ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МОРДОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. Н. П. ОГАРЁВА»

На правах рукописи

Юрина Наталья Геннадьевна

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В. С. СОЛОВЬЁВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА (ЭСТЕТИКА, ПОЭТИКА, СТИЛЬ)

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени

доктора филологических наук

Научный консультант –
доктор филологических наук,
профессор О. Ю. Осьмухина

Саранск 2019

Содержание

Введение 4
1. Эстетико-литературные основы художественного творчества В. С. Соловьёва 23
1.1. Эстетические взгляды и концепция литературного творчества В. С. Соловьёва 23
1.2. Специфика творческого сознания и художественного метода В. С. Соловьёва 38
1.3. Авторские стратегии в художественном творчестве В. С. Соловьёва 76
1.4. Жанровый состав литературного наследия В. С. Соловьёва 106
2. Поэтический мир В. С. Соловьёва 125
2.1. Тематическое своеобразие философской лирики В. С. Соловьёва 125
2.2. Жанрово-стилевые особенности лирического творчества В. С. Соловьёва 179
2.3. Поэтическая традиция в лирике В. С. Соловьёва 233
3. Драматургия В. С. Соловьёва в историко-литературном контексте последней четверти XIX столетия 275
3.1. Художественное своеобразие одноактных драм В. С. Соловьёва 276
3.2. «Белая Лилия» как вершина драматургического творчества В. С. Соловьёва 299
3.3. Драматургия В. С. Соловьёва и русский театр конца XIX века 334
4. Своеобразие философской художественной прозы В. С. Соловьёва 350
4.1. «Вечера в Каире» и «София» в творческом становлении В. С. Соловьёва-прозаика 350
4.2. Художественные особенности «Трёх разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории» 372
4.3. «Краткая повесть об антихристе» и традиции русской эсхатологической литературы 385
5. Мемуарная и биографическая проза В. С. Соловьёва в историко-литературном контексте конца XIX столетия 408
5.1. Жанр мемуаров в русской словесности и литературные воспоминания В. С. Соловьёва 408
5.2. «На заре туманной юности» в контексте русской автобиографической прозы последней четверти XIX века 434
5.3. Жанр биографической прозы в художественном творчестве В. С. Соловьёва 450
6. Своеобразие литературно-критического, публицистического и эпистолярного наследия В. С. Соловьёва 474

6.1. В. С. Соловьёв как основатель религиозно-философской критики рубежа XIX – XX веков 474
6.2. Жанрово-стилевые особенности публицистики В. С. Соловьёва 568
6.3. Эпистолярная проза В. С. Соловьёва: литературная проблематика и поэтика 592
Заключение 613
Список использованных источников 627

Введение

Актуальность исследования. Трудно назвать в русской культуре рубежа XIX–XX вв. фигуру, которая по масштабу личности и по степени воздействия на философско-литературную мысль последующего столетия была бы сопоставима с В. С. Соловьёвым, философом и поэтом, публицистом и драматургом, переводчиком и прозаиком, общественным деятелем и литературным критиком. Отметим, что на протяжении многих десятилетий он как религиозный философ не соответствовал государственной идеологии и не получал достойного внимания как литератор. Исследователи его творчества так или иначе опирались на полемическое высказывание Н. А. Бердяева, заявившего: «Как писатель Вл. Соловьёв не художник, как человек он не эстет» [23, с. 129]. Возвращение Соловьёва к отечественному читателю началось лишь в 1990-е гг. и было вызвано в первую очередь идеологическими сдвигами, которые вновь определили неравномерность освоения его наследия: гораздо больше внимания было уделено вопросам изучения его философии и эстетики, нежели литературному творчеству. Актуальность темы исследования, на наш взгляд, обусловлена несколькими причинами.

Во-первых, несомненной значимостью фигуры В. С. Соловьёва для отечественной литературы и культуры в целом, для эстетических и художественных исканий конца XIX века, в частности. Этот писатель-философ не только во многом определил направление теургических устремлений и творческих экспериментов русских символистов, но и обозначил ориентиры, значимые для многих художников слова последующих поколений.

Во-вторых, актуальность подтверждается неослабевающим интересом исследователей к творческим проявлениям Соловьёва, известного русского философа, в области литературы. Как поэт, писатель, драматург, мемуарист, литературный критик, публицист он создал, безусловно, оригинальный художественный мир, отразивший специфику его философской концепции, эстетическую позицию, авторские творческие стратегии. Сегодня представля-

ется актуальным системно осмыслить художественный мир Соловьёва в контексте современного ему литературного процесса.

Особое место в этом художественном мире отводилось смеху как высшей мудрости, выражению творческого начала и человеческой сущности вообще. Отсюда – широчайший диапазон комического в литературном наследии Соловьёва: от каламбуров, юмористических и иронических замечаний в духе Козьмы Пруткова до пародий, эпиграмм, ярко выраженной сатирической тенденции в поэзии, драматургии, прозе. Смех в художественном мире Соловьёва – своего рода ключ к пониманию и мировоззрения самого писателя, и состояния культуры конца XIX столетия в целом. Однако долгие годы литературное наследие этого автора рассматривалось сквозь призму мифа о Соловьёве-учителе, который создали символисты. Он не только повлиял на литературную репутацию писателя, определил его место в литературном процессе конца XIX века, но и обусловил направление анализа будущих исследований: творчество Соловьёва стало рассматриваться глубоко, но фрагментарно, с акцентом на лирике софийной направленности [328, 337, 320, 383, 420 и др.]. Сегодня представляется актуальным системно осмыслить художественный мир Соловьёва в контексте современного ему литературного процесса, решить ряд актуальных, назревших в соловьевоведении проблем, связанных с осмыслением специфики художественного мира писателя, его историко-литературной реконструкцией, выявлением внутренних связей между авторскими проявлениями в разных областях литературы, особенностей взаимодействия личного творческого опыта с русской культурной традицией.

В-третьих, актуальность темы исследования определяется тем, что творчество Соловьёва отразило смену типов художественного сознания в конце XIX столетия. Осмысление роли Соловьёва в современном ему литературном процессе позволит проследить, как на этом этапе развития русской словесности актуализировались традиции (в том числе фольклорная и древнерусская), эволюционировала жанровая система («раскрепощались» канонические фор-

мы и возникали синтетические и экспериментальные жанровые образования), какие трансформации происходили в сфере методологии творчества, в области ведущих творческих стратегий.

Степень научной разработанности проблемы. В последние десятилетия интерес к творчеству Соловьёва ощутимо возрос, о чём свидетельствует внушительный пласт научной литературы, посвященный его жизни и деятельности. Активно исследуются гносеологическая основа творчества Соловьёва [342, 393, 452, 491], его философия и историософия [391, 394, 429, 482, 572, 576], эстетические и общественные взгляды [294, 321, 394, 520, 568, 577, 579]. После долгих десятилетий умолчания возобновилось изучение его поэзии и драматургии, литературной критики и публицистики [439, 455, 458, 481, 523 и др.]. Предлагаются различные интерпретации своеобразия личности В. С. Соловьёва, определившей логику его творческих исканий, рассматриваются отдельные этапы его художественной деятельности в историко-литературном контексте, литературное окружение, влияние на писателя предшествующей (в основном романтической) традиции и его воздействие на литературу XX столетия [311, 328, 331, 334, 337, 358, 369 и др.].

На наш взгляд, можно выделить следующие наиболее значительные этапы в изучении художественного творчества В. С. Соловьёва в России: 1) дореволюционный (исследовались эстетика, поэзия, драматургия, литературная критика, диалоги – С. М. Соловьёв, К. В. Мочульский, Е. Н. Трубецкой, Э. Л. Радлов, И. А. Аполлонская, Н. Ф. Фёдоров и др.); 2) 1920–1930-е годы («Краткая повесть об антихристе», литературная критика, эстетика – Ю. И. Айхенвальд, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, В. В. Зеньковский, Г. П. Федотов, Я. В. Пумпянский и др.); 3) 1970-е (поэзия, драматургия, литературные связи и контакты – З. Г. Минц, А. Ф. Лосев); 4) 1990–2000-е (эстетика, литературная критика, поэзия, «Три разговора…» – Р. А. Гальцева, И. Б. Роднянская, В. В. Бычков, Е. А. Тахо-Годи, Д. М. Магомедова, С. Н. Носов, О. А. Дашевская, Д. В. Силакова, И. Б. Золотарёва, А. Г. Гачева

и др.), 5) 2010-е (поэзия, драматургия, творческие традиции – В. А. Мескин, О. Н. Зотова, Е. С. Шевченко и др.).

Из различных областей творческого самовыражения Соловьёва-писателя к 2010-м годам наиболее исследованной оказалась поэзия [359, 360, 383, 560 и др.]. Первостепенными при этом стали проблемы выявления в лирике Соловьёва эстетического и нравственного идеала, тематики и языкового своеобразия его поэтического наследия, заложенных им традиций (чаще всего имя Соловьёва упоминалось в связи с изучением творчества младосимволистов – П. П. Громов, Д. Е. Максимов, З. Г. Минц, Б. И. Соловьёв и др.). Проблема усвоения предшествующей традиции в творческом наследии Соловьёва ставилась неоднократно, однако в качестве предшественников назывались в основном представители «чистого» искусства (Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, Я. П. Полонский, А. К. Толстой), действительно повлиявшие на образность, приёмы, поэтический язык этого автора. При этом мало проработанным оставался вопрос об истоках его философской лирики.

Драматургия Соловьёва, в отличие от его философского и поэтического наследия, была объектом научного анализа гораздо реже. Общую беглую характеристику пьес Соловьёва впервые дали его современники – С. М. Соловьёв [216], И. А. Аполлонская [287], С. Н. Булгаков [42]. Ряд актуальных вопросов в связи с «шуточными» пьесами поэта-философа поставила в 1970-е годы З. Г. Минц, отметившая, что они представляют «большой интерес и с точки зрения предыстории символистского театра» [440, с. 49]. Только в 2000-е годы российские литературоведы стали активно обсуждать эту практически не изученную проблему. Объектом полемики стал жанр пьес Соловьёва, их влияние на формирование драмы символистов, трактовка некоторых образов, проблематика (работы И. Б. Роднянской [481], Н. О. Осиповой [458], О. А. Дашевской [335] и др.). Однако большинство исследований по вполне понятным причинам было посвящено самой значительной пьесе Соловьёва «Белая Лилия». Его одноактные драмы в гораздо меньшей степени интересовали литературоведов, анализировались «попут-

но». Для нас же чрезвычайно важным представляется тот факт, что после написания многоактной пьесы Соловьёв вновь вернулся к малой драматургической форме. Если его первый опыт в малой драматургии – «Альсим» – во многом определялся порой ученичества и внешними влияниями, то последний – «Дворянский бунт» – очевидно, был связан с сознательным обращением к жанровым возможностям одноактной пьесы. Кроме того, дополнительного изучения, очевидно, требует жанровое своеобразие «Белой Лилии» (один из спорных вопросов в соловьёвоведении), художественная специфика, место произведения в драматургических поисках автора. Современные исследователи драматургии Соловьёва рассматривают эту пьесу, как правило, в контексте последующего периода развития русской литературы, её ретроспективный анализ никогда не осуществлялся. Вообще проблема «Соловьёв и театр» требует особого внимания в связи с участием Соловьёва в любительских постановках кружка «шекспиристов», его идеей религиозного синтеза и убеждением в перспективах именно театра в деле преображения человека. Драматургическая форма была вполне адекватна для выражения риторического художественного темперамента Соловьёва. Вероятно, поэтому на протяжении всего творческого пути он неоднократно возвращался к диалогической форме, включал театральный компонент в разные творческие проявления.

Художественная проза Соловьёва исследована поверхностно. Его автобиографические и биографические произведения, мемуары, тексты, созданные на основе платоновского диалога, практически не изучались литературоведами. За исключением, пожалуй, «Трёх разговоров…», которые достаточно активно обсуждаются как философами, так и филологами. Полемика ведётся вокруг нескольких проблем: отражение авторской философской концепции в произведении (П. Ч. Бори [562]), полемика с Л. Н. Толстым (Д. М. Магомедова [421]), влияние книги на литературу последующего периода (М. Ф. Пьяных [479], В. К. Кантор [369]), художественная специфика произведения (Е. А. Тахо-Годи [501]). Тем не менее, совершенно очевидно, что и

«Три разговора…» Соловьёва изучены недостаточно: слабо прописан историко-литературный контекст, не определено значение произведения в творческой эволюции писателя, анализируется преимущественно философская, а не художественная составляющая этого сочинения, фактически не проанализированы особенности его жанра. Необходимо, на наш взгляд, новое прочтение этого текста с целью уяснения ряда вопросов, не решённых в современном российском литературоведении.

Литературная позиция Соловьёва была бы прорисована недостаточно точно без характеристики его места в области литературной критики и публицистики. Это позволит и более полно воссоздать историко-литературный контекст его художественного творчества, и осмыслить взаимосвязь между собственно художественными и литературно ориентированными творческими проявлениями писателя, и понять особенности его поэтики и стиля. На сегодняшний день метод философской критики Соловьёва охарактеризован неоднократно, но не изучены творческие переклички его литературно-критических оценок с оценками современников, утверждавших близкий подход к трактовке художественного текста. Аналитическое прочтение публицистического наследия Соловьёва началось только в 2000-е годы. Российские и зарубежные учёные (В. И. Фатющенко и Н. И. Цимбаев [512], Я. Красицкий [568], Н. Г. Баранец [294] и др.) проанализировали проблематику его публицистики, участие в ярких полемиках эпохи. Однако даже не поставленной осталась проблема взаимосвязи литературной критики и публицистики Соловьёва с его художественным творчеством, не изучена специфика жанров и стиля Соловьёва-публициста и литературного критика.

Кроме того, остаётся открытым вопрос о своеобразии соловьёвского смеха, крайне важный для осмысления принципов построения художественного мира писателя. Поставленный ещё современниками Соловьёва, он вновь оказался в поле внимания специалистов-филологов в 1970–1980-е годы. З. Г. Минц, готовя к изданию сборник стихотворений поэта, выделила особую группу «шуточных стихотворений и пародий», которые ранее не вос-

принимались в исследовательских кругах серьёзно. «Значение этой части наследия Соловьёва, – справедливо писала она в начале 1970-х годов, – до сих пор в должной мере не оценено. Ни разу не были полностью собраны шуточные и сатирические произведения поэта. Критика либо игнорировала их, либо (С. Соловьёв) настойчиво подчёркивала «безобидность» соловьёвской иронии, сведя её лишь к «насмешке незлой» [440, с. 36]. А. Ф. Лосев в своих работах, посвящённых Соловьёву, впервые затронул проблему природы его смеха, проанализировал отношение писателя к действительности, которое отразилось в его произведениях. В 1990-е годы к некоторым аспектам проблемы обращались В. А. Гусев, А. А. Бойко [334], И. Б. Роднянская [481], С. А. Комаров [381], Н. П. Франц [576] и др. Однако следует констатировать, что юмористические и сатирические произведения Соловьёва крайне редко оказывались в сфере внимания исследователей, несмотря на вывод учёных о том, что русские символисты испытали «заметное влияние шуточных произведений В. С. Соловьёва, в особенности драматических» [523, с. 148].

