мы так же, как Пушкин, кровью смоем свой позор!

Пушкин — великий поэт протеста и сопротивления, и усваивается нами, как таковой, на нашей родной китайской почве, мы считаем его и своим поэтом также!

Ху Фэн: «Пушкин известен в Китае всем. Мы должны смотреть на него, как на своего собственного поэта-китайца»[49].

Знание о Пушкине в Китае распространено чрезвычайно слабо, не говоря уже о том, что полного собрания сочинений просто нет. Переводы, как выражается один критик, часто нечитаемы или, в лучшем случае, сравнительно читаемы. До сих пор китайские вузы не выпустили ни одного русиста синологического типа, исследователя, точного и умелого переводчика. Ху Фэн жалуется, что приемлемых переводов Пушкина не найти.

Нет никакого сомнения, что Пушкин воспринимается китайцами весьма отлично от нас, и процент «гэмо» (преграда, стена) — неусваиваемой экзотики — не меньший, чем от китайцев на русской почве. Работа комментатора ab ovo * нужна. Восприятие Пушкина китайским читателем прямое и без экзотики требует очень подробного комментария или же откровенной и безудержной китаизации. Но мы знаем, какой эффект производит на серьезного читателя русификация китайских тем — и поэтому мы против.

Итак, в Китае уже есть свои пушкинисты, но, конечно, им надо питаться из русских ресурсов: книг и статей. В советских пушкинианах они найдут еще многое, что будет способствовать углубленному пониманию великого поэта. Однако эти фонды пушкиниан надо бы увеличить еще и синологическими исследованиями, идущими со стороны людей, владеющих русским языком, как родным, и изучающих китайский язык научным порядком.

При преподавании русского языка в Китае элементарным, грубо-практическим «методом» не добиться чтения пушкинской поэзии. Нужно точно так же, как для чтения китайской поэзии русскими, обширное и глубокое введение, занимающее целый курс лекций, при не менее обязательном втором: о культуре России и Советского Союза. Пожелаем китайцам (тем более с нашею же помощью) свое восхищение Пушкиным распространить шире, для каковой цели им надо основать пушкиноведение вместе с общим русоведением по типу хотя бы нашей синологии в университете на Востфаке.

Надо рассматривать китайское литературное торжество у памятника Пушкину[50] как прецедент к вовлечению и китайских великих поэтов в наше литературное наследство. Имя Пушкина прославлено в китайской литературе — можно и следует ожидать, что и имена литературных гениев Китая (Ли Бо, Ду Фу, Ван Вэя, Су Ши, Оуян Сю и др.) найдут (в восточных переводах!) себе прославление в русской литературе — вплоть до учебных книг и

---

* С яйца, т. е. с самого начала (*лат.*).

хрестоматий. Мы, по завету Ленина, должны овладевать литературным наследством. Можно бы начать, например, с Ду Фу (VIII в.), как наиболее открыто высказавшего свои демократические думы. Конечно, и наши переводы китайских корифеев пока тоже далеки от адекватности, но и мы, и китайцы-демократы ищем встречи во взаимном понимании. Китайцы-русисты и советские китаисты работают на это дело.

## Примечания

[1] Публикуемая статья представляет собой вычитанный и дополненный вариант стенограммы доклада, с которым В. М. Алексеев выступил 5 марта 1947 г. в Ленинграде в Институте востоковедения АН СССР на научной сессии «Русская литература на Востоке». На машинописном оригинале стенограммы рукою В. М. Алексеева сделана надпись «Годна лишь для очень краткого отчета».

К пушкинской теме В. М. Алексеев обратился задолго до этого доклада. Как свидетельствуют архивные данные, он еще в 1936 г. запросил у тогдашнего директора Пекинской библиотеки, профессора Юань Тунли сведения о переводах произведений Пушкина на китайский язык и о китайских статьях о Пушкине и получил искомую библиографическую справку в письме Юань Тунли от 28 мая 1936 г. Через два года после доклада о китайском переводе «Евгения Онегина» В. М. Алексеев выступил 30 мая 1949 г. на пушкинской сессии в Институте востоковедения АН СССР с докладом «Пушкин в Китае»; тезисы этого доклада печатаются ниже.

[2] Статья М. П. Алексеева опубликована в кн.: А. С. Пушкин и Сибирь. Москва—Иркутск, 1937, с. 108—145; см. также перепечатку: Пушкин в странах зарубежного Востока. Сборник статей. М., 1979, с. 55—92.

[3] «Станционный смотритель» и «Метель» в переводе Шэнь Ина вошли в «Сборник рассказов известных русских писателей» («Элосы минцзя дуаньпяньсяошо цзи»), изданный в июле 1920 г. в Пекине редакцией прогрессивного журнала «Синь Чжунго» («Новый Китай»). Переводам были предпосланы «Краткая биография Пушкина» и заметка Цюй Цюбо «О пушкинских „Повестях Белкина“». Об этом сборнике см.: В. М. Алексеев. Русские писатели в китайских переводах («Восток». Кн. 1, 1922, с. 73—79; перепечатка: В. М. Алексеев. Китайская литература. Избранные труды. М., 1978, с. 518—524).