При наличии ряда серьёзных исследований художественного наследия Соловьёва (труды З. Г. Минц, А. Ф. Лосева, Р. А. Гальцевой, И. Б. Роднянской, Д. М. Магомедовой), его творчество как целостный литературный феномен, сформированный под влиянием, с одной стороны, духовно-художественных исканий русского общества конца XIX столетия, с другой – внутренних личностных установок, эстетических и литературных взглядов, творческих стратегий, до сих пор не осмыслено. Сделанное исследователями-предшественниками требует дальнейшей разработки не только для уяснения специфики художественного мира самого Соловьёва, но и для осознания его роли в русском литературном процессе последней четверти XIX века, для осмысления причины высочайшего интереса к этой фигуре на протяжении XX–XXI столетий. Таким образом, несмотря на достаточно широкий и представительный круг исследований, посвящённых различным аспектам наследия Соловьёва, ни в одном из них не представлено комплексное изучение его

художественного наследия в контексте развития русской литературы второй половины XIX века. Наша работа является первым опытом систематического изложения и научного осмысления процесса становления и развития литературного творчества крупнейшего философа и писателя конца XIX века В. С. Соловьёва. Впервые его художественное наследие рассматривается комплексно: изучается поэзия, проза, драматургия, а также публицистическое и литературно-критическое творчество, эпистолярные выступления.

Научная новизна исследования, таким образом, состоит в целостном и многоаспектном изучении литературного наследия В. С. Соловьёва с учётом эволюции его творчества, историко-литературного контекста, в осмыслении специфики художественного универсума писателя через анализ его разнообразных творческих проявлений. Впервые в отечественном литературоведении исследовано художественное своеобразие произведений Соловьёва, отразивших эволюцию его эстетических взглядов; представлен целостный анализ жанровой системы Соловьёва, обосновывается влияние на неё авторских стратегий, выявляется отношение писателя к предшествующим художественным традициям, что позволяет судить о тенденциях в развитии русской словесности конца XIX в., характере взаимодействия различных литературных эпох, об оригинальности соловьёвского художественного мира. Впервые проанализированы мемуарные и биографические произведения Соловьёва, его диалоги «София», «Вечера в Каире», одноактные пьесы «Дворянский бунт», «Я говорил, что он не умеет есть», поэтические переводы, отдельные публицистические работы с попутным решением вопросов по датировке некоторых текстов. Новые материалы, введённые в литературоведческое поле, целостное исследование различных творческих проявлений Соловьёва позволяют выявить особенности его художественного мира, понять логику становления и развития писателя. В связи с этим по-иному проявляется «природа» этого литературного феномена: как совокупность разных жанровых и стилевых проявлений, обусловленных особенностью авторского мировидения и художественной индивидуальности. Значительное место уделяется

анализу публицистики и литературной критики Соловьёва, языковым формам выражения авторского сознания. Всё это позволяет более ярко представить жанровое и стилевое многообразие русской литературы рубежа XIX–XX вв.

Теоретический аспект, определяющий новизну настоящего исследования, связан прежде всего с рассмотрением бытования и различных трансформаций жанровых форм в русской литературе конца XIX века через призму творчества В. С. Соловьёва. Уточняются вопросы, связанные с понятиями философской лирики, авторской стратегии, философской художественной прозы, философской критики, целесообразностью выделения категорий литературного направления, творческого сознания и художественного метода, временными границами романтического направления.

Объектом исследования становится весь диапазон литературно-художественного творчества В. С. Соловьёва – поэзия, драматургия, мемуарная, биографическая и автобиографическая проза, литературные диалоги, критика, философско-эстетические труды, публицистика, эпистолярное наследие, рассматриваемые в историко-литературном контексте второй половины XIX в. Были привлечены и важные для характеристики личности и творчества писателя воспоминания и литературно-критические оценки его современников.

Предметом изучения диссертационной работы стали особенности художественного мира В. С. Соловьёва: эстетическая основа, принципы организации, творческие ориентиры, отношение к традиции, жанровый диапазон, ключевые черты стиля.

Материалом исследования явился весь корпус литературно-художественных сочинений В. С. Соловьёва, при этом многие из них, ранее остававшиеся в рамках частных бумаг писателя-философа, в периодике конца XIX в. и чрезвычайно редко попадавшие в поле зрения учёных, введены в научный оборот впервые (шуточная и переводная лирика, одноактные пьесы, философские диалоги, биографическая и автобиографическая проза, эписто-

лярий). Впервые были систематизированы и проанализированы литературные воспоминания Соловьёва «Аксаковы», «Н. Г. Чернышевский», биография «Магомет. Его жизнь и религиозное учение», диалоги «София», «Вечера в Каире», одноактные пьесы «Дворянский бунт», «Я говорил, что он не умеет есть», поэтические переводы, отдельные публицистические работы.

Целью исследования является осмысление литературно-художественного творчества В. С. Соловьёва как целостной, динамично развивающейся концепции, обусловленной, с одной стороны, авторскими эстетическими взглядами, стратегиями, методологией, с другой стороны, творческим диалогом и собственно художественными законами, в общем контексте русской литературы второй половины XIX в. Цель предполагает решение следующих **задач**:

– рассмотреть литературно-художественное творчество В. С. Соловьёва в общем контексте конца XIX в., обозначив степень вовлечённости автора в писательскую среду, проследив его диалог с другими художниками слова, определив его место в литературном процессе конца XIX столетия;

– определить идейно-эстетическую основу, творческие стратегии, обусловившие ключевые черты художественного мира Соловьёва, своеобразие его художественного метода и жанровый диапазон его литературного наследия;

– осмыслить творческие проявления Соловьёва в поэзии, художественной прозе, драматургии, выявив художественное своеобразие его произведений и проанализировав специфику его художественного мира;

– исследовать жанровый состав художественного наследия Соловьёва, определить специфику функционирования разных жанров в творчестве писателя, установить особенности механизма жанровых трансформаций;

– рассмотреть ключевые особенности стиля Соловьёва-писателя, выявив важнейшие художественные приёмы и языковые средства;

– осмыслить взаимосвязь художественного творчества Соловьёва с его литературно-критическими и публицистическими выступлениями.

Оговоримся, что на сегодняшний день выработалось несколько доминирующих исследовательских подходов к художественному наследию Соловьёва.

Биографический подход к изучению его творчества использовали в основном современники писателя (Е. Н. Трубецкой, В. Л. Величко, С. М. Соловьёв, С. М. Лукьянов, К. В. Мочульский, Д. Н. Овсянико-Куликовский), позже – А. Ф. Лосев. При всей его плодотворности в плане характеристики личности писателя, отражения взаимосвязи между событиями его жизни и творческими проявлениями художественная деятельность представлялась достаточно избирательно, точечно.

Мировоззренческий, или онтологический, подход, синтезирующий литературоведческий, философский, социологический, теологический уровни, свойствен прежде всего для работ о Соловьёве специалистов в области философии (В. К. Кантор, М. В. Максимов, В. В. Кравченко и др.). Исследование соловьёвского художественного мира с точки зрения онтологической поэтики уже приносит свои плоды (Н. П. Крохина [394]). Такой подход как нельзя более обоснован в отношении подобной фигуры: не только писателя, но и профессионального философа, религиозного мыслителя, в художественном творчестве которого очень силён религиозно-философский подтекст. Однако, на наш взгляд, любое литературное явление, даже при исключительной его насыщенности метафизическими идеями и проблемами, должно быть вписано прежде всего в историко-литературный контекст.

С конца 1990-х годов востребованным в соловьёвоведении оказался интертекстуальный подход, предполагающий исследование взаимодействия творчества Соловьёва с другими художественными мирами (анализировались функции реминисценций, отношение к «чужому слову», межтекстовой синтез в отдельных произведениях, творческий диалог с поэтами-предшественниками, современниками, последователями). Такой подход представлен в работах М. Шмониной, Д. В. Силаковой.

Активно развивается в последнее десятилетие метатекстовый подход к творческому наследию Соловьёва (А. В. Мокрова, О. А. Дашевская, И. Б. Золотарёва и др.) В 2000-е годы А. В. Мокрова инициировала изучение наследия этого автора через категорию концепта, применимую ко всем сферам и уровням творчества. Однако это процесс чрезвычайно длительный и трудоёмкий. Выявление главных семантических центров, раскрывающих взаимосвязь и взаимовлияние разных областей деятельности Соловьёва, потребует времени и усилий не одного исследователя. В целом метатекстовый подход при всей его продуктивности в отношении освещения связи между различными областями самовыражения личности в силу своей моделирующей специфики не даёт представления о направлении художественных поисков автора, его месте в историко-литературном процессе, поэтике, творческих ориентирах, особенностях развития.

Лингво-литературоведческий и статистический подходы к описанию художественного мира Соловьёва, компьютерный анализ его языкового материала, предложенный О. Н. Зотовой в середине 2010-х годов, безусловно, дали свои результаты. Были обозначены смысловые связи между поэзией и философией Соловьёва, выявлены совпадения на уровне минимальных тем, образов, мотивов, образно-мотивных ситуаций, но это не решило многих важных проблем, остро стоящих в соловьёвоведении. Конечно, словарь языка автора есть «грубый, но адекватный слепок» [419, с. 187] поэтического мира художника, но всё-таки это скелет, по которому нельзя судить об общей природе и духе целого явления. Тем более что О. Н. Зотова сознательно ограничила материал исследования собственно философской лирикой Соловьёва.

При существовании множества новых перспективных подходов к литературно-художественному наследию Соловьёва нам представляется, что его изучение в историко-литературном ракурсе как никогда актуально. Такой подход позволит выявить природу и эстетическую основу соловьёвских поэтических, прозаических и драматургических текстов, вписать их в рамки литературной эпохи, а также определить их оригинальность и чувствительность

к традициям, жанровое своеобразие, интерпретировать смысл. Выстраивая историко-литературный контекст, мы по преимуществу отслеживали, говоря терминами В. В. Розанова, главные «входящие нити» художественного наследия Соловьёва и анализировали его поэтику. «Выходящие» нити представляются нам столь же значимыми и интересными, но требующими специального внимания соловьёвоведов из-за их многочисленности и порой неожиданности. С другой стороны, мы не могли не учитывать самоценность художественных произведений Соловьёва как таковых. Раскрывая сложные взаимосвязи литературного творчества этого автора с идейной жизнью русского общества, эстетическими и художественными исканиями отечественной словесности конца XIX столетия, нельзя забывать и о том, что оно во многом определялось внутренними закономерностями, обусловленными как мировоззрением самого писателя, спецификой его эстетических взглядов, творческими стратегиями, так и характером жанров, к которым он обращался в разное время. Чрезвычайно важно также было осознать глубокое идейное единство и системность творчества Соловьёва во всех его проявлениях. Мы исходили из индивидуально-феноменологического и эволюционного подходов в исследовании соловьёвского художественного мира, стараясь осмыслить сам процесс становления его целостности. Это позволило определить ключевые темы, мотивы и образы в творчестве писателя, понять логику его исканий, охарактеризовать особенности его художественного видения. Важными для нас представлялись новейшие разработки отечественной филологии последних десятилетий в области стратегий авторского творчества, описания художественного дискурса (коммуникативный подход), эволюции жанрового сознания как отражения духовного опыта нации, элемента культурно-философского контекста (онтологическая поэтика), идиостиля писателя (семиотический подход).

Общей **методологической основой** исследования является системное единство выработанных литературоведением подходов к рассмотрению и анализу как историко-литературного процесса в целом, так и отдельных яв-

лений художественной литературы. Методологической основой работы явились принципы сравнительно-исторического, сравнительно-типологического, культурно-исторического, биографического, психологического, социокультурного методов, метод целостного анализа художественного произведения. Автором были использованы данные смежных гуманитарных дисциплин (философии, истории культуры, психологии, истории и др.).

Методологически значимыми для нас явились работы классиков отечественного литературоведения – С. С. Аверинцева, М. М. Бахтина, А. Н. Веселовского, В. В. Виноградова, Л. М. Гинзбург, Д. С. Лихачёва, Ю. М. Лотмана, А. П. Скафтымова и др. Важнейшую роль в формировании общей концепции исследования сыграли теоретико-литературные исследования как отечественных, так и зарубежных учёных: Л. Л. Авдейчик, А. А. Аникста, К. Н. Анкудинова, Т. И. Дроновой, Л. А. Закса, В. В. Заманской, О. В. Зырянова, В. А. Келдыша, О. А. Клинга, Е. А. Маймина, Л. Н. Малюковой, Ю. В. Манна, В. М. Марковича, Б. С. Мейлаха, А. В. Михайлова, О. Ю. Осьмухиной, И. Ю. Погореловой, С. В. Панина, В. Я. Проппа, В. И. Тюпы, С. Н. Тяпкова, В. Е. Хализева и др. Особую ценность при изучении творческой деятельности Соловьёва, поэтики его произведений представляли работы В. С. Баевского, С. Г. Бочарова, М. Л. Гаспарова, Л. Я. Гинзбург, В. А. Грехнёва, Г. А. Гуковского, В. М. Жирмунского, Б. О. Кормана, Л. М. Лотман, А. Ф. Лосева, З. Г. Минц, В. И. Резанова, И. Б. Роднянской, Г. М. Фридлендера и др. Исследование творчества Соловьёва в историко-литературном контексте потребовало обращения к работам историков литературы (В. И. Кулешова, В. В. Кожинова, Д. М. Магомедовой, Г. Н. Поспелова, В. В. Прозорова и др.), а также философов, публицистов, литературных критиков, писателей конца XIX – начала XX (Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, С. М. Лукьянова, С. М. Соловьёва, Е. Н. Трубецкого, Л. И. Шестова, Д. С. Мережковского, В. В. Розанова и др.).

Достоверность исследования обеспечивается использованием традиционных методов академического литературоведения и современных исследо-

вательских технологий, выбором творчества В. С. Соловьёва как наиболее репрезентативной фигуры в истории отечественной словесности конца XIX в., введённого в широкий историко-литературный контекст.

Теоретическая значимость заключается в обогащении и конкретизации теории культурно-философского контекста художественной литературы путём анализа прозы, поэзии, драматургии, литературно-критического наследия В. С. Соловьёва; в выявлении закономерностей формирования поэтики русской литературы, в определении историко-литературного и художественно-философского контекстов рубежной эпохи. Содержательно конкретизированы и обогащены важнейшие историко-литературные дефиниции: «поэтика», «традиция», «авторское сознание», «авторская стратегия», «религиозно-философская критика», «философская лирика», «художественный метод».

Практическая значимость работы состоит в том, что её результаты, материалы, анализ конкретных художественных произведений и общие выводы могут быть использованы в вузовских курсах истории и теории отечественной литературы, истории культуры, курсах по выбору и факультативных курсах, посвящённых углублённому изучению литературы и культуры России конца XIX – начала XX в.; при написании соответствующих учебников и учебных пособий; при издании и комментировании литературного наследия В. С. Соловьёва. Предложенный системный анализ творчества В. С. Соловьёва может быть использован в создании общей концепции истории русской литературы рубежа веков, стать основой для исследования отечественного литературного процесса, наследия других писателей XIX–XX вв., в том числе для изучения актуальной проблемы рецепции традиций русской классики словесностью XX столетия.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. «Переходность» фигуры В. С. Соловьёва в истории русской литературы конца XIX в. объясняется особенностями его мировоззрения и художественного метода, ведущими авторскими стратегиями. Он принадлежал к тем художникам слова, которые сознательно ограничивали свой художественный

мир собственно эстетическим содержанием. Воспринимая отдельные принципы реалистической эстетики, предвосхищая искания символистов, он был романтиком по мироощущению, идейно-эмоциональному отношению к миру, по творческому методу, основному пафосу творчества, стилю. Просветительско-пророческая и игровая стратегии в творчестве Соловьёва, жанровые приоритеты, особенности стиля свидетельствуют о том, что наследие писателя стало связующим звеном между поэтикой классической и модернистской литературы.