[4] Уже в 20-х годах китайские читатели получили возможность достаточно широко познакомиться с прозой Пушкина, путь к которой первым проложил для них Шэнь Ин. Сделанный Шэнь Ином перевод «Станционного смотрителя» был сначала напечатан в приложении к пекинской газете «Чэньбао» («Утро») 24—28 декабря 1919 г. В марте—сентябре 1920 г. в этом же приложении были опубликованы в переводе Шэнь Ина «Выстрел» (под названием «Дуэль»), «Барышня-крестьянка» и «Гробовщик». К наиболее ранним китайским переводам пушкинской прозы относятся также опубликованные в журнале «Дунфан цзачжи» («Восток») переводы Ху Юйчжи («Гробовщик», декабрь 1920), Ху Чжунчи («Барышня-крестьянка», апрель—май 1921) и Фу Цзюня («Пиковая дама», июнь 1923).

В 1921 г. в книжной серии «Русская литература» шанхайское издательство «Шанъу иньшугуань» выпустило «Капитанскую дочку» в переводе Ань Шоуи. В сентябре 1921 г. в специальном выпуске журнала «Сяошо юэбао» («Ежемесячник прозы»), названном «Изучение русской литературы» («Эго вэньсюэ яньцзю»), был напечатан прозаический перевод «Моцарта и Сальери», сделанный Чжэн Чжэньдо с английского. В июле—августе 1924 г. журнал «Вэньсюэ чжоубао» («Литературный еженедельник») опубликовал «Пиковую даму» в переводе Фэн Шэнсаня. Наконец, в декабре 1924 г. в Шанхае вышел «Сборник прозы Пушкина» («Пусицзинь сяошо цзи») в переводах Чжао Чэнчжи. В этом сборнике — все «Повести Белкина», «Пиковая дама», «Дубровский» и «Кирджали».

[5] Имеется в виду номер журнала «Чжун Су вэньхуа» («Культура Китая и СССР»), вышедший в феврале 1937 г. (т. 2, № 2) к 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина. В этом номере хорошо представлено творчество великого русского

поэта: опубликованы 62 стихотворения (57 в переводе Чжан Цзюньчуаня, 4 в переводе Чжан Симаня и одно в переводе Цзун Цюня), «Арап Петра Великого» в переводе писательницы Ли Лань, «Борис Годунов» в прозаическом переводе поэта и драматурга Ян Сао (до сцены «Краков. Дом Вишневецкого» включительно). В журнале напечатаны также статьи китайских авторов о Пушкине (Ван Жэньшу, Яо Пэнцзы, Ши Фу), обширная информация о пушкинских мероприятиях в СССР и приуроченных к ним изданиях.

[6] В пушкинском номере журнала «Чжун Су вэньхуа» («Культура Китая и СССР») значительное место отведено переводам статей советских писателей, критиков и литературоведов. Статьи А. В. Луначарского («Пушкин — критик»), И. А. Виноградова («Путь Пушкина к реализму»), И. В. Сергиевского («О некоторых вопросах изучения Пушкина»), А. Г. Цейтлина («Наследство Пушкина»), Д. П. Мирского (Проблема Пушкина»; в китайском переводе название изменено: «Место Пушкина в поэзии), Д. Бернштейна («Борис Годунов») взяты из пушкинского выпуска «Литературного наследства» (т. 16—18; 1934). К ним добавлены очерк В. В. Вересаева «Жизнь Пушкина», статья И. Г. Лежнева «Родоначальник новой русской литературы», статья А. С. Бубнова о подготовке советской общественности к пушкинским дням (из газеты «Правда» от 17 декабря 1936 г.).

[7] 7 апреля 1945 г. В. М. Алексеев прочел свой доклад «О последнем (1943 г.) переводе „Евгения Онегина“ на китайский язык» в Институте русской литературы АН СССР (Пушкинском доме). В развернувшейся по докладу дискуссии приняли участие М. П. Алексеев, П. Н. Берков, В. М. Жирмунский, А. А. Смирнов, Б. М. Эйхенбаум, который, в частности, отметил «острую и неожиданную» постановку докладчиком вопроса о том, на каком языке написан «Евгений Онегин».

[8] Был опубликован только реферат доклада. См.: Рефераты научно-исследовательских работ за 1945 г. Отделение литературы и языка. М.—Л., 1947, с. 37. В печатном реферате название доклада выглядит несколько иначе: «О новейшем китайском переводе пушкинского „Евгения Онегина“».

[9] Линь Юйтан (1895—1976) — писатель, переводчик, профессор английского языка и литературы, много писавший о Китае и китайской культуре по-английски. Упоминаемая здесь книга вышла первым изданием в 1935 г., не раз переиздавалась, была переведена на немецкий и французский языки.

[10] Этот «роман о современной китайской жизни», написанный Линь Юйтаном и опубликованный в Нью-Йорке в 1939 г., так же как книга «Моя страна и мой народ», не раз переиздавался, был переведен на немецкий и французский языки.

[11] Ху Ши (1891—1962) — ученый, писатель, публицист, государственный деятель, один из лидеров «литературной революции» периода «движения 4-го мая» 1919 г. в Китае, автор многих книг и статей по истории китайской философии и литературы. Здесь имеется в виду книга Ху Ши «Развитие логического метода в древнем Китае» («Сянь Цинь минсюэ ши». Шанхай, 1922). В. М. Алексеев опубликовал на нее рецензию в журнале «Восток» (кн. 5, 1925, с. 237—242; перепечатку см.: В. М. Алексеев. Наука о Востоке. Статьи и документы. М., 1982, с. 355—364).

[12] Эта книга была издана в 1934 г. в Чикаго. В ней изложены взгляды Ху Ши на проблемы национального литературного наследия, литературной революции и реформы литературного языка в Китае.

[13] Гу Хунмин (1857—1928) — публицист, общественный деятель, профессор философии Пекинского университета, переводчик конфуцианского «Четверокнижия» на английский язык. Названное здесь сочинение — сделанный П. Ривалем и опубликованный в Париже в 1927 г. перевод на французский язык книги, написанной Гу Хунмином по-английски и изданной в 1915 г. в Пекине («The Spirit of the Chinese People»); в 1916 г. книга Гу Хунмина была издана также в немецком переводе.

[14] Журнал издавался в 1935—1941 гг. в Шанхае под покровительством Суньятсеновского института за прогресс культуры и просвещения, по десять номеров в год; помещал статьи и заметки по истории, искусству, литературе, этнографии Китая, переводы произведений китайских писателей, включая современных.

[15] Тереза Ли — европейское имя китайской переводчицы Ли Дэлань. Она перевела и в 1938—1939 гг. опубликовала в журнале «Tien Hsia Monthly» 120 стихотворений китайских поэтов разных эпох, отдавая явное предпочтение шедеврам

танской поэзии. Линь Юйтан напечатал в 1935 г. в «Tien Hsia Monthly» свой перевод «Шести записок о быстротечной жизни» Шэнь Фу. Он входил также в редколлегию журнала.

[16] В 1936 г. В. М. Алексеев откликнулся на смерть А. М. Горького докладом «Горький в Китае» в Отделении общественных наук АН СССР. Продолжая разработку горьковской темы, он под таким же названием прочитал 15 июня 1940 г. доклад в Ленинграде на научной сессии Института востоковедения АН СССР «А. М. Горький и литература советского и зарубежного Востока», а 27 июня 1940 г. повторил его в Москве, в Отделении литературы и языка АН СССР. По материалам сессии предполагалось издать сборник, который, однако, не смог выйти в связи с началом Великой Отечественной войны. Для этого сборника В. М. Алексеев написал большую статью «Горький в Китае». Краткий вариант статьи был опубликован в 1945 г. («Ученые записки Военного института иностранных языков», т. 1, вып. 2, с. 38—40), а полный, подготовленный к печати М. Е. Шнейдером, увидел свет много лет спустя в сборнике «М. Горький и литературы зарубежного Востока» (М., 1968, с. 310—328).

[17] Олеарий, Адам (Olearius, 1603—1671) — немецкий ученый, путешественник. В 1633—1634 гг. посетил Россию в составе шлезвиг-гольштейнского посольства и в 1635—1639 гг. — по пути в Персию и обратно. В 1647 г. опубликовал записки о путешествии в Россию, из которых западные читатели черпали сведения по географии, истории и этнографии России. Русский перевод книги Олеария вышел в 1906 г. в Петербурге под названием «Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно».

[18] Герберштейн, Зигмунд (Herberstein, 1486—1566) — немецкий дипломат и путешественник, барон. В 1517 и 1526 гг. приезжал в Москву. В 1549 г. опубликовал «Записки о московитских делах», рассказав в них о быте, религии, экономическом укладе, истории русского народа. Лучшим переводом книги Герберштейна на русский язык считается изданный в 1908 г. перевод А. И. Малеина.

[19] Имеется в виду статья «Русские писатели в китайских переводах».

[20] Действительно, уже в 1920—1924 гг. китайцы активно взялись за перевод пушкинской прозы, в частности «Повестей Белкина», но с поэзией Пушкина их знакомство состоялось позже. Летом 1927 г. в журнале «Вэньсюэ чжоубао» («Литературный еженедельник») в переводе Сунь Иво были опубликованы три стихотворения («Поэту» и др.). Затем в разных журналах появилось еще несколько стихотворений, переведенных разными лицами, и три фрагмента из «Евгения Онегина»: Жун Гу перевел с эсперанто для журнала «Шиши лэйбянь» («Текущие дела») строфы 1—24 первой главы; Ся Сюаньин — шесть строф (XLV—L) первой главы; Ли Ни (с английского) — пять строф (XLIII—XLVII) восьмой главы; эти фрагменты из «Евгения Онегина» были перепечатаны в «Сборнике произведений Пушкина» («Пушигэн чуанцзо цзи»), изданном в марте 1937 г. в Шанхае.