2. Несмотря на кажущиеся контрасты и противоречия, поэзия Соловьёва отличается жанрово-тематическим единством и свидетельствует о его следовании традициям русской лирики (Г. Р. Державин, А. С. Хомяков, В. А. Жуковский, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, А. К. Толстой). Соловьёвская лирика была философской по своей сути. Противоположность и одновременно созвучие творческих решений в «серьёзном» и «шуточном» лирических вариантах у Соловьёва сообщают особую оригинальность его поэтическому миру. Жанровое и стилевое своеобразие соловьёвской лирики ярко иллюстрирует сложные процессы, происходившие в русской поэзии конца XIX в.

3. Творческие искания В. С. Соловьёва в области драматургии находились в русле художественных поисков современных ему драматургов (Л. Н. Толстой, А. П. Чехов) и одновременно предвосхищали рождение нового русского театра. Художественное своеобразие одноактной драмы в творчестве Соловьёва было обусловлено, с одной стороны, ориентацией на литературную традицию и следованием ей, с другой – её переосмыслением, выражающимся в трансформации традиционных мотивов и образов, использовании новых приёмов, специфической функции смеха. Обращаясь в «Белой Лилии» к традициям русской и западноевропейской мистерии, Соловьёв трансформировал их идейное содержание и поэтику в соответствии с эстетическими и художественными принципами эпохи, своими философскими и литературными взглядами. В пьесах Соловьёва синтезировалось высокое и низкое: утверждались возвышенные идеи и осмеивалось их искажение, несо-

вершенное существование человечества, не готового к восприятию Красоты и Истины.

4. Форма философского диалога оказалась наиболее адекватной жанровой конфигурацией для выражения философских взглядов Соловьёва в художественном варианте. «Вечера в Каире» В. С. Соловьёва и Д. Н. Цертелева были сориентированы в области формы на платоновский диалог, что выражалось в образной системе, драматизме повествования, индивидуализированности речи героев, подаче философской мысли посредством всего художественного целого, использовании приёма майевтики. В отличие от русских романтиков, Соловьёв значительно трансформировал платоновский диалог, придал ему ярко выраженные черты литературного текста. Поздний образец соловьёвского философского диалога («Три разговора…») свидетельствует о том, что в итоге писатель пришёл к синтетическому жанрообразованию, включающему черты эсхатологической повести, антиутопии, притчи, философского трактата.

5. На протяжении второй половины 1890-х гг. Соловьёв обращался к жанрам мемуаров и биографии, для которых были характерны беллетризованная форма, лиризм, поэтизация и психологизация прозаического повествования. Автобиографический рассказ «На заре туманной юности», очерки «Магомет. Его жизнь и учение», «Жизненная драма Платона» отразили своеобразие личности и философские раздумья Соловьёва на этом этапе его творческой эволюции.

6. Литературная критика, публицистика и переписка Соловьёва демонстрируют идейную и стилевую целостность его литературно-художественного творчества. Пафосность, стилистическая разнородность, философская глубина суждений и оценок, насыщенность художественными элементами – те черты, которые определили выступления Соловьёва в этих областях. Как публицист и критик Соловьёв заложил традицию абстрактно-философского и мистического истолкования событий и литературных образов. Его переписка свидетельствует о том, что историко-литературная про-

блематика всегда была в сфере его внимания, а творческая манера совмещать откровенное признание с намёком, прямоту – с защитной самоиронией и литературной маской пронизывает все созданные им тексты.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которому она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 10.01.01 – «Русская литература» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п. 4 – история русской литературы XX–XXI веков, п. 8 – творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и её преломлений в художественном творчестве, п. 9 – индивидуально-писательское и типологическое выражения жанровостилевых особенностей в их историческом развитии.

Апробация результатов исследования. Диссертация проходила обсуждение на кафедре русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва».

Основные положения, содержание и выводы диссертации отражены в двух монографиях, учебном пособии, в 74 публикациях автора, 19 из которых напечатаны в изданиях, входящих в перечень ВАК РФ, 1 – в журнале, индексируемом в БД Scopus. Материалы диссертационного исследования представлялись в докладах на Международных и Всероссийских научных и научно-практических конференциях: Всероссийской конференции и XXIX Зональной конференции литературоведов Поволжья «Актуальные проблемы изучения литературы в вузе и школе» (Тольятти, 2004); Второй Всероссийской научной конференции «Многоликий Толстой» (Самара, 2006); Всероссийской научно-практической конференции «Литература и театр» (Самара, 2008); Конгрессе «Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве» (СПб., 2008); V Международной научной конференции «Литература и культура в контексте христианства» (Ульяновск, 2008); Международной научной конференции «Эстетика и этика в изменяющемся мире» (СПб., 2009); XXI и XXII Пуришевских чтениях (М., 2009, 2010); Международных конгрессах литературоведов (Тамбов, 2009, 2014); Между-

народной конференции «Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве» (Тверь, 2010); VIII Международной научно-практической конференции «Татищевские чтения: Актуальные проблемы науки и практики» (Тольятти, 2011); Всероссийской научной конференции «Вл. Соловьёв и поэты Серебряного века» (Иваново, 2011); Международной научной конференции, посв. 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова (Ульяновск, 2012); Международной научно-практической конференции «Наука и образование в XXI веке» (Тамбов, 2013); Международной научной конференции «Духовная традиция в русской литературе» (Ижевск, 2013); International scientific conferece «Actual problems of the theory and practice of philological researches» (M., Prague, 2014); Международной научно-практической конференции «Перевод в меняющемся мире» (Саранск, 2015); Conferinţa ştiinţifica internaţională «Tradiţie şi inovaţie în cercetarea filologică» (Bălţi, 2015), VI Международной научно-практической конференции «Православие и русская литература: вузовский и школьный аспект изучения» (Арзамас, 2019) и др.

Материалы диссертации использовались в лекционных курсах истории русской литературы, теории литературы, истории литературной критики, в курсах по выбору «Творчество М. Ю. Лермонтова в истории русской литературной критики», «Историко-мировоззренческие системы в художественном мире русской литературы», «Классическая русская литература в восприятии отечественной критики рубежа XIX–XX столетий» для бакалавров и магистрантов филологического факультета ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва».

Структура и объём диссертации. Содержание работы изложено на 685 страницах, включая введение, шесть глав, заключение, библиографический список (612 наименований, 5 из которых – на иностранных языках).

1. Эстетико-литературные основы художественного творчества В. С. Соловьёва

Художественное творчество писателя, поэта, драматурга всегда определяется множеством составляющих. Изнутри оно опирается на мировоззрение автора, его эстетические и теоретико-литературные взгляды, а также некую программу взаимоотношений с читателем, которая в случае её осознанности и обдуманности намеренно включается в процесс творчества. Извне оно обосновывается историко-культурной ситуацией, основными тенденциями современного литературного процесса, влиянием традиций, заложенных, как правило, духовно близкими литераторами-предшественниками. Художественное наследие В. С. Соловьёва в значительной степени определяли именно эти компоненты.

1.1 Эстетические взгляды и концепция литературного творчества В. С. Соловьёва

Специфика художественного творчества Соловьёва во многом обосновывалась его эстетическими взглядами. В середине 1890-х годов, оценивая первые художественные опыты русских символистов, он высказал удивительно точную мысль, что любого поэта или писателя следует судить с точки зрения той системы координат, которую он сам себе задал: необходимо «за норму суждения принять не собственное мнение, а намерение критикуемого автора и художника» [197, с. 147]. Эстетические принципы и идеалы Соловьёва – эта та самая исходная данность, из которой он вышел как оригинальный художник слова. Конечно, нельзя игнорировать то важное обстоятельство, что эстетическая концепция Соловьёва так и не получила окончательного оформления, складывалась на протяжении 1870–1890-х годов, испытывая влияние иногда кардинально противоположных эстетических идей и систем. Можно сказать, что её развитие происходило параллельно с оформлением

художественного мира Соловьёва, однако к моменту расцвета его литературного творчества она уже существовала как некая целостность.

Соловьёв-эстетик начал формироваться как сторонник славянофильских взглядов на искусство. В славянофильском духе он высказывался в 1870-е годы о мировой культуре в целом и об особом месте в ней русской национальной культуры («Три силы»). Славянофильские эстетические принципы очевидны в суждениях Соловьёва о литературе и особой миссии писателя, содержащихся в работах начала 1880-х годов, посвящённых творчеству Ф. М. Достоевского («Три речи в память Достоевского», «Несколько слов по поводу „жестокости“», «Заметка в защиту Достоевского от обвинения в „новом“ христианстве»). В духе И. В. Киреевского и И. С. Аксакова автор выделил именно русского писателя с близким на тот момент мировоззрением и провозгласил его пророком, достигшим подобной высоты благодаря нравственному перерождению и признанию религиозных жизненных начал. Соловьёву-критику импонировала точка зрения создателя «Братьев Карамазовых» на назначение искусства. Как и Достоевский, он считал, что законы искусства несовместимы с требованием практического служения общественной пользе, но был убеждён в его способности пересоздавать мир, одухотворять его. Оба мыслили категорию Красоты как жизнеутверждающее начало в духовном развитии человечества и признавали преимущество художественной правды, более полной и глубокой, над внешней правдой жизни. Всё это заставило Соловьёва возвысить Достоевского до статуса единственного гения в реалистической литературе. Впрочем, противоречия во взглядах писателя и его критика обозначились достаточно быстро и оказались принципиальными. Так, Достоевский связывал истоки красоты с человеческой свободой и признавал мнимую «красоту зла» – красоту, украденную злом у человеческой свободы и выданную за собственное онтологическое достояние. Для Соловьёва зло всегда было безобразно. Более усложнённо начинающий критик трактовал миссию поэтов-пророков: «…не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять её земными

воплощениями» [209, с. 37]. Вот почему его работы о Достоевском полны оговорок: теургическое назначение искусства не до конца было реализовано в теоретических взглядах и художественной практике великого писателя; его наследие, по существу, являлось лишь преддверием нового религиозного искусства.

С начала творческого пути и до конца жизни Соловьёв-писатель ощутимо тяготел к эстетике романтиков. Как лирик и критик он ориентировался на поэтические миры поэтов-любомудров, А. А. Фета, Ф. И. Тютчева, Я. П. Полонского, А. К. Толстого, определял цель поэзии как отражение «существенной красоты мировых явлений» [179, с. 87]. Главными признаками истинной лирики называл задушевность, слитность содержания и словесного выражения и сосредоточенность на «вечных» вопросах и проблемах. Романтическая эстетика была близка Соловьёву прежде всего трактовкой категории красоты. Русские шеллингианцы выдвинули новое понимание красоты. Мироздание, по их убеждению, являлось художественным произведением, созданным Богом. Главную задачу художника, вдохновлённого идеалом красоты, они связывали с отражением гармонии вселенной, выражением бесконечного в конечной форме. В своём цикле стихов об Италии С. П. Шевырёв утверждал идею бессмертия и высшего значения красоты. Близкие мысли на ту же тему высказывал Д. В. Веневитинов. Вслед за русскими романтиками Соловьёв определял красоту как воплощённую идею, подчёркивая, таким образом, двойственность её природы: идеальное содержание и реальность, объективность существования.

Одной из самых характерных черт романтического сознания было почти религиозное преклонение перед поэзией и личностью художника. Поэзия возвышалась и воспевалась, поэтическое чувство оценивалось выше разума, знания. Основой поэзии называлось бессознательное творческое начало; высоко ценилась свободная творческая индивидуальность. Не случайно эпоха романтизма – это время лирики, свободного поэтического начала. Именно романтики, как впоследствии и Соловьёв, определяли задачи поэзии не как

частные и специфические, а как мировые и значимые для всего человечества. А. Шлегель в «Чтениях о драматической литературе в искусстве» (1808–1811) писал, что в универсальной поэзии должны раствориться и выступить как нечто неделимое «природа и искусство, поэзия и проза, серьёзное и комическое, воспоминание и предчувствие, духовное и чувственное, земное и небесное, жизнь и смерть» [277, с. 256]. К универсальному поэтическому постижению истины призывали и любомудры – В. Ф. Одоевский, А. С. Хомяков, Д. В. Веневитинов. Поэт воспринимался ими как сокровенный язык, который способен отразить жизнь на Земле, выразить сакральные истины. Творения искусства бессмертны, а истоки поэзии – божественны, утверждали романтики.

В духе романтической эстетики Соловьёв уже в 1870-е годы разграничивал «техническое» и «изящное» искусства. Литература (в терминологии философа, поэзия) мыслилась при этом как высший род художества, содержащий в себе элементы всех других искусств: «…поэзия поднимается до „высей творения“ и этим же истинным светом освещает все предметы, уловляет вековечную красоту всех явлений. Её дело не в том, чтобы предаваться произвольным фантазиям, а в том, чтобы провидеть абсолютную правду всего существующего» [179, с. 91]. Подобный взгляд на природу поэзии сохранился у Соловьёва до конца жизни, несмотря на корректировку ряда эстетических воззрений, затронувших, например, трактовку реалистического искусства, определение тематического диапазона поэзии, отношение к рефлексии в лирике. Настоящая поэзия, был убеждён он, не нуждается ни в чём, кроме красоты, «в красоте – её смысл и польза» [166, с. 228], в красоте её содержание. Поэзия служит истине и добру на земле, но «только *по-своему*, только своею *красотою* и ничем другим» [166, с. 228]. От своего жреца она требует «лишь неограниченной восприимчивости душевного чувства, чутко послушного высшему вдохновению» [166, с. 229], и веры в «собственный смысл поэзии», то есть в то, что его дело не праздный вымысел, а единственно правильное мировоззрение, признающее одушевленность природы и

оправдывающее «поэзию как выражение истины» [188, с. 127]. Подлинный источник поэзии Соловьёв видел «в самобытном мире вечных идей, или первообразов» [188, с. 129]. Суть её он связывал с проявлением духовных сил автора-творца, обретающего возможности теургического воздействия на мир и человечество. Главной задачей поэзии Соловьёв называл воплощение в ощутительных образах того высшего смысла жизни, «которому философ даёт определение в разумных понятиях, который проповедуется моралистом и осуществляется историческим деятелем как идея добра» [189, с. 111]. В отличие от других искусств, поэзия, по мнению Соловьёва, воплощает идеальное содержание в особенно гибком материале, в котором духовная сторона господствует над вещественной, – в слове. Именно поэтому она представлялась философу той средой, в которой смысл Вселенной может найти максимально полное выражение.