Начиная с 1937 г. ситуация изменилась: китайские переводчики всерьез обратились к поэзии Пушкина. Как уже упоминалось в примеч. 5, большая подборка стихов Пушкина была напечатана в пушкинском номере журнала «Чжун Су вэньхуа» («Культура Китая и СССР»). В 1937 г. в журнале «Ивэнь» («Переводная литература») были опубликованы «Братья-разбойники» в переводе Мэн Хэ, «Цыганы» в переводе Ли Левэня, около трех десятков стихотворений в переводах Лю Шэнъя, Сунь Юна, Лао Маня, Хань Тина. Влиятельный журнал «Вэньсюэ» («Литература») в феврале 1937 г. поместил шесть стихотворений в переводах Пу Фэна и Е. Кэгэня («Три ключа», «И. И. Пущину», «Арион» и др.), а в январе 1938 г. эти переводчики издали в Кантоне сборник «Стихотворения Пушкина» («Пусицзинь шичао»). В него вошло 52 стихотворения, переведенных с японского перевода Уэда Сусуму. В марте 1940 г. отдельным изданием вышел перевод «Цыган», сделанный Цюй Цюбо еще зимой 1933 г. непосредственно с русского оригинала. В 1942 г. в Чунцине под редакцией Цао Синя был издан сборник пушкинской лирики «Романс» («Ляньгэ») в переводах Мэн Шихуаня и других; в Гуйлине — «Медный всадник» в переводе поэта Му Мутяня (в книгу кроме поэмы, давшей ей название, вошли «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Граф Нулин», «Галуб»). Переводы Му Мутяня первоначально печатались в гуйлиньских журналах «Вэньи шэнхо» («Литературная жизнь»), «Вэньсюэ чуанцзо» («Литературное творчество»), «Вэньи цзачжи» («Литература и искусство»), «Шицзе вэньи» («Мировая литература»), «Вэньхуа цзачжи» («Культура»), «Вэньсюэ ибао» («Литература и переводы»).

[21] В рамках обзора, доведенного только до конца 40-х годов, т. е. до даты комментируемого доклада В. М. Алексеева, к уже сказанному в примеч. 4, 5 и 20 можно добавить, что в середине 30-х годов Мэн Шихуань заново перевел почти всю прозу Пушкина. В 1937 г. он собрал свои переводы и издал под названием «Сборник рассказов Пушкина» («Пушигэн дуаньпяньсяошо цзи») и отдельно — перевод «Дубровского». Тогда же под названием «Месть и любовное свидание» («Фучоу яньюй») «Дубровский» вышел еще в одном переводе — сделанном Чжоу Либо с английского. Сунь Юн заново перевел (с эсперанто) «Капитанскую дочку» и издал этот перевод в 1944 г. В вышедшем в 1947 г. в Шанхае «Пушкинском сборнике» («Пусицзинь вэньцзи») под редакцией В. Н. Рогова, Гэ Баоцюаня и Линь Лина были широко представлены новые переводы: Гэ Баоцюань перевел для сборника 40 лирических стихотворений, «Сказку о рыбаке и рыбке», «Сказку о попе и о работнике его Балде»; Линь Лин — «Бориса Годунова» (фрагменты этого перевода были до этого опубликованы в журнале «Сулянь вэньи» («Литература и искусство СССР»); Е Шуйфу — «Станционного смотрителя»; Лэй Жань — «Барышню-крестьянку»; Лян Сян (Чэнь Бинъи) — «Метель». Три перевода из «Повестей Белкина» месяцем раньше были изданы каждый в отдельности шанхайским издательством «Эпоха». Более полные сведения о переводах Пушкина в Китае в 20—40-х годах можно найти в «Библиографическом перечне китайских переводов произведений А. С. Пушкина», составленном Гэ Баоцюанем и помещенном в «Пушкинском сборнике» (Шанхай, изд-во «Эпоха», 1947, с. 356—382), а также в публикациях советских авторов: Т. А. Малиновской, В. Н. Рогова, В. Рудмана, М. Е. Шнейдера и других.

[22] «Война и мир» Л. Н. Толстого в переводе Го Можо и Гао Ди вышла в четырех книгах в Чунцине в 1942 г. в издательстве «Уши няньдай чубаньшэ».

[23] Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой», переведенная на китайский язык известными режиссерами Чжэн Цзюньли и Чжан Минем, была издана в Шанхае в 1943 г.

[24] Здесь, вероятно, имеется в виду одно из военных переизданий «Детства» А. М. Горького в переводе Яо Пэнцзы (1944, 1946). До антияпонской войны «Детство» вышло в четырех китайских переводах (все с английского). Это переводы Яо Пэнцзы (1930), Хун Линфэя (1930, под псевдонимом Линь Маньцин), Чэнь Сяохана (1931) и Бянь Цзиляна (1936).

[25] Имеется в виду сборник «„Демон“ и другие произведения» в переводах Му Мутяня и других, вышедший в 1942 г. в Чунцине под редакцией Гэ Баоцюаня и с его статьей «О поэмах Лермонтова». «Мцыри» был напечатан также в переводах Чжан Тесяня (1942) и Цинь Сы (1944).

[26] Журнал «Сулянь вэньи» («Литература и искусство СССР») издавался в 1942—1949 гг. (с перерывом) в Шанхае издательством «Эпоха» под редакцией В. Н. Рогова и Н. И. Швецова. Он знакомил китайских читателей с новинками советской литературы, с произведениями русских классиков. В журнале сотрудничали многие китайские переводчики-русисты: Гэ Баоцюань, Цао Ин, Чэнь Бинъи, Е Шуйфу, Сюй Лэйжань, Цзян Чжуанфан (Линь Лин).

[27] «Радуга». В. Василевской в переводе Цао Цзинхуа вышла в 1943 г. в Шанхае и в том же году бала переиздана в Чунцине. Главу из «Радуги» в переводе Сяо Сэ (Чэнь Бинъи) опубликовал журнал «Сулянь вэньи» в марте 1943 г. (№ 4).

[28] В 1940—1941 гг. том за томом издавался перевод «Тихого Дона», сделанный Цзинь Жэнем. В 1943 г. он был переиздан полностью в четырех книгах. Тогда же вышло переиздание «Поднятой целины» в переводе Чжоу Либо. Внимание китайских переводчиков привлекли появившиеся в советской печати главы романа «Они сражались за Родину». В переводе Линь Лина они были опубликованы в журнале «Сулянь вэньи» в 1943 г. (№ 6), а в 1946 г. вышли отдельным изданием в Даляне (Дальнем). В переводе Чжао Сюня фрагменты из романа «Они сражались за Родину» поместил журнал «Вэньшао» («Литературный дозор») в июле 1945 г. Газета «Цзефан жибао» («Освобождение») напечатала очерки «На Дону» (февраль 1942 г., в переводе Вэй Бо) и «В казачьих колхозах» (октябрь 1944 г., в переводе Чжао Сюня). Первый из этих очерков в переводе Би Шаня был опубликован в журнале «Е цао» («Дикие травы») в сентябре 1941 г. Е. Шуйфу

перевел и опубликовал в 1945 г. в журнале «Сулянь вэньи» очерк «Наука ненависти».

[29] Люй Ин — литературовед, критик, переводчик. Настоящее имя — Хэ Цзи. Родился в 1915 г. в уезде Тяньчан провинции Аньхой. В 1935 г. окончил среднюю школу в Нанкине и поступил на исторический факультет Пекинского университета. Участвовал в студенческом движении, в издании журнала «Ланхуа» («Брызги»). Когда началась война с Японией, оставил учебу, включился в пропагандистскую работу молодой интеллигенции. В 1939 г. приехал в Куньмин и возобновил учебу в Юго-Западном объединенном университете, начал печататься под псевдонимом Люй Ин. В 1941 г. окончил университет. В 40-х годах преподавал в Сычуани, Гуйчжоу, на Тайване. К этому времени относятся его первые книги — сборник стихов «Огненные облака» («Ходы юнься»; Чунцин, 1944), сборники литературно-критических статей «Цветы людей» («Жэньды хуадо»; Чунцин, 1945) и «Тенденции литературы» («Вэньсюэды цинсян»; Шанхай, 1950). После 1949 г. работал в Дальнем, потом преподавал в Шаньдунском университете и Циндао, с 1952 г. работал в Пекине в издательстве «Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ» («Народная литература»), занимался проблемами эстетики. Выпустил книги: «О литературе и искусстве рабочих» («Гуаньюй гунжэнь вэньи»; Шанхай, 1952), «Постижение искусства» («Ишуды лицзе»; Пекин, 1958), «Размышления об эстетике» («Мэйсюэ шухуай»; Пекин, 1959).

Переводом «Евгения Онегина» интерес Люй Ина к Пушкину не исчерпывается. Он писал статьи о Пушкине, в начале 40-х годов перевел с английского и издал сборник статей «О Пушкине» («Пушигэн лунь»), а также «Биографию Пушкина» В. Я. Кирпотина. Перевод сборника, в который вошли статьи А. М. Горького, А. В. Луначарского, В. Б. Шкловского, Л. И. Тимофеева, М. К. Азадовского, В. М. Жирмунского и других советских писателей и литературоведов о Пушкине и его творчестве, сделан по изданию: Pushkin. A Collection of Articles and Essays on the Great Russian Poet A. S. Pushkin. Moscow, 1939.