В убеждении, что в поэтическом произведении любое «состояние души» художника, даже в его наиболее тонких оттенках, воссоздаёт не только саму личность, но и состояние всего мира, проявилась полемическая направленность эстетики Соловьёва, с одной стороны, против утилитарных эстетических систем, с другой стороны, против теории «чистого искусства». Вместе с тем он считал, что лирическая поэзия необходимо должна иметь некое постоянное содержание и быть связана с «основной постоянной стороной явлений» [179, с. 88]. Этим она отличается от «прикладной» лирики, которая посвящена патриотическим, политическим и иным темам и поэтому служит лишь «процессу», истории. Две темы – «вечная красота природы» и «бесконечная сила любви» [179, с. 98] – составляют, по мнению Соловьёва, основное содержание лирики.

Ещё любомудры противопоставили два главных направления в романтической эстетике. «Французский» способ Д. В. Веневитинов соотнёс с разрозненными замечаниями, «облегчёнными прелестию живописного слога, но не связанными между собою, не озарёнными общим взглядом» [59, с. 191], «немецкий» – с «мыслью определённою» [59, с. 190], развившеюся в систему

выводов, рационально отражающих действительность. Их собственная эстетическая концепция развивалась в традициях немецкого романтизма. К тому же направлению тяготела и эстетика Соловьёва. В эстетике немецких романтиков поэт воспринимался как жрец и пророк, одновременно и учёный, и философ, и провидец. Новалис в своё время писал: «Поэт и жрец были вначале одно, и лишь последующие времена разделили их. Однако истинный поэт всегда оставался жрецом, так же как истинный жрец – поэтом» [118, с. 121]. Говоря о воплощении этих идей на русской почве, Л. Я. Гинзбург отмечала: «Русский романтизм второй половины 20–30-х годов выдвинул два основных собирательных образа. С одной стороны, это протестующая, мощная, демоническая личность; с другой – это поэт-жрец философического романтизма молодых русских шеллингианцев» [326, с. 163]. В отличие от английских и французских романтиков, утверждавших значимость частной жизни человека, поэты-любомудры писали об общечеловеческих вечных идеалах. Д. В. Веневитинов и В. Ф. Одоевский первыми в русской литературе объявили о необходимости создания философской поэзии. Первый из них писал в программной статье «О состоянии просвещения в России»: «…философия и применение оной ко всем эпохам науки и искусств – вот предметы, заслуживающие особенное наше внимание, предметы, тем более необходимые для России, что она ещё нуждается в твёрдом основании изящных наук и найдёт сие основание, сей залог своей самобытности и, следственно, своей нравственной свободы в литературе, в одной философии, которая заставит её развить свои силы и образовать систему мышления» [58, с. 213]. Художник-творец, в трактовке Д. В. Веневитинова, способен познать мир и человека, преодолеть противоречия внешнего и материального. Однако этот процесс осмысления собственной духовной и творческой силы труден, даже трагичен. Истинная поэзия воспринималась русскими романтиками как сокровенный голос мира, нечто божественное, способ одухотворения мёртвого материала. И эта её сущность, по их мнению, обеспечивала бессмертие поэзии. Близкие

суждения можно обнаружить в статьях Соловьёва «Общий смысл искусства» (1890), «О лирической поэзии» (1890).

Вслед за А. С. Хомяковым Соловьёв разграничивал искусство и науку как две разные сферы мысли и человеческого духа. Одну Хомяков соотносил с «областью жизни и художества», другую – с «областью знания и науки». Полнота духа для него заключалась «в согласии и равномерном соединении обоих» [259, с. 251]. В своих «Записках о всемирной истории» он утверждал, что «самые важные истины… передаются… одним намёком, пробуждающим в душе скрытые её силы» [258, с. 50–51]. Соловьёвская мысль о превосходстве поэтического взгляда над научным, высказанная, в частности, в статье «Поэзия Ф. И. Тютчева», таким образом, не имела принципиальной новизны, основывалась на идеях предшественников.

От романтиков Соловьёв воспринял особую любовь к отражению мистического и фантастического. Не случайно любимым автором для него был Э. Т. А. Гофман. В предисловии к переводу сказки «Золотой горшок» Соловьёв назвал определяющей чертой творчества писателя «постоянную внутреннюю связь и взаимное проникновение фантастического и реального элементов» [191, с. 573]. Примечательно, что подобный характер мистического элемента у Гофмана Соловьёв уже в 1880-м году соотносил с мировоззренческой и творческой зрелостью художника.

Вместе с тем романтическая эстетика была чужда Соловьёву представлением о творческой вседозволенности как о форме самоутверждения, трактовкой творческого процесса как акта иррационального, стихийного, неуправляемого. Самореализация художника всегда мыслилась им в тесной связи с нравственно-этическим содержанием произведения. Идеальная сущность красоты сближала её, по мысли Соловьёва, с добром и истиной, а специфическая форма отличала от этих категорий. В этом смысле он был продолжателем идей А. С. Хомякова, считавшего, что «красота и истина неразлучны» [258, с. 255].

Миссию художника Соловьёв соотносил с теургической задачей. Писатель-творец не только облекает в красоту человеческие отношения, воплощает в ощутительных образах истинный смысл человеческой жизни, но и прямо воздействует на природу, действительность «со стороны идеального начала» [178, с. 72]. Соловьёв говорил о троякой задаче искусства: 1) объективизации тех качеств идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворении природной красоты; 3) увековечивании индивидуальных явлений природы. По его убеждению, красота искусства неизбежно должна превратить физическую жизнь в духовную («свободная теургия»). «Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, – писал Соловьёв, – осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства» [178, с. 78]. Посредством людей искусство как свободная теургия призвано преобразить природный мир, воплотить в нем идею «всеединства». Тем самым человечество исцелится от разобщения, победит смерть и избавит от тления всё живое. В процессе выполнения своей главной задачи искусство будет выполнять и задачи второстепенные: познавательную (постижение идеала как цели развития всего сущего) и нравственно-воспитательную (совершенствование духовно-практической стороны деятельности людей).

Высшую задачу искусства Соловьёв соотносил с относительно далёким будущим, когда сформируется новая общественная среда, более доступная творческому воздействию идеала. Именно тогда станет возможным свободный синтез (в отличие от древней слитности) искусства и религии, взаимодействие человеческого и Божественного элементов. Отсюда произведение искусства мыслилось Соловьёвым в соотнесённости с ожидаемым идеальным состоянием искусства: «...*всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета или явления с точки зрения его окончательного состояния*, *или в свете будущего мира*, *есть художественное произведение*» [178, с. 79], а критерии художественного поднимались максимально высоко: «ху-

дожественное, то есть правдивое и конкретное изображение истинно духовной жизни – той, которая должна быть, которая совершенно осуществляет абсолютный идеал» [178, с. 83].

Так же как и романтики, Соловьёв мыслил процесс творчества как вдохновенный и интуитивный, неразумный. Через интуицию истинный художник познаёт идеи истинно сущего, которые представляются его взору в различных художественных образах. Назначение художника – их развитие и воплощение в материальных подробностях. Однако Соловьёв подчёркивал, что художественные образы «человеческого», развивающегося сейчас искусства отличаются от истинно художественных, так как не несут в себе совершенной красоты, «имеют лишь случайное, неопределённое содержание» [211, с. 152]. «Действительную», «жизненную» сторону художественного образа он связывал с воспроизведением определённых человеческих типов (для поэзии преимущественно отрицательных).

С середины 1890-х годов Соловьёв пересматривает свои эстетические взгляды. Прежде всего корректировке подверглись его суждения о реализме. Философ признал его роль в истории развития мирового искусства. В 1870-е годы он был убеждён, что современное искусство является «техническим», «чисто реальным и утилитарным»: «Подражание поверхностной действительности и узкая утилитарная идейка – так называемая тенденция – вот всё, что требуется ныне от художественного произведения. Искусство превратилось в ремесло...» [211, с. 168]. В начале 1880-х годов, говоря о творчестве Ф. М. Достоевского, он по-прежнему подчёркивал стремление писателей-реалистов к погоне за жизненными подробностями, к внешней поучительности и полезности в ущерб внутренней красоте, но именно в недрах этого литературного направления видел зачатки искусства будущего. Через признание «завязью» грядущей целостной художественной культуры Ф. М. Достоевского Соловьёв утверждал перспективность всей реалистической школы в мировом искусстве. Одновременно с этим он, очевидно, анали-

зировал возможный синтез реализма с другими направлениями (в предисловии к сказке Гофмана «Золотой горшок» говорилось, как отмечалось выше, о слиянии у немецкого писателя реального и мистического компонентов). В статье 1890 года «Общий смысл искусства» Соловьёв высказал мысль, что «свободный синтез» религии и художества, благодаря которому последнее переживёт расцвет и исполнит свою высшую задачу, совпадёт с концом мирового процесса. Удел современного искусства, таким образом, он соотнёс с предварениями совершенной красоты, с отражением её проблесков в текущей действительности в величайших памятниках литературы. Наконец, в работе 1894 года «Первый шаг к положительной эстетике» Соловьёв определил точки соприкосновения его эстетики с реалистической – идею служения искусства общей цели человечества, идею реальности, объективности прекрасного, идею перерождения человечества средствами искусства. Вместе с тем, принимая эти важнейшие положения эстетической концепции Н. Г. Чернышевского, он не мог согласиться с возвышением красоты жизни над красотой искусства, с трактовкой значения и задач поэзии. Определённые противоречия остались и в эстетической программе самого Соловьёва. Признавая красоту в искусстве красотой более высокого уровня, нежели природная, он одновременно ставил её ниже красоты совершенной, лишал реальной силы, относил все её качественные превосходства к далёкому будущему.

Пересмотрел Соловьёв и своё отношение к сфере лирического творчества. В своих ранних работах он называл образцом истинной поэзии творчество А. А. Фета, относящееся «к постоянной стороне явлений», чуждое «всего, что связано с процессом, с историей» [179, с. 88]. После статьи «Первый шаг к положительной эстетике» Соловьёв переосмыслил границы «чистой» поэзии, признал право на существование поэзии «гражданской», патриотической. Общее назначение деятельности художника слова стало пониматься им гораздо шире [537, с. 38–41]. В середине 1890-х годов Соловьёв создал ряд ярких статей о русских поэтах-философах, в которых поэзию

«гармонической мысли» поставил выше «органического творчества» А. С. Пушкина. Таким образом, в итоге он пришёл к концептуальному утверждению любомудров о близости поэзии и философии. «Поэты, не верующие в поэзию, у которых ум противоречит вдохновению… должны быть неискренни, или же, отдаваясь поэтическому чувству, должны воздерживаться от всякой мысли, что не всегда возможно и не всегда полезно…» [189, с. 111], – писал он. «Раздвоение между мыслью и чувством» Соловьёв объявил болезнью, от которой страдало большинство поэтов и художников XVIII–XIX веков.

Отношение Соловьёва к философской (интеллектуальной) лирике менялось постепенно. Создавая с 1870-х годов произведения в подобном роде («Природа с красоты своей…», «Как в чистой лазури затихшего моря…», «Хоть мы навек незримыми цепями…»), он, очевидно, долго не считал их собственно поэтическими. Его эстетические взгляды на сущность и процесс творчества не позволяли этого, приводили по сути к конфликту между теоретическими установками и художественной практикой. Очевидно, на этом этапе доминировал Соловьёв-философ и эстетик. Однако, начав активную деятельность литературного критика, Соловьёв вынужден был более внимательно взглянуть на художественные творения поэтов «чистого» искусства – Ф. И. Тютчева, А. К. Толстого, Я. П. Полонского, которые, по его мнению, открыли «серебряный век» в русской лирике. Оказалось, что, несмотря на лозунги, эти поэты не только допускали мысль в процесс творчества, но и создали ряд шедевров в философской и патриотической лирике. В статье «Поэзия гр. А. К. Толстого» (1894) Соловьёв, продолжая считать человеческое творчество «земным подобием творчества божественного» [188, с. 130], а художника – посредником между миром идей и миром вещей, вместе с тем стал оправдывать активную позицию поэта в художественном акте. Он высказал мнение, что творчество принципиально несовместимо только с односторонне-аналитическим рассудком, напротив, «настоящий, умозрительный разум не находится в противоречии с сердцем» [188, с. 131]. Перелом в эстетиче-

ском сознании Соловьёва становится очевидным в работе о поэзии К. К. Случевского (1897). Этого автора критик не относил к поэтам «гармонической мысли», но характеризовал как «настоящего, неподдельного поэта» [169, с. 542]. Это свидетельствует о том, что Соловьёв допустил мыслительную деятельность в рамки любого творческого акта, несмотря на уровень поэтического мастерства и степень гениальности автора, способного или не способного уравновесить мысль и её художественное воплощение. Он отметил две возможные формы присутствия мысли в творческом процессе: на этапе создания произведения и далее – на этапе его собственно мыслительной отделки.

Ещё одной важной корректировкой в эстетической системе Соловьёва становится изменение его взгляда на процесс вдохновения. В начале 1890-х годов он трактовал вдохновение в духе романтической эстетики: как процесс ирреальный, когда художник закреплял в своем творчестве снизошедшие на него идеи и образы красоты, идущие из божественной сферы. Вслед за романтиками Соловьёв считал главным условием творчества вдохновение и полную искренность, а возможности истинного поэта – безграничными. В моменты вдохновения поэт представлялся ему медиумом, а успех творчества мыслитель напрямую связывал с фактами «чисто индивидуальными», с «физиологическими условиями данной минуты» [179, с. 108], которые практически невозможно проконтролировать. Отсюда следовали его суждения о нарушении очень хрупкого состояния вдохновения собственно мыслительной деятельностью. Так, отдельные стихотворения Я. П. Полонского («Завет», «Вот головня, – ни пламени не видно…») были, по его мнению, написаны «от разума»; надуманные образы и отсутствие собственно поэтического содержания привели к дидактизму и явной поэтической неудаче. Однако с признанием поэзии мысли и активной позиции автора в процессе создания произведения сам процесс вдохновения, очевидно, сохранил для Соловьёва актуальность только на ранней стадии творческого акта. Творчество стало трактоваться как явление по-своему уникальное, в котором человек прибли-

жается к сущности Теурга. «Художник, – писал Соловьёв, – хочет творить не что-нибудь себе чуждое, совершенно иное от себя, чего бы в нём совсем не бы-ло, – напротив, он хочет лишь ту идею, которая находится в нём самом, определяет его внутреннее существо или составляет его собственное внутреннее содержание, – эту свою идею он хочет осуществить вне себя, сделать её другим себе, выделить и обособить её» [211, с. 255]. В то же время Соловьёв осознавал, что человек как конечное существо «не может быть абсолютным творцом, то есть творить из себя самого, следовательно, его творчество необходимо предполагает восприятие высших сил в чувстве» [211, с. 151].

Миссию художника-творца Соловьёв представлял в разные периоды своего творчества неодинаково. Р. Гальцева и И. Роднянская справедливо указывают на раздвоение образа истинного гения у Соловьёва [321, с. 24]: с одной стороны, это художник-теург (Ф. М. Достоевский, А. Мицкевич, М. Ю. Лермонтов), который должен пройти нелёгкий путь самосовершенствования, достигнуть духовного просветления и выполнить своё пророческое назначение. С другой стороны, это поэт-медиум (А. С. Пушкин), который имеет максимально пассивную натуру, отражающую вечную истину и добро, служит человечеству исключительно через область прекрасного: художественно изображая высшую гармонию так, чтобы к ней оказались восприимчивы другие люди. Эта ситуация прослеживается на протяжении всей творческой деятельности Соловьёва. Выделяя Ф. М. Достоевского после смерти писателя из всех художников слова, он провозгласил его пророческим талантом, соотнёс его миссию творца-пророка с провозглашением идей высшей Истины и Добра, ведущих к одухотворению человечества. Примечательно, что идея Красоты в этом варианте назначения художника звучала крайне слабо, практически сводилась на нет. Правда, писатель-пророк уже тогда уподоблялся пассивному медиуму, озвучивающему волю небес, который был избран высшей силой и ведом ею по жизни. К началу 1890-х годов дело гения стало соотноситься Соловьёвым с созданием бессмертных поэтических произведений, повлиявших на сознание человечества, судьбу наро-

дов. Образцом подобного служения поэзии он назвал представителя «чистой» лирики, в частности А. А. Фета и (чуть позже) А. С. Пушкина, поэта «органического творчества». Пассивность художника-творца в подобном варианте решения проблемы вдохновения делала бессмысленными суждения о его судьбе или личном вкладе в общечеловеческие дела и преображение мира. Возвращение к первоначальной концепции художника-гения наметилось в середине 1890-х годов и осуществилось в последние годы жизни философа, дополнившись мыслью об ответственности гения перед своим талантом. Поворотным моментом в этой связи стало признание активной позиции писателя в творческом акте. Соловьёв вводит аксиому о теснейшей связи существования в художестве и повседневной жизни. Таким образом, делается вывод, с одной стороны, о значимости частной жизни поэта для его творческих успехов, с другой – об особой жизненной ответственности гения за его дар. Гений мыслится теперь («Судьба Пушкина», «Лермонтов», «Мицкевич») как человек, от рождения своего близкий к сверхчеловечеству, получивший задатки не только для творчества, но и для великого дела личного перерождения, нравственного подвига, ведущего мир вперёд. Этот новый акцент – «…гений… в высшей степени обязывает» [205, с. 182] – определил и новое видение смысла художественного творчества. Свободная теургия теперь соотносилась с конкретной судьбой художника-гения, который не через свои бессмертные произведения, открывающие великий смысл Вселенной, а через личный жизненный пример преобразует мир *в красоте*. Видимо, осознавая абсолютность подобных требований и не находя ни единого примера практического воплощения подобного идеала на русской почве, Соловьёв попытался несколько смягчить жёсткость своей концепции истинного гения идеей практического идеализма. Её суть он определил следующим образом: «…не закрывая глаз на дурную сторону действительности, но и не возводя её в принцип… *замечать в том, что есть, настоящие зачатки или задатки того, что должно быть*, и, опираясь на эти хотя недостаточные и неполные, но тем не менее действительные проявления добра, как уже существующего,

данного, помогать сохранению, росту и торжеству этих добрых начал, и через то всё более и более сближать действительность с идеалом» [205, с. 186]. Тем не менее и в этом смягчённом варианте теургический проект в искусстве то и дело давал сбои, так как на практике ни один художник не выполнял своего жизненного дела максимально хорошо. В итоге Соловьёв возвратился к своей ранней схеме поэта-медиума, который в моменты вдохновения способен видеть и слышать запредельное и мучительно ощущать безобразие человеческой действительности. Воздействие на творца божественного вдохновения трактовалось как кратковременное, но важное для его души, дающее установку на Добро в личной жизни.

Соловьёвская идея духовной составляющей и пророчества в искусстве, как говорилось выше, не была принципиально новой. Она встречалась у любомудров, в частности у А. С. Хомякова, Д. В. Веневитинова. А. С. Хомяков считал, что идеальный поэт отличается пророческими возможностями и способностями, ставил знак равенства между истиной художественной и человеческой. В «Записках о всемирной истории» он писал: «Слова, исполненные силы и огня, не даром звучат на земле; возвещение высоких мыслей не может оставаться бесплодным…» [260, с. 290]. Для Д. В. Веневитинова процесс творчества был также во многом связан с мыслительной деятельностью художника: «…поэты не летают без цели… поэзия не есть неопределённая горячка ума, но, подобно предметам своим, природе и сердцу человеческому, имеет в себе самой постоянные свои правила» [59, с. 189]. Задачу поэта он соотносил более с просветительной миссией, с испытанием человеческих сил в творчестве и победой его в области духа: «…поэт искусственным образом переносит себя в борьбу с природою, с судьбою, чтоб в сём противоречии испытать дух свой и гордо провозгласить торжество ума. История убеждает нас, что сия цель человека есть цель всего человечества; а любомудрие ясно открывает в ней закон всей природы» [58, с. 209]. Соловьёв, таким образом, синтезировал две точки зрения романтиков-предшественников на трактовку миссии поэта.

1.2 Специфика творческого сознания и художественного метода В. С. Соловьёва

Если определять место Соловьёва-поэта в истории отечественной литературы последней четверти XIX века, то следует обратить внимание, с одной стороны, на переходность этой фигуры от века классической русской лирики к эпохе модернизма. С другой стороны, необходимо учитывать, что как художник слова он был ярким продолжателем традиции отечественной романтической ветви, неоромантиком-мистиком. Вот почему он так плохо вписывается в собственно историко-литературный процесс своего времени. Соловьёв, по выражению В. А. Мескина, представлял «иную» тональность в «бесстрастной» поэзии конца века, лирический герой которой говорил «лишь вполголоса», жил «вполсилы», был «лишён пушкинского ощущения пира-битвы жизни» [439, с. 45].

Однозначно характеризовать промежуточные явления в литературе всегда сложно: отнесение переходных фигур, стоящих на границе разных литературных направлений, к той или иной разновидности неизменно вызывает споры. Так обстоит дело с определением художественного метода, например, М. Ю. Лермонтова или славянофилов. В. И. Кулешов, говоря о сатире славянофилов, называл её романтической (при «внешнем подражании реализму») вследствие идеализма славянофильской философской программы, которая проявлялась во всех их произведениях [400, с. 343]. Противоречивы высказывания учёных относительно метода Я. П. Полонского и Ф. И. Тютчева. В. В. Кожинов, например, был убеждён в том, что стихи «денисьевского цикла» «несут в себе несомненные черты реалистической лирики» [379, с. 379], хотя Тютчев представлял особую ветвь русского романтизма. Соловьёв как писатель и поэт был как раз такой переходной фигурой. К. В. Мочульский писал о нём: «Провозвестник новых времён, Соловьёв продолжал оставаться человеком своей эпохи» [115, с. 202].

Здесь мы неизбежно выходим на проблему целесообразности выделения категорий литературного направления и художественного метода, стоящую в современном российском литературоведении достаточно остро. Сторонники нового подхода к соотнесению художественного текста с контекстом (В. М. Маркович, В. И. Тюпа) полагают, что старая историко-литератур-ная система очень условна и всегда с натяжками, искусственно отражает истинное положение дел. В. М. Маркович, ссылаясь на авторитет М. М. Бахтина, назвавшего «ведущими героями» литературного процесса не направления и школы, а «прежде всего жанры» [298, с. 451], предлагает скорректировать историю словесности с учётом этого мнения [434, с. 242, 245–246].

По мнению С. С. Аверинцева, М. Л. Андреева, М. Л. Гаспарова, П. А. Гринцера, А. В. Михайлова и др., для изучения поэтики в историческом аспекте необходимо ввести категорию художественного сознания. Художественное сознание, по их мнению, отражает «историческое содержание той или иной эпохи, её идеологические потребности и представления, отношения литературы и действительности, определяет совокупность принципов литературного творчества в их теоретическом (художественное самосознание в литературной теории) и практическом (художественное освоение мира в литературной практике) воплощениях» [280, с. 3–38]. Эти авторы говорят о трёх «наиболее общих и устойчивых» типах художественного сознания: 1) мифопоэтическом, 2) традиционалистском (нормативном), 3) индивидуально-творческом. При этом каждому типу соответствует своя поэтика, то есть система поэтологических категорий (стиль, жанр, автор и др.) с особым родом связей между ними, специфическим содержанием, объёмом, иерархией. В. В. Заманская в работе «Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания» (1996) также утверждает продуктивность категории «тип художественного сознания» как единицы и меры литературного процесса. Весомыми преимуществами этой категории перед категорией «художественный метод», которая не отвергается вполне, исследовательница считает: 1) воссоздание цельности бытия как категории онтологической;

2) соединение концептуальных и формальнологических параметров в структуре художественного мышления; 3) диалектичность и метасодержательность; 4) преодоление формально-логической «статичности» и описательности художественного метода; 5) интегративность; 6) наднациональность и надысторичость [354, с. 17–19]. Очевидно, что подобный подход сориентирован прежде всего на художественную специфику литературы, освобождает её от идеологической зависимости, общественных пут, так долго довлевших над ней в период советского литературоведения. Это бесспорные его преимущества. Однако вытекающие из него типологии слишком обобщённые и неизменно требуют конкретизации.

Сторонники традиционного подхода говорят о необходимости уточнения категории литературного направления и художественного метода. Так, О. В. Зырянов пишет: «…данная теоретическая категория (литературное направление. – *Н. Ю.*) – явление многоуровневое, ориентированное в своей долгосрочной перспективе прежде всего на выявление логики историко-литературного процесса, но также связанное и с „ближайшим“ контекстом литературного произведения – через такие вспомогательные категории, как тип художественного сознания, творческий метод, жанровая система писателя, стилевая установка автора… Описательный подход в любом литературоведческом исследовании (если, конечно, речь идёт не об архивных или текстологических разысканиях) должен в обязательном порядке подкрепляться уровнем типологического обобщения, историко-литературного объяснения и концептуализации. Современное состояние категории литературного направления требует диалектического сопряжения подходов: с одной стороны – абстрактно-типологического, а с другой – индивидуально феноменологического. Именно данное „двустороннее взаимодействие“ (одновременно встречное движение от исследователя и самого фактического материала, или литературного феномена)… с нашей точки зрения, уже сегодня может и должно составлять реальную практику историко-литературных исследований, причём

как развёрнутых стадий историко-культурного процесса, так и законченных в себе моделей персональных поэтических миров» [361, с. 15–16].

Мы солидарны с О. В. Зыряновым в убеждении, что необходимо объединить типологический и конкретно-исторический подходы в изучении литературных направлений. Их границы, конечно, весьма условны и в этой связи деление словесности на определённые литературные эпохи выглядит достаточно схематично, однако оно необходимо, так как логически организует большой объём литературного материала. Развитие литературы неизменно связано со всеми, казалось бы, внешними по отношению к ней факторами действительности – историческими, социальными, идеологическими и т. д. Не раз отмечалось [443, с. 65], что не существует того или иного направления в чистом виде, что чаще всего оно реализуется в разнообразных индивидуальных решениях, однако традиционные литературоведческие понятия литературного направления и творческого метода, при всей их условности, гораздо более адекватно, на наш взгляд, отражают литературную реальность, нежели новые, ещё более условные, с ещё более размытыми границами понятия парадигмы и субпарадигмы художественности, вводимые теоретиками литературы [508, с. 155–158]. Они, конечно, позволяют вписать в общую канву историко-литературного развития «пограничные» художественные миры, но слишком укрупняют литературные явления, вследствие чего их индивидуальные особенности нивелируются. Вместе тем, говоря об эпохе конца XIX – начала XX века, нельзя не учитывать, что русская словесность характеризовалась, по словам А. Келдыша, «исключительной подвижностью литературного процесса», открытостью, проницаемостью (при их различимости) границ направлений и «постоянным присутствием» в литературном процессе «„промежуточного“ художественного феномена» [375, с. 7].

На наш взгляд, тенденция в современных исследованиях по исторической поэтике рассматривать различия между литературными направлениями как вариации художественных проявлений в рамках одной литературной формации, парадигмы художественности, является недостаточно обоснован-

ной. Так, в современном литературоведении собственно романтизм, реализм, натурализм, символизм и т. д. трактуются как исторические варианты романтического периода XIX века, эпохи *индивидуального авторства*, поэтики художественной модальности (С. Н. Бройтман), когда творец ведёт диалог с другими творческими личностями, с героем, с читателем и осознаёт себя в роли создателя своей реальности. Конечно, нельзя не учитывать и того факта, что творчество художников слова часто не укладывается в заданные рамки того или иного направления. Особенно это было характерно для переходных периодов, в том числе для литературной эпохи Серебряного века, когда творческая индивидуальность либо сознательно нарушала эти рамки, либо раздвигала их, углубляла и расширяла заданные принципы и установки. Возникающие художественные миры часто существовали на стыке литературных направлений, имели пограничную эстетическую природу, тяготели к разным художественным полюсам. Таковым было творчество А. П. Чехова, В. Г. Короленко, И. Ф. Анненского, Л. Андреева, А. М. Ремизова. Но игнорировать явно проявляющуюся разницу между текстами, созданными писателями, тяготеющими к романтической, реалистической или символистической эстетике, тоже неправильно.

Категория художественного метода при характеристике литературного феномена в историческом контексте, на наш взгляд, столь же необходима, хотя не является безупречной с точки зрения отражения литературных реалий. Специфика этой категории заключается в том, что она обозначает явление не статичное, однозначное, сформированное и являющееся данностью, а развивающееся, иногда противоречивое и всегда индивидуально-неповторимое. Если о тяготении автора к тому или иному литературному направлению можно говорить исходя из его эстетических установок и личного отношения к современному художественному творчеству, литературным полемикам, то его метод вырисовывается из его наследия в целом, включает в себя некое среднее всех художественных увлечений в течение всей деятельности, итоговую творческую установку, определяющую тип творчества,

главные черты поэтики. На наш взгляд, чрезвычайно справедливы слова А. В. Михайлова, который писал: «Действительно, то, что именуют „методом“, есть начала и концы художественного создания… Но метод не существует абстрактно: сколько бы чётко ни складывались творческие установки писателя, метод никогда не бывает „готовым“. Как метод художественный он становится и оправдывается в процессе писательского труда» [443, с. 12–13]. Метод отражает специфику творческого сознания, общую литературную тенденцию, особенности культурного, исторического и общественного развития и т. д.

Понимая литературное направление традиционно, как относительно устойчивую систему литературы, сложившуюся на данный исторический момент, обоснованную эстетико-литературной программой, творческой платформой и взглядами на особенность и задачи искусства большинства писателей эпохи, мы считаем, что это понятие отражает влияние современных социально-идеологических процессов на литературу. Однако основной «структурной единицей» историко-литературного процесса является при этом не литературное направление, а течение. Течения могут отличаться особенностями идеологического осмысления жизни и отдельными эстетическими принципами, которые одновременно не противоречат друг другу. Они отражают своеобразие времени, способны развиваться и определяют «идейно-эмоциональные миры» ряда авторов. Когда литературное течение провозглашает свою программу и она становится основой для большинства художников слова, оно объединяет на одной творческой платформе ряд родственных течений и превращается в направление. Вместе с тем литературные течения с общими свойствами идейно-эмоциональных миров могут примыкать на время к разным творческим программам, а творческие личности – к разным течениям и программам. Когда литературное направление изживает себя, теряет своё значение, его программу всё ещё способны воплощать отдельные течения. Художественный метод правомерно определять как формирующийся на протяжении творческой деятельности тип восприятия мира и

человека в нём, а также систему принципов и приёмов их отражения, обусловленную идейно-эстетическими взглядами и предметом изображения. Творческий метод мы будем считать феноменом надвременным, так как он не всегда совпадает с соответствующим ему литературным направлением и может существовать в различные историко-литературные эпохи.