Подробнее о Люй Ине см.: Моя краткая биография (Воды сяочжуань), датированная мартом 1954 г. — журн. «Синь вэньсюэ шиляо» («Материалы по истории новой литературы»). 1982, № 3(16), с. 118.

[30] Ху Фэн (р. 1902) — поэт, литературный критик, литературовед, переводчик, видный деятель левого литературного движения. В 1929—1933 гг. жил в Японии, поддерживал тесные связи с пролетарскими литературными организациями, изучал марксистскую эстетику, работы советских литературоведов и критиков. Ху Фэн в совершенстве владеет японским языком. Когда Люй Ин закончил перевод «Евгения Онегина», он показал рукопись Ху Фэну и тот сверил перевод Люй Ина с японским переводом Ёнэкава Масао («Имбун сёсэцу Онегин». Токио, 1921). Кроме того, Ху Фэн перевел по тексту Ёнэкава Масао три строфы шестой главы (XV, XVI, XXXVIII), которые затем Люй Ин включил в свой перевод романа.

[31] И. И. Гапанович в 20-х годах выступал на разные темы, связанные с Китаем, на страницах журналов «Вестник Маньчжурии» и «Экономический бюллетень».

[32] Люй Ин цитирует в послесловии к переводу «Евгения Онегина» слова А. М. Горького о языке Пушкина из статьи «О том, как я учился писать» (1928): «Деление языка на литературный и народный значит только то, что мы имеем, так сказать „сырой“ язык и обработанный мастерами. Первым, кто прекрасно понял это, был Пушкин, он же первый и показал, как следует пользоваться речевым материалом народа, как надобно обрабатывать его» (М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах. Т. XXIV. М., 1953, с. 491).

[33] Перевод Су Фу был издан в 1942 г. в Гуйлине издательством «Сывэнь чубаньшэ». Су Фу перевел только восемь глав, без «Отрывков из путешествия Онегина» и без черновых вариантов. Фрагменты романа в переводе Су Фу печатались в 1942 г. в журналах «Ши чуанцзо» («Поэтическое творчество»), «Вэньи шэнхо» («Литературная жизнь») и других.

[34] Су Фу перевел роман с эсперанто, пользуясь московским изданием 1931 г. в переводе Н. В. Некрасова (A. S. Puškin. Eŭgeno Onegin. Romano en versoj. El la rusa lingvo tradukis kaj komentis N. V. Nekrasov. M., 1931). Как свидетельствует Люй Ин, при этом Су Фу сверялся с японским переводом Ёнэкава Масао, по которому Ху Фэн проверял перевод Люй Ина. Ёнэкава Масао известен как знаток

русской литературы и переводчик Толстого, Тургенева, Чехова, Достоевского на японский язык.

[35] В 1947 г. Люй Ин переиздал свой перевод «Евгения Онегина» в Шанхае в издательстве «Сиваншэ» («Надежда»), которым руководил Ху Фэн. В 1954 г. в Пекине издательство «Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ» выпустило перевод Люй Ина в исправленной и обновленной редакции. Почти одновременно с этим в октябре 1954 г. в Шанхае вышел третий полный перевод «Евгения Онегина» на китайский язык, сделанный Ча Лянчжэном, который известен также переводами «Полтавы», «Медного всадника», «Кавказского пленника», «Гавриилиады», двух сборников лирики Пушкина. Перевод Ча Лянчжэна переиздавался в 1956 и 1958 гг. По сообщению «Ежегодника литературы и искусства Пекина на 1982-й год», в КНР в 1981 г. появился новый перевод «Евгения Онегина» на китайский язык, сделанный Ван Шисе (см. «Бэйцзин вэньи няньцзянь». Пекин, 1982, с. 281).

[36] Элтон, Оливер (1861—1945) — известный английский литературовед и критик, автор книг и статей по истории английской литературы. Серьезно интересовался русской литературой. Широко известен как переводчик пушкинской лирики и «Евгения Онегина», первое издание которого, иллюстрированное М. В. Добужинским, вышло в 1937 г. в Лондоне очень ограниченным тиражом (всего 775 экземпляров, в том числе 750 номерных). См.: A. S. Pushkin. Evgeny Onegin. Translated by Oliver Elton and Illustrated by M. V. Dobujinsky. With a Foreword by Desmond MacCarthy. L., 1937. До этого 750 строк перевода были опубликованы в книге «Verse from Pushkin and Others» (L., 1935), затем полный перевод печатался в «Slavonic Review». В 1943 г. перевод Элтона был переиздан.