В современной науке художественное сознание определяется как «социокультурно обусловленный идеальный субстрат (основание) и механизм (способ) художественно-образного освоения мира, система идеальных структур, порождающих, программирующих и регулирующих художественную (творческую и воспринимателъскую) деятельность и её продукты» [351, с. 7]. Это не противоречит нашему пониманию. Тип художественного сознания – это форма ощущения мира и способ переживания этих ощущений, определяющие направление творческих поисков. Он имеет некое основание (эстетические взгляды автора), реализуется через определённый способ отражения действительности (метод) и обусловливает творческое видение. Если тип сознания определяет процесс духовного развития личности, то тип художественного сознания обусловливает тип художественного творчества. С точки зрения гносеологии классический тип художественного творчества соотносим с рефлексивным типом познания, романтический – с нерефлексивным, с точки зрения поэтики первый из них характерен для демиургической, второй – для теургической поэзии. Функционально первый традиционен, второй – инновационен, настроен на социальные, культурные, эмоциональные «взрывы», эксперимент.

Обоснованные эстетическими взглядами, творческой установкой (стратегией) и литературными влияниями (творческое сознание, художественный метод, жанровый диапазон) специфические черты поэтики автора отражают сущность его художественного мира.

Трудность определения творческого сознания и художественного метода Соловьёва, который соотносят то с романтизмом, то с реализмом, то с символизмом, объясняется, на наш взгляд, прежде всего тем, что Соловьёв как пи-

сатель имел совершенно особое отношение собственно к литературному процессу. Его совершенно не интересовала смена литературных эпох и господствующих поэтик. Развитие литературы он связывал с её приближением к истинному, теургическому, искусству, с яркими отражениями совершенной красоты в лучших образцах мировой словесности. Для него при этом было совершенно неважным, в рамках какого литературного направления творил художественный гений. Тем не менее в зоне пристального внимания философа в разное время оказывались особенности поэтики трёх литературных школ – романтизма, реализма и символизма. Романтическое миропонимание и отношение к художественному творчеству были близки для него по своей сути, родственны, как мы показали выше, эстетическими установками. Черты реалистической поэтики ему пришлось осмыслить и оценить в связи с началом литературно-критической деятельности, анализом художественного творчества Ф. М. Достоевского, которого он назвал предтечей нового религиозного искусства, и переосмыслением некоторых своих эстетических взглядов. Поводом к изучению и оценке художественного опыта символизма стало активное развитие «нового» искусства в России и постепенное завоевание им лидирующих позиций в текущей литературе.

Соловьёв и романтизм. Уже В. Г. Белинский во второй статье цикла «Сочинения Александра Пушкина» рассматривал романтизм вне пределов его историко-литературных рамок. «Романтизм – принадлежность не одного только искусства, не одной только поэзии, – писал он, – его источник в том, в чём источник и искусства и поэзии – в жизни… В теснейшем и существеннейшем своём значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца» [15, с. 145]. Таким образом, критик расширял понятие романтизма до идейно-эмоционального отношения к жизни, особого мировоззрения, творческого сознания.

Вопрос о хронологических границах русского романтизма как литературного направления до сих пор относится к разряду дискуссионных. Одни исследователи (И. И. Замотин, Н. Я. Берковский) рассматривали его как

направление в искусстве 1800–1840-х годов. Другие полагали, что романтизм охватывает весь XIX век и даже начало XX (Н. А. Гуляев, А. А. Аникст). У. Р. Фохт считал романтизм явлением, возникающим в переходные эпохи, и относил к романтикам, кроме В. А. Жуковского, К. Ф. Рылеева, В. Ф. Одоевского, Н. П. Огарёва, ещё и А. А. Фета, Ф. И. Тютчева, А. Н. Майкова, Н. Ф. Щербину, Я. П. Полонского, А. К. Толстого, отчасти Н. А. Некрасова, народников, А. Н. Апухтина, С. Я. Надсона, А. А. Голенищева-Кутузова, «русских символистов вплоть до А. Блока» [514, с. 90–91], ранних М. Горького и В. В. Маяковского. Подобная широкая трактовка понятия романтизма, а также недостаточность исторического определения этого явления (растерянность человека перед хаосом и противоречиями времени – как основная черта) без учёта сугубо литературных обстоятельств делает подобную точку зрения, на наш взгляд, недостаточно обоснованной, если не соотносить романтизм с термином «художественное сознание».

В российской науке XX века сформировалась и другая точка зрения на романтизм, согласно которой отголоски этого направления сохранялись как традиции на протяжении всего XIX столетия и даже в начале следующего. Такой позиции придерживался, например, И. Ф. Волков, с определёнными уточнениями её признавали Н. Я. Берковский, Н. А. Гуляев, А. Н. Соколов, Е. А. Маймин. Так, Е. А. Маймин считал, что, несмотря на то, что к середине XIX века романтизм «ушёл с передовой линии искусства… перестал существовать как господствующее направление», ещё более полустолетия «романтические тенденции в русской литературе то затухали, становились второстепенными, то заявляли о себе с новой силой» [423, с. 232]. А. М. Гуревич полагал, что романтизм, «прекратив существование как самостоятельное литературное направление… на протяжении XIX и даже ещё в начале XX в. сохраняется как живая и действенная традиция» [333, с. 523]. Эта традиция проявлялась в практике «чистого» искусства, символистов. А. Н. Соколов соотносил «возрождение» романтизма на рубеже XIX–XX веков с художественной практикой поэтов: «…позднее, на рубеже XIX и XX веков, „воз-

рождение“ романтических традиций в поэзии: К. Фофанов, А. Апухтин, И. Анненский, И. Коневский и другие. Романтические традиции у поэтов этого течения несомненны. Но эти традиции нашли здесь продолжение и развитие в *новом* литературном течении – импрессионизме, из которого скоро развилось особое направление искусства – символизм» [490, с. 38–39]. В современном литературоведении подобная позиция также имеет своих сторонников. Так, И. В. Корецкая полагает, что неоромантизм рубежа веков породил различные модификации модернистических направлений и течений этой эпохи [386, с. 131].

Столкновение различных точек зрения на эпоху бытования русского романтизма можно преодолеть, на наш взгляд, двумя путями. Во-первых, раздвинув границы русского романтизма до конца XIX столетия и признав его сосуществование с реализмом на протяжении второй половины века в качестве «периферийной культуры». Действительно, соглашаясь с первенством реалистической литературы на этом временном отрезке, нельзя не учитывать большого пласта русской словесности романтической направленности. Романтическая традиция продолжала существовать прежде всего в области лирики (поэзия Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, А. К. Толстого, Я. П. Полонского и др.), но периодически проявлялась и в прозе («Первая любовь», «таинственные повести» И. С. Тургенева, рассказы В. М. Гаршина и др.), и в драматургии («Бесприданница», «Снегурочка» А. Н. Островского). На рубеже веков она выразилась в ряде неоромантических текстов В. Г. Короленко («Огоньки», «Сон Макара», «Слепой музыкант»), А. П. Чехова («Чёрный монах», «Дом с мезонином», «Дядя Ваня»), М. Горького («Челкаш», «Старуха Изергиль»). Нельзя отрицать не только полемическое отталкивание реализма от романтизма, но и их взаимовлияние на протяжении длительного периода сосуществования, начиная практически с зарождения реализма. Существовало довольно много литературных явлений переходного порядка (сочетающих черты романтизма и реализма, сентиментализма и реализма, романтизма и символизма и т. д.), конкретных художественных миров промежуточной

природы. В этом смысле совершенно справедливы слова В. С. Баевского: «Русский реализма навсегда остался покрыт амальгамой романтизма» [292, с. 327]. Вот почему в литературоведении бытуют «компромиссные» термины: «романтический реализм», «мистический реализм», «христианский реализм», «духовный реализм» и др. В связи с этим Соловьёва можно было бы отнести к поздним русским романтикам, или неоромантикам (термин, способный подчеркнуть этап возрождения течения после периода угасания массового интереса к его программе) конца XIX века. Во-вторых, для снятия историко-литературных противоречий необходимо более чётко разграничить понятия «романтическое мировоззрение», «романтическое литературное направление», «романтический метод» и «романтическое художественное сознание».

Современные исследователи вслед за Г. Н. Поспеловым склонны разграничивать «романтизм» и «романтику». Так, К. Н. Анкудинов разводит романтизм как литературное направление и мировоззрение: «В коннотации „романтизм как мировоззрение“ термин „романтизм“ может быть применим как к литературным явлениям в рамках собственно романтизма (конкретно-исторического литературного направления), так и к тем литературным явлениям, которые пребывают вне хронологических границ собственно романтизма, – к явлениям литературы рубежа XIX–XX вв., советской литературы, современной литературы и даже, возможно, к некоторым литературным явлениям, которые возникли до формирования романтизма как такового» [286, с. 19]. К особенностям романтического мировоззрения учёный отнёс: 1) разграничение бытия на два антагонистических начала («романтический дуализм»), 2) безусловное признание свободы «Я» («романтическое свободополагание»), 3) трагическое взаимодействие между «Я» и «Не-Я» («романтический конфликтоцентризм») [286, с. 21].

Ещё в 1960-е годы Л. И. Тимофеев разграничил романтический и реалистический типы творчества. Первый связан с «воспроизводящим» началом в искусстве, второй – с «пересоздающим» [503, с. 156]. В исследовательской

литературе, исповедующей новый подход к оценке историко-литературного процесса, романтизм (литературное направление) трактуется как исторический рубеж «между периодами господства двух принципиально разных типов сознания: традиционалистского и индивидуально-творческого» [611]. Центральным «персонажем» литературного процесса в эпоху романтизма, по мнению С. С. Аверинцева, М. Л. Андреева, М. Л. Гаспарова, П. А. Гринцера, А. В. Михайлова, «стало не произведение, подчинённое заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики – не СТИЛЬ или ЖАНР, а АВТОР» [280]. По утверждению И. В. Карташовой, романтический тип сознания, «существуя в любом творчестве… может абсолютизироваться, возрождаться или активизироваться в определённые исторические эпохи, особенно переломные» [372, с. 279].

Таким образом, романтическое художественное мировоззрение связано прежде всего с особенностями понимания мира под определённым углом зрения, с авторскими теоретическими взглядами, определяемыми базовыми принципами романтической эстетики. Художественное сознание как форма ощущения мира и способ переживания этих ощущений, диктующие направление творческих поисков, проявляется через определённые способы авторской самореализации, выбор художественного метода – центральной категории поэтики. Романтическое художественное сознание определяется категорией авторства и соотносится обычно с пророческой творческой стратегией, романтическим методом изображения действительности. Романтическое литературное направление – это совокупность творческого проявления художников слова, принадлежащих к родственным литературным течениям (классический романтизм, «чистое» искусство, романтический реализм, неоромантизм), имеющих определённую эстетико-литературную программу и взгляды на особенность и задачи искусства, определявшая (вместе с реализмом) литературный процесс в России на протяжении XIX века. Романтический художественный метод – это система принципов и приёмов отражения действительности, связанная с романтическим типом художественного со-

знания и проявляющаяся в выборе особого предмета изображения (личность, способная преодолеть границы бытия; жизнь и смерть, красота и т. д.).

Соловьёв был романтиком по мировоззрению, типу художественного сознания и художественному методу. Конечно, необходимо иметь в виду, что романтизм последней четверти XIX века ощутимо отличался от классического романтизма. Нельзя не учитывать, что, существуя в силовом поле реализма, романтические течения второй половины XIX века изменялись, корректировались под влиянием его традиций. Как показал Ю. В. Манн, этот процесс протекал на уровне стиля, сюжетостроения и т. д. [433] В этом смысле, вероятно, следует говорить уже о русском неоромантизме конца XIX века, значительно отличающемся от романтизма в его классическом варианте, усвоившем некоторые особенности реалистической, а впоследствии и модернистической поэтики. Романтический метод Соловьёва сформировался в особую историко-литературную эпоху, когда многие эстетические и художественные установки романтиков были переосмыслены и трансформированы. Так, романтики были принципиально оторваны от действительности, противопоставляли ей область своей души, мечты («лишь жить в себе самом умей»). Соловьёв постоянно выходил на актуальную для современного общества проблематику (в рамках своей сатирической лирики, драматургии, публицистики), считал главной задачей поэзии одухотворение и пересоздание мира.

Романтические идеи заметно отразились и на внутренней организации жизни Соловьёва, и на его сознании, литературной программе, художественной практике, поэтике. Это вполне соответствовало главным литературным тенденциям конца XIX столетия. Так, С. К. Маковский писал: «В девяностые годы… в связи с утратой веры в исчерпывающую правду положительного знания оказался под подозрением и весь благодушный реализм предыдущих десятилетий… Новый романтический ветер, опрокидывая по пути недавних идолов, увлекал куда-то к заповедным далям просвещённое меньшинство, делавшее „культурную погоду“ эпохи» [94, с. 514]. Романтизм был очень ор-

ганичен и для личности Соловьёва, его поэтической организации. Его близость романтической эстетике была во многом обусловлена мистической стороной натуры. Об этой особенности мировоззрения Соловьёва очень точно, на наш взгляд, высказался в своё время известный представитель психологической школы Д. Н. Овсянико-Куликовский. В своём этюде 1916 года «Что такое мистика?» он разграничил «абсолютных мистиков», «мессионистов-фанатиков», «умеренных мессионистов» и указал на близость Соловьёва к первой разновидности. Как мы показали выше, эстетика Соловьёва была сориентирована на романтическое понимание категории красоты, поэзии, её задач и идеальных источников, на романтическую трактовку творческого акта и назначение истинного поэта. Главный идеал его поэзии определялся идеей воцарения Вечной Женственности и одухотворения человечества. Соловьёв-философ мечтал об идеальном мироустройстве и осуждал несовершенства человечества на текущем временном этапе. В его положениях и выводах чувствуется романтическая потребность по-своему построить историю, подчинить свои представления идеалу. Таким образом, с романтиками его сближало ощущение глубин бытия, разочарование в действительности, отрицание современного общества, ощущение трагедийности современного мира, тоска по идеалу, стремление к нему. Художественный мир Соловьёва определялся возвышенными эстетическими идеалами и постоянным движением к ним, высоким уровнем субъективности, чувством личного избранничества и особым трагизмом мироощущения (особенно в последние годы жизни).

Художественное сознание Соловьёва-писателя организуется как романтическое: в центре – творческий субъект, который представляет собственное видение действительности, мировой порядок как универсальное. «Серьёзная» лирика Соловьёва свидетельствует о нём как о романтике с характерным романтическим томлением по непостижимому, несказанному, со своим интересом к тайнам бытия и загадкам мироздания, со своим противопоставлением земного небесному. Для него было важно показать внутренний мир своего героя, свою духовную жизнь, объемлющую всю Вселенную, ответить на все

роковые вопросы бытия, осмыслить проблемы истории, общества и человека. Его лиризм становится особой формой воплощения романтического психологизма. Его поэзия была своеобразным лирическим романом о встрече с Вечной Женственностью, о предвосхищениях будущего свидания и об отклонениях от заданного ею идеала в современной действительности. Отношения с читателем этот автор выстраивал также как поэт-романтик: он видел в нём собеседника, которого старался убедить в собственном взгляде на мир экспрессивными средствами и непосредственностью собственного стиля.