[37] Люй Ин, как он сам отмечает, перевел роман с оригинала, пользуясь отдельным изданием 1937 г. (Евгений Онегин. Роман в стихах. М., «Художественная литература», 1937, ред. текста Б. Томашевский), а также изданием А. С. Суворина (Сочинения А. С. Пушкина. Издание третье. [Т. У.] СПб., издание А. С. Суворина, 1887). На суворинское издание Люй Ин ориентировался при переводе вариантов, а также строф, изъятых из текста романа самим Пушкиным. Он перевел по суворинскому изданию (с. 327—334) «Заметки Пушкина об „Евгении Онегине“ (октябрь—ноябрь 1830)», а «Послесловие» (с. 335—339) было Люй Ином частично переведено и пересказано в заметке «Краткая история „Евгения Онегина“», помещенной в приложении к китайскому переводу романа.

[38] Нельзя не согласиться с оценкой оформления китайского издания «Евгения Онегина» в переводе Люй Ина, особенно первого, вышедшего в феврале 1944 г. На обложке и на отдельном вкладном листе изображена Татьяна. Художник Лу Хунцзи нарисовал ее в европейской манере.

[39] Флетчер, Джайлс (Fletcher, ок. 1549—1611) — английский дипломат, писатель. В 1588—1589 гг. посетил Россию. В 1591 г. напечатал книгу «О государстве Русском», в которой изложил свои впечатления о поездке и о русских людях. Перевод книги Флетчера на русский язык печатался в «Чтениях в обществе истории и древностей Российских при Московском университете» (1848), однако был запрещен цензурой; в дальнейшем запрет был снят, и в 1905 г. книга вышла в Петербурге.

[40] Имеется в виду изданный в Токио в 1887 г. «Полный русско-японский словарь, составленный министерством народного просвещения, исправленный и дополненный Ц. Фурукава» («Дзотэй Рова дзии». Токё, Марудзэн кабусикися — Дай Ниппон тосё кабусики кайся, 1302 с.); с исправлениями и дополнениями Фурукава Цунэитиро словарь неоднократно переиздавался (1903, 1908, 1910, 1914).

[41] Готовя доклад «Пушкин в Китае», В. М. Алексеев использовал материалы, помещенные в «Пушкинском сборнике» («Пусицзинь вэньцзи») под редакцией В. Н. Рогова, Гэ Баоцюаня и Линь Лина (Шанхай, «Эпоха», 1947).

[42] Энциклопедический и толковый словарь в двух томах, выпущенный в 1936—1937 гг. в Шанхае издательством «Чжунхуа шуцзюй» и затем не раз переиздававшийся (в двух томах или, начиная с 1947 г., в одном томе).

[43] «Сяньдай вэньхуа цыдянь» («Словарь современной культуры») под редакцией Дин Хаолиня и др. был издан в Шанхае в 1939 г. издательством «Шицзе шуцзюй». В словаре около трех тысяч статей, в том числе биографии выдающихся философов, писателей, ученых, деятелей культуры разных стран мира.

[44] В июле 1903 г. в Шанхае издательство «Дасюань шуцзюй» выпустило переложение на китайский язык «Капитанской дочки» А. С. Пушкина, сделанное

Цзи Ихоем с японского перевода Такасу Дзисукэ, изданного в 1883 г. В китайском переложении повесть была названа «Русская любовная история. Жизнь Смита и Мэри», или «Записки о сердце цветка и снах мотылька». Подробнее см.: М. Е. Шнейдер. Русская классика в Китае. М., 1977, с. 51—52.

[45] Имеется в виду статья Лу Синя «О силе сатанинской поэзии» («Моло ши ли шо»), написанная в 1907 г. и опубликованная под псевдонимом Лин Фэй в ежемесячном журнале «Хэнань» за февраль—март 1908 г. Журнал «Хэнань» издавался в Токио китайскими студентами, учившимися в Японии.

[46] Статья переводчика и исследователя русской литературы Гэн Цзичжи (1898—1947) называется «Пушкин и развитие исторического романа в России» («Пусицзинь юй Эго лиши сяошо чжи фачжань»); она была написана 1 октября 1920 г. в Пекине и помещена как одно из предисловий к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина в переводе Ань Шоуи (1921); для этого же издания Гэн Цзичжи написал краткую биографию Пушкина.

[47] Упоминаемая здесь речь Го Можо (1892—1978) о Пушкине была опубликована в сборнике статей и эссе «Черное небо, желтая земля» («Тяньди сюаньхуан»), изданном в Шанхае в декабре 1947 г. издательством «Дафу чубань гунсы».

[48] Ли Гунпу (1900—1946) — журналист, общественный деятель, один из лидеров Демократической лиги, активно выступал против диктатуры реакционной чанкайшистской клики. Был убит агентами гоминьдановской охранки в Куньмине 11 июля 1946 г. Го Можо называет его «одним из почитателей Пушкина» и цитирует следующие слова Ли Гунпу: «Наши китайские поэты, работники литературы и искусства должны равняться на Пушкина!».

[49] Статья поэта и критика Ху Фэна «А. С. Пушкин и Китай» («А. S. Пусицзинь юй Чжунго») датирована 16 ноября 1947 г.; она была написана специально для «Пушкинского сборника» («Пусицзинь вэньцзи». Шанхай. «Эпоха», 1947, с. 333—337).