Соловьёвская трактовка литературного героя совпадала с романтической. Герой-романтик – это человек возвышенный, исключительный, противопоставивший себя обществу, прозе жизни, «толпе», ведомый по жизни идеалами, переживающий дисгармоничность существования, разлад мечты и действительности. «Это человек внебытовой, – писал Е. А. Маймин, – необыкновенный, беспокойный, человек чаще всего одинокий и трагический. Романический герой – воплощение романтического бунта против действительности; в нём, как правило, заключён протест и вызов, реализована поэтическая и романтическая мечта, не желающая смириться с бездуховною и бесчеловечною прозою жизни» [424, с. 9]. В связи с актуализацией на рубеже веков проблемы личности поэты и писатели, принадлежавшие к разным художественным направлениям, приходят в итоге к романтической её трактовке. Таковы в общем виде герои поздних произведений Л. Н. Толстого («Хаджи-Мурат», «Живой труп»), бродяги В. Г. Короленко («Убивец», «Соколинец», «Фёдор Бесприютный»), босяки и герои ранних легенд М. Горького, персонажи бунинских рассказов. Как сознательное противопоставление себя обществу, так и понимание своего избранничества, непохожести на других, некой отстранённости от жизни сближают их с персонажами романтиков. Жизнь лирического героя Соловьёва, его Альсима из одноимённой пьесы, Мортемира из «Белой Лилии», главного героя рассказа «На заре туманной юности» связана со стремлением к идеалу, к необычному и экзотическому, ирреальному. Соловьёвские герои то пассивно воспринимают волю

небес, то активно проявляют собственные жизненные принципы, но всегда выступают как воплощения избранничества. Они убеждены в своём особом предназначении, однако (в лермонтовских традициях) предчувствуют нереализованность этой миссии, непонятость и одиночество. Соловьёвские герои страдают от хаоса окружающей жизни и несут глубокие противоречия в своей душе. Они более, чем персонажи романтиков начала века, погружены в реальный мир, быт, но этот быт и несовершенства жизни вызывают у них отторжение, печаль или насмешку. Содержательно соловьёвские герои близки к романтическим образам изгоев, странников, пришельцев, беглецов, искателей, чудаков. Как и у романтиков, они предельно сближены с автором (отсюда автобиографизм рассказа «На заре туманной юности», поэмы «Три свидания» и других произведений).

Принадлежность Соловьёва к романтикам ярче всего ощущается на уровне его поэтики. Для романтической поэтики было характерно предпочтение художественной правды правде фактологической. Для Соловьёва истина поэтическая была также гораздо выше исторической. Не случайно он осуждал тех писателей и поэтов, которые «рассудочную рефлексию» и «прозаический реализм» ставят выше поэтической правды: «…если поэтическая истина есть только создание мечты, то вся жизнь есть лишь „пустая и глупая шутка“, с которою всего лучше покончить в самом начале» [190, с. 157]. Как и в романтической литературе, действие в художественных произведениях Соловьёва происходит, как правило, вне времени и пространства. Время у романтиков, как известно, определялось максимально размыто: «всегда», «никогда», «полночь», «вечность». Сила и свобода художественной фантазии преобладали над исторической истиной, хотя человеческие характеры показывались как конкретно-исторические, то есть порождённые определённой эпохой. У Соловьёва наблюдается аналогичное отношение к материалу: эпоха и место действия как таковые не важны в его пьесах, в прозе они очерчены в самых общих чертах; обстановка, интерьер прописываются весьма приблизительно. Даже в биографических произведениях, где, очевидно, факты име-

ли более важное значение, встречаются попытки их свободной интерпретации («он поселился на *несколько лет* в Мэгаре», «своё первое заморское путешествие – в Кирэну, Египет, а *может быть и далее, в Азию*» [164, с. 262] – в «Жизненной драме Платона»).

Важным для поэтики романтизма было романтическое двоемирие – противопоставление абсолютной красоты и гармонии трансцендентального, не постигаемого человеком мира несовершенному действительному миру. При этом необходимо учитывать, что принцип двоемирия не являлся характерным признаком только романтизма. Он был характерен и для средневековой литературы, и для Возрождения, и для литературы эпохи Просвещения. По справедливому замечанию И. Ф. Волкова, для романтизма свойственно скорее «троемирие», так как «внутренний мир романтического героя является фактически вполне самостоятельным, самоценным наряду с тем внешним миром, от которого бежит романтический герой, и с тем, к которому он стремится» [317, с. 25–26]. Подобное «троемирие» можно наблюдать и в литературных произведениях Соловьёва.

Если говорить о тематическом разноообразии художественного творчества оловьёва, то в целом он совпадает с диапазоном романтиков. Последние особенно активно писали о творчестве, одиночестве, несчастной любви, единомышленниках, жизненных испытаниях, трагедийности человеческого существования, несовершенстве человеческого мира, стремлении к мечте и свободе, противопоставляли творческую личность и «толпу». С этими темами были связаны мотивы тоски и томления, вечного стремления к идеалу и неудовлетворённости сущим, рабства, предательства, верности, смерти, рока, пресыщения жизнью. Некоторые темы романтиков, как мы покажем во второй главе, соловьёвская поэзия, бесспорно, унаследовала. Однако как лирик Соловьёв часто выходил за пределы круга романтических тем. Наконец, отдельные, типичные для романтиков темы у него отсутствовали. Интересно, что для него, например, несвойственна такая тема, как двойничество, хотя, казалось бы, она тесно связана с темой двоемирия. Имея многолетнюю тра-

дицию художественного воплощения и в западной (Э. Т. А. Гофман «Элексир Сатаны», Г. Гейне «Двойник», Э. По «Вильям Вильсон», Р. Л. Стивенсон «Странная история доктора Джекилля и мистера Хайда»), и в русской литературе (баллады В. А. Жуковского, «Двойник» и «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, «Чёрный монах» А. П. Чехова и др.), она не была востребована у Соловьёва. Главной причиной этого обстоятельства, стала программная для философа идея цельности человека, основополагающая для его концепции сверхчеловека. Тема двойничества будет иметь большое значение для русского символизма (особенно для А. А. Блока, А. Белого). Зато двойственными становятся мистицизм и сам художественный мир Соловьёва, сочетающий возвышенное и низменное, серьёзное и шуточное.

Романтическими по сути были интерес Соловьёва к будущему и его апокалиптическая трактовка – предчувствие всяческих потрясений и переворотов, общечеловеческих испытаний. Его поэзия и поздняя проза наполнены диссонансами, трагическим мироощущением, апокалиптической образностью и мотивами. Но в то же время это и надежда на неминуемую встречу человечества с Вечной избранницей, окончательное воцарение Истины и Добра в мире. Романтическое настроение мировой скорби, тоски, отчаяния и одиночества у Соловьёва всегда дополнялось верой в победу вечных идеалов.

Для художественного творчества Соловьёва был свойствен романтический сюжет – внебытовой, с элементами экзотики, мистики и тайны. Его поэзию, художественную прозу и драматургию, на наш взгляд, можно рассматривать как единый роман о поиске человеком себя, о возвышенной любви к Подруге небесной и движении жизни к всеобщему концу и торжеству Истины, Добра и Красоты. Герои Соловьёва, как и герои романтиков, тонко чувствуют и болезненно переживают несовершенство мира. Они путешественники и искатели. Конфликты в произведениях Соловьёва также в целом не выходят за рамки романтических. Как отмечал Ю. В. Манн, «романтическая коллизия строится на особой постановке центрального персонажа, на особом роде его превосходства над другими персонажами – в отдельности, над фо-

ном, окружением – в целом», причём «решающим оказывались не какие-то высокие качества этого персонажа, взятые статично… но его способность пережить определённый духовный процесс – процесс отчуждения, с более или менее повторяющимися стадиями (наивно-гармонические отношения вначале, разрыв с обществом, бегство и т. д.)» [433, с. 416]. Герои соловьёвской поэзии и прозы всегда духовно возвышаются над окружающими своей нацеленностью на поиск высшей истины и красоты, они переживают разные стадии отчуждения. Так, в «Трёх свиданиях» Соловьёва романтическое противопоставление художника-избранника толпе проявляется в эпизоде со здравомыслящим генералом, который советует лирическому герою не рассказывать никому о свидании с Вечной Женственностью, называя это «происшествием постыдным».

Соловьёвские пейзажи, особенно поэтические, романтичны. Они могут быть то отвлечёнными и обобщёнными, то, напротив, конкретными, детализироваными, отражают местный колорит (стихи о Финляндии). Очень частотна в них романтическая образность – буря, ночь, туман и т. д. Как и для романтиков, для Соловьёва было принципиально одушевление природы, причём эту истину он считал «поэтической», то есть открывающейся прежде всего творческим натурам. Природа одухотворялась у романтиков, образы обретали космическое значение, жизнь вселенной воспринималась как независимая от человеческой действительности. То же – у Соловьёва. Часто пейзаж у него выступал поэтическим иносказанием, становился перифразом душевных переживаний героя, отражением его внутренней неустроенности и сомнений. Традиционные для русских романтиков экзотические пейзажи Кавказа заменились у Соловьёва картинами не менее экзотической южной (Египет, вымышленный Трапезунд и др.) и северной (Финляндия) природы. В его прозе преобладали неразвёрнутые пейзажи. Они также романтичны, преимущественно вечерние, наполненные запахами и звуками. Как и у романтиков, соловьёвские картины природы побуждали человека к чистым и искренним помыслам и поступкам, стихийным и неконтролируемым поры-

вам, определяли общую элегико-меланхолическую тональность повествования.

В художественном мире Соловьёва ярко проявилось торжество субъективизма и романтического лиризма. Поэзия – основная и преобладающая сфера его творчества. Для его драматургии, автобиографической, биографической, а порой даже для публицистической, литературно-критической и философской прозы характерен поэтический характер восприятия и анализа материала. Это – особенность творческого сознания, проявляющаяся на уровне особого восприятия фактов действительности и особой стилистики при выражении результатов их анализа. Соловьёв-писатель отказывался от законченности и строгой логичности, тяготел в композиционном отношении к отрывочности, фрагментарности, а на смысловом уровне – к недоговоренности. Эта черта типично романтическая, восходящая к Ф. Шлегелю, а в русской культуре встречающаяся у А. С. Хомякова («Записки о всемирной истории»). Она объясняется поэтикой художественного мира романтиков, основанного на интуиции, на свободной поэтической ассоциации. Правда, стремление к логичности Соловьёва-философа сообщало произведениям противоположную черту – тяготение к формальной и логической законченности, поэтому всякий раз получался особый синтез с преобладанием либо художественно-поэтического, либо сугубо логического элемента, но неизменным оставалась относительная завершённость целого.

Мистицизм натуры Соловьёва определил его интерес к фантастическому. Романтическое сознание немыслимо без стремления к разным проявлениям фантастики. Ю. В. Манн писал: «Русский романтизм знает многие из тех форм фантастики, которые выработали западноевропейские литературы: балладную фантастику, сказочную, фантастику „ночных повестей“, „ночной стороны“ человеческого существования и т. д.» [433, с. 431]. Тем не менее, от фантастики открытого типа русский романтизм в итоге перешел к неявной, завуалированной фантастике в духе Э. Т. А. Гофмана. Соловьёв специально исследовал этот литературный феномен и следовал в своих художественных

произведениях традициям гофмановской фантастики. Очень часто фантастическое в его художественном мире изображалось либо как естественное присутствие ирреального в реальном, либо через намёк и недосказанность, либо через авторский уход от комментария.

Говоря об основных чертах романтического стиля, А. И. Белецкий называл «тягу к живописности», метафоричность речи, яркость и пестроту «декораций», на фоне которых разворачивается основное действие («романтический экзотизм»), «автопортретность» романтических героев, особую их страстность и эмоциональность, пренебрежение последовательностью изложения (принцип «лирического беспорядка») [299, с. 13–14]. Как и романтики, Соловьёв тяготел к ненормативности поэтики, лиризму, экспрессивности и метафоричности стиля, субъективности оценок (отсюда преобладание «субъективных» жанров в его творчестве – элегии, автобиографического рассказа, предисловия и т. д.). Описание возвышенных чувств и экзотических пейзажей у романтиков требовало пафосной речи, «поэтической» лексики, гармоничного стиха, напевной интонации. Романтический стиль отталкивался от сугубо конкретного, от деталей предмета, был основан на внимании к единичному, на музыкальности, опоре на богатую интертекстуальность. Для романтиков конца XIX века (В. М. Гаршина, В. Г. Короленко и др.) были свойственны яркий гиперболизм, символика, метафоричность, синтаксическая экспрессивность речи. Все эти черты можно обнаружить и в поэзии Соловьёва. Для него в целом характерен романтический стиль с обилием риторических вопросов и восклицаний, условностью языка, символикой, элегической тональностью.

Романтики стремились передать смятение человеческой души, нестабильность мира, поэтому в их текстах, наряду с поисками истины, Бога, красоты, гармонии человека с природой, с самим собой, много иронии, драматической нестабильности, эмоциональной неустойчивости. В произведениях Соловьёва смешивалось обыденное и возвышенное, земное и небесное, простонародное и литературное, конкретное и символическое, серьёзное и

смешное. Более того, в рамках одного произведения иногда соединялись противоположные стили повествования: торжественно-риторический и небрежно-шутливый, приправленный каламбурами и просторечиями. Смена тональностей диктовалась отчасти материалом, отчасти авторской волей. Эта особенность стиля Соловьёва объяснялась в том числе особой авторской установкой и творческими стратегиями, о которых подробнее мы поговорим далее.

Вместе с тем некоторые особенности художественного мира Соловьёва контрастировали с чертами романтизма. Так, для романтической литературы были характерны культ индивидуальности, абсолютизация личности и её свободы, особые личностные интонации – гордый вызов миру. В центре художественных миров романтиков оказывались человек и бездна его души. Соловьёв, признавая самоценность личности, принципиально антииндивидуалистичен. Внутренний мир личности для него важен, но он не масштабнее общемировых проблем. В этом он был близок Ф. И. Тютчеву, который осуждал «самовластие» человека, говорил о необходимости его единства с природой и исторической средой, был настроен на диалог с читателем.

Романтизм, утверждая сложность душевной жизни человека, говорил о противоречивости человеческой натуры, интересовался «ночной» стороной душевной жизни. Важным отличием лирического героя Соловьёва от традиционно романтических является его этическая «маркированность». Он, как и романтики, ценил насыщенность внутренней жизни своих героев, но положительный характер всё-таки трактовал исходя из убеждения, что необходимыми качествами человеческой натуры должны стать воля, тяга к добру, стремление к самосовершенствованию. Для романтиков было характерно отступление от антитезы добра и зла. Характеры героев, как правило, были усложнёнными, имели черты романтической загадочности, непрояснённости. Романтики принципиально смешивали, переплетали добро и зло в натуре человека. Ф. В. Шеллинг, теоретик романтизма, писал: «Если бы в теле не было корня холода, невозможно было бы ощущение тепла… Вполне верно поэто-

му диалектическое утверждение: добро и зло – одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон…» [270, с. 61]. Соловьёв (особенно в последние годы творчества) исходил из установки определённости авторской позиции по отношению к своим героям. В статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) он прямо писал: «Красоте подлежит и добро и зло, так как и то и другое существует; но вот чего вовсе не существует и что, значит, не может принять форму красоты, это – безразличие между добром и злом, так чтобы можно было считать их одно за другое… жизнь человеческая определяется внутренним движением в ту или другую сторону – или подвигом добра, или злодеянием, – а потому и от настоящего объективного поэта требует кроме созерцания – нравственной оценки, внутреннего движения – симпатии или антипатии» [166, с. 253–254].