[50] Памятник Пушкину (скульптор В. С. Подгурский, архитектор Э. М. Гран) был сооружен на средства русских эмигрантов и открыт в Шанхае на развилке улиц Цицзилу и Бисюньлу 11 февраля 1937 г. В ноябре 1944 г. памятник был разрушен японцами, оккупировавшими Шанхай. После окончания войны, 14 ноября 1946 г., шанхайская газета «Новая жизнь», издававшаяся на русском языке, опубликовала предложение группы советских граждан, проживавших тогда в Шанхае, о восстановлении памятника Пушкину. Эту инициативу поддержали посольство СССР в Китае и шанхайские власти. Был сформирован Комитет по восстановлению памятника Пушкину. Его почетным председателем был посол СССР в Китае А. А. Петров, председателем — советский журналист В. Н. Рогов. Комитет развернул сбор средств. Восстановительными работами руководил архитектор Б. Петров. На постаменте была установлена скульптура работы В. Н. Домогацкого (1876—1939), привезенная из Москвы. 28 декабря 1947 г. состоялось торжественное открытие восстановленного памятника.

*Публикация М. В. Баньковской,*
*примечания В. В. Петрова*

## СОДЕРЖАНИЕ

*От редколлегии* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3

*С. С. Аверинцев*. На границе цивилизаций и эпох: вклад восточных окраин римско-византийского мира в подготовку духовной культуры европейского средневековья . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 5

Приложение: Из послания Мары Бар-Серапиона. Ефрем Сирин. «Египетский патерик». Иоанн Мосх. Исаак Сириянин . . . . . . . 21

*Ян Потоцкий*. Путешествие в Турцию и Египет, совершенное в 1784 году. Пер. с франц. И. И. Кузнецовой. Вступит. ст. и примеч. М. С. Мейера . . 35

*А. В. Михайлов*. Гёте и поэзия Востока . . . . . . . . . . . . . . 83

*Л. И. Сараскина, С. Д. Серебряный*. Ф. М. Достоевский и Р. Тагор (Историческая типология, литературные влияния) . . . . . . . . . 129

*И. С. Смирнов*. «Все видеть, все понять. . .» (Запад и Восток Максимилиана Волошина) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 170

*Максимилиан Волошин*. Клодель в Китае. Публ. и примеч. И. С. Смирнова 189

*В. В. Малявин*. Театр Востока Антонена Арто . . . . . . . . . . . 213

Приложение: *Антонен Арто*. О балийском театре. Восточный театр и западный театр. Чувственный атлетизм. Из доклада «Театр и боги» 230

Из наследия академика В. М. Алексеева

*М. В. Баньковская*. «Счастлив тот, кто два мира в себе держит прочно. . .» . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 246

*В. М. Алексеев*. О последнем, 1943 года, переводе «Евгения Онегина» на китайский язык. Из набросков к докладу «Пушкин в Китае». Публ. М. В. Баньковской. Примеч. В. В. Петрова . . . . 252

## ВОСТОК—ЗАПАД

### Исследования. Переводы. Публикации

Редактор *Л. Ш. Рожанский*. Младший редактор *М. И. Новицкая*
Художник *Н. П. Ларский*. Художественный редактор *Э. Л. Эрман*
Технический редактор *Л. Е. Синенко*. Корректоры *Т. А. Алаева* и *В. Н. Багрова*

ИБ № 15048

Сдано в набор 04.09.84. Подписано к печати 05.03.85. А-05518. Формат 60×90$^1/_{16}$. Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 17,0. Усл. кр.-отт. 17,38. Уч.-изд. л. 20,44
Тираж 15 000 экз. Изд. № 5720. Зак. 1905. Цена 1 р. 40 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
Главная редакция восточной литературы
103031, Москва К-31, ул. Жданова, 12/1

Ордена Трудового Красного Знамени Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград В-34, 9 линия, д. 12

[redacted] 1 р. 40 к.

«. . .из книг, которые я прочел за последние два года, я почерпнул столько мудрых восточных мыслей, что мне осталось лишь выбрать некоторые из них и дать им образное воплощение. Я не сомневаюсь, что мне удалось сохранить в моих сочинениях восточный колорит. . .»

*Ян Потоцкий*

«Я не люблю китайцев больше, чем французов, немцев, англичан. Не люблю их литературы больше русской, французской, английской, их язык. . . Я люблю искание правды и проповедь ее. И этим озаряется вся моя жизнь. Но когда я пробегаю глазами где-нибудь и что-нибудь, слово «Китай» как будто написано для меня особым шрифтом — красным, что ли. . . Рука тянется к карандашу и листочку. Карандаш ерзает то негодующе, то восхищенно. . . Стало быть, я, кажется, действительно люблю Китай!»

*Академик В. М. Алексеев*