Ещё одно отличие соловьёвского героя от романтического заключается в том, что его психологический облик не предопределён условиями жизни, национальными особенностями и историческим прошлым народа. Он не вступает в непосредственный конфликт с людьми, с обществом, как герой, например, М. Ю. Лермонтова, хотя осознаёт далёкость действительности от идеала, он живёт особо, идёт по тому пути, который ему определён, в силу своих возможностей приближая желаемое бытие, созвучное его внутреннему миру. Сосуществование или враждебное противостояние двух совершенно самостоятельных мировоззрений, жизненных программ у Соловьёва встречается нечасто (преимущественно в драматургии). Можно сказать, что программным для романтиков стало понимание двоемирия как противопоставление внутреннего мира личности действительности, а для Соловьёва – противопоставление мира реального и идеального.

Психологию человеческих отношений Соловьёв относил к «прозе жизни». Главное внимание в романтических произведениях уделялось внутреннему миру героев, противоречивости человеческой натуры. В отличие от классического романтизма, сориентированного на необыкновенные, исключительные по своему масштабу и напряжённости явления душевной жизни

человека, на изображение сильных страстей, Соловьёв считал субъективные переживания человека значительными только в том случае, если они выходили на общечеловеческий уровень и являлись «подлинным откровением души», отражающими её «внутреннюю красоту» («болезненные наросты» души, «пыль и грязь житейская» нуждаются, по его словам, «не столько в откровении и увековечивании, сколько в сокровении и забвении» [179, с. 87]).

Если излюбленными категориями романтиков первой половины XIX века были человеческая свобода, рок, борьба с роком, то Соловьёв никогда не говорил о несправедливой сущности жизни, в силу которой человек обречён быть гоним судьбой. Для него судьба была соотносима с волей Провидения, поэтому всегда несла в себе благое для человека начало, которое, возможно, не всегда ощущалось личностью как таковое. В статье «Судьба Пушкина» (1897) он, например, писал: «Судьба вообще не есть простая стихия, она разлагается на два элемента: высшее добро и высший разум, и присущая ей необходимость есть преодолевающая сила разумно-нравственного порядка, независимого от нас по существу, но воплощающегося в нашей жизни только через нашу собственную волю» [205, с. 204].

Нет в поэтике Соловьёва романтической категории ужасного, к которой тяготели, например, немецкие романтики, а в русской поэзии – В. А. Жуковский (баллады). В отличие от романтиков, он никогда не стремился к освоению фольклорного стиля; к возможностям народного творчества относился более чем сдержанно. Наконец, присутствие в рамках художественного мира Соловьёва шуточных произведений свидетельствует, на наш взгляд, о том, что в эпоху конца XIX века, когда романтизм был в роли «параллельной культуры», ему приходилось подпитываться из тех культурных слоёв и жанров, которые традиционно считались «низкими».

Всё вышесказанное, очевидно, свидетельствует о романтическом художественном сознании и романтическом художественном методе Соловьёва. Конечно, этого автора нельзя считать простым подражателем русской романтической традиции: в своей художественной практике он не только освоил

традиционные романтические жанры и поэтику, но и глубоко переосмыслил их, внёс собственное ощущение, видение мира и принципы его художественного воплощения в связи с новыми историческими реалиями и собственными эстетическими взглядами. В целом романтизм его мироощущения доказывается даже не соответствием его художественного мира ведущим признакам романтизма, а субъективизмом воплощения действительности, стремлением к идеалу. Б. С. Мейлах говорил о рационалистическом («перевес „идеи“ над „образом“), субъективно-экспрессивном («примат чувственной и эмоциональной окраски изображения при относительно слабой аналитической и обобщающей тенденции») и художественно-аналитическом («отличается единством „идеи“ и „образа“, конкретно-чувственных и аналитических элементов творчества») типах художественного мышления [437, с. 88]. В соответствии с этой типологией можно сказать, что для Соловьёва был характерен художественно-аналитический тип художественного мышления в рамках романтического мироощущения: образность была детерминирована «идеологическими» заданиями.

Соловьёв и реализм. Вопрос об отношении Соловьёва к реализму очень сложный и, вероятно, не имеет однозначного решения. Ещё племянник Соловьёва писал о совмещении в его душе двух составляющих: трезвого восприятия действительности и мистического идеализма, что определило его «мистический реализм» [215, с. 86]. Вместе с тем другой его современник, кн. Е. Н. Трубецкой, отмечал, что Соловьёв «оставался чужд к тому, что «*все* видели», потому что «сила его умственного зрения поглощалась другой, более возвышенной сферой» [222, т. 1, с. 18].

Примечательно, что с юношеских лет Соловьёв ярко проявлял свою гражданскую позицию: активно участвовал в публичных полемиках сначала по вопросам сугубо философским, затем – по общественным. Деятельность Соловьёва-публициста сама по себе представляет яркую страницу в общественной жизни России последней трети XIX века и ещё ожидает своего исследователя. Она – свидетельство большого интереса философа и писателя к

текущей жизни и насущным проблемам общества. Впрочем, и для Соловьёва-поэта, особенно в 1880–1890-е годы, несмотря на декларации, были характерны острота восприятия конфликтов современного социального бытия, интерес к воспроизведению сложных психических процессов в сознании человека и отношений людей в обществе.

Нельзя не учитывать и тот факт, что мировоззрение Соловьёва было предельно широким, способ мышления (от тезиса к антитезису и затем к синтезу) тяготел к соединению крайностей и противоречий. Вот почему различия между романтическим и реалистическим мировосприятием (тем более при особой позиции в отношении к литературным направлениям вообще), в определённой степени принципиальные, непримиримые, могли в сознании философа стать основой для их сближения. Признав в 1880-е годы истины реализма (только это направление оказалось способным дать писателя-предтечу нового религиозного искусства), Соловьёв стал осознанно обращаться к возможностям этого художественного метода. Занятия публицистикой и художественной прозой, активное участие в журнальных полемиках давали обильный материал, который его творческая натура переосмысляла определённым образом. Безусловно, что на протяжении всей литературной деятельности Соловьёв в целом придерживался романтической художественной традиции (что не мешало ему критиковать романтизм и романтическое в рамках своей «шуточной» лирики»). Ориентирами для него были «чистые» лирики А. С. Пушкин, А. А. Фет, а также поэты «гармонической мысли» Ф. И. Тютчев, А. К. Толстой, Я. П. Полонский. Об этом свидетельствуют интонации стихотворений Соловьёва, его поэтический словарь, образность. Как поэт он исходил из диктата души и воображения, не отрицал иррационального и мистического. Но он никогда не принимал романтического отношения к творчеству как к преимущественному способу самовыражения, а к действительности – как к импульсу для воспроизведения авторских переживаний. Учитывая особое отношение Соловьёва к Пушкину, можно сказать, что Соловьёв с его теургическим проектом был близок к романтизму пушкинского

типа, который по сути был переходным к реализму, так как не игнорировал реальных свойств объекта, опирался на связь действительности с миром собственных чувств и переживаний. Соловьёв напрямую выходил на общественную тематику, переплетал индивидуальное с общезначимым, использовал бытовые детали и подробности, конкретизировал хронологические и пространственные параметры, представлял характеры своих героев как социально обоснованные.

Отношение Соловьёва к реализму, как мы показали выше, было сложным, претерпевало определённую эволюцию в связи с изменением ряда эстетических взглядов от резкого неприятия до постепенного примирения. В его художественном творчестве эти перемены просматриваются слабо, но всё-таки они заметны, например, в сатирической пьесе «Дворянский бунт» (1891). В соловьёвской поэзии 1890-х годов появляется ряд произведений, отличительной особенностью которых, по словам З. Г. Минц, «становится направленность… против совершенно определённых явлений современного писателю общественного и политического строя» [440, с. 43]. Действительно, в эпиграммах, баснях и стихотворениях этого периода «наибольшей социальной активности» [440, с. 43] («Привет министрам», «На К. П. Победоносцева», «Эфиопы и бревно», «Вы – стадо баранов! Печально…» и др.) критически изображались отрицательные стороны российской действительности, общественные пороки (цензурная политика, идеалы государственности, безнравственность светской и духовной власти), враждебные автору учения и взгляды. Заметно изменился и облик автора: с одной стороны, усилились ноты самобичевания, с другой – его претензии на оглашение истины, пророчество. Возможно, как шаг навстречу реализму следует понимать и соловьёвское творчество в сфере художественной прозы (прежде всего биографической, диалогической), его публицистические и литературно-критические выступления, насыщенные актуальной общественной проблематикой.

Стремление работать ради изменения общества, воцарения в нём идеала, очевидно, помогло Соловьёву увидеть перспективные художественные возможности реализма. Кроме права на существование сатирической литературы, предполагающей критическое осмысление жизненных обстоятельств и конкретных личностей, он признал реалистическую категорию типического. В статье «Общий смысл искусства» (1894) именно через посредство этой категории Соловьёв характеризовал жанр комедии, определяя её «как отрицательное предварение жизненной красоты через типичное изображение антиидеальной действительности в *её самодовольстве*…» [178, с. 81]. В статье «Оттуда. Рассказы Сергея Норманского» (1895) Соловьёв назвал нетипичность образов одним из главных художественных недостатков произведения. Так, типизация стала восприниматься как явно положительное явление реалистической эстетики и литературы, способствующее тесному взаимодействию художественного и реального миров.

Оставаясь романтиком по своему мироощущению, пафосу творчества, художественному методу, особому способу взаимодействия с героем и читателем, Соловьёв, по словам Р. Гальцевой и И. Роднянской, «разделял черты быта своей среды, как её гость, а не как её член, и жил в чужом монастыре, не расставаясь со своим уставом» [320, с. 126]. Однако в рамках своего шуточного творчества он вполне признавал «правду» жизни, отражал «голоса» действительности, их сложное соотношение. В его сатире ощутимы принципы реалистической трактовки мира и человека, предполагающие критическое отношение к изображаемому, чёткость авторской позиции и жизненных ориентиров. Главный герой «Белой Лилии» Соловьёва ведёт себя в соответствии с требованием личностного волеизъявления лишь в начале текста, далее – в духе реалистической парадигмы «герой – субъект» – его поступки объясняются индивидуальной рефлексией о себе и мире. Пьеса «Дворянский бунт» реализовала скорее реалистическую рецептивную стратегию, где мир изображался как соответствие объективной реальности, а образы героев создавались как антимодели, которым читатель должен подражать «от противного».

В шуточной лирике Соловьёва выделяются и иронические стихотворения в романтическом духе, и сатирические произведения реалистического характера. Конечно, и романтики никогда не теряли интереса к общественным вопросам, но, изображая их в ироническом тоне, они стремились более глубоко отразить внутренний мир человека, помочь читателю преодолеть антиэстетизм текущей жизни, найти опору для реализации личности. У Соловьёва возможности сатиры, как и у реалистов, были в том числе способом оценки общества и воздействия на него с целью совершенствования. Художественный текст рекомендовался и как средство обеспечения знания и практического опыта для существования в жизненных условиях, взаимодействия с окружающими. Впрочем, не будем забывать факта, отмеченного Ю. В. Манном, который писал: «Сами по себе проникновение описательных или бытовых элементов, усиление начала общественной критики и т. д. вовсе ещё не говорят о преодолении романтизма реализмом (обычное, хотя часто и неосознанное отождествление реализма с бытовой насыщенностью, с обличительством и т. д.), как, впрочем, и вообще ни о чём не говорят. Сама по себе общественная критика, насыщенность бытовыми реалиями вовсе не противопоказаны романтизму… Всё решают не отдельные элементы и черты, а общая конструкция» [432, с. 368].

Важно и то обстоятельство, что русский реализм конца XIX века переживал значимые трансформации. Кроме типологических черт, закрепившихся к этому времени как качественные признаки направления (принцип правдивости в широком смысле, историзм мышления, принцип типизации и т. д.), возник ряд новых, развившихся под влиянием изменившихся общественных и литературных обстоятельств, – преобразованный антропологизм, универсализм, склонность к философским обобщениям, соединение социальной причинности с надсоциальной, трансформация традиционного подробного описания в концентрированные символические обобщения и образность, усиление субъективного начала). В. А. Келдыш писал, что, наряду с «социологическим» реализмом, рисующим историю через быт, на рубеже веков под влия-

нием модернизма оформился неореализм, воплощающий бытие через быт, синтезирующий «бытийное и социально-конкретное мировидение с возвышением первого над вторым» [375, с. 269]. На уровне стиля реализм рубежа веков тяготел, с одной стороны, к подчёркнутому объективизму, предметно-изобразительной основе, насыщенной интенсивным лирико-обобщённым содержанием, с другой – к повышенной экспрессии образной речи. Примечательно, что авторитетные писатели этой эпохи связывали будущее художественной литературы с синтезом реализма и романтизма.

Соловьёв и символизм. Последняя четверть XIX века в истории русской литературы характеризуется сначала глубинными, а затем очень явными исканиями новых художественных форм, тематических пластов, словесных и образных материалов. Соловьёв был среди тех писателей, которые участвовали в этом процессе и как теоретики, и как практики. Его самыми громкими публичными выступлениями в связи с оформляющимся в русской литературе символизмом были рецензии на их первые поэтические сборники («Русские символисты», 1895). Позже, в юбилейный пушкинский год, Соловьёв высказался по поводу эстетических и литературно-критических трудов символистов. Резко отрицательно он оценил безыдейность и бессмысленность «новой» поэзии, её аморализм, словесное экспериментаторство, не обоснованное содержательно. Открытая им полемика вокруг этого литературного явления привела к корректировке некоторых принципов русского символизма, обусловила возникновение «соловьёвской» ветви в отечественной лирике начала XX века.

О близости художественного мира Соловьёва символистскому заговорили ещё его современники. К. В. Мочульский, например, писал: «Соловьёв создал законченное и цельное эстетическое учение, оно легло в основание новой школы – символизма, и теоретики его, Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Брюсов, Мережковский, были его учениками» [115, с. 201]. Он же говорил о Соловьёве как о «первом русском символисте» [114, с. 382]. В. В. Зеньковский называл Соловьёва «защитником философского, а тем бо-

лее поэтического символизма» [73, с. 283]. Неоднократное повторение такой характеристики привело к утверждению её как истинной.

В советском литературоведении Соловьёва по традиции соотносили с символистами (З. Г. Минц, Д. Е. Максимов и др.). Широко известно во многом справедливое замечание З. Г. Минц, что он «оказался ближе к будущей поэзии „младших“ символистов, чем к реалистической эстетике XIX века» [442, с. 285]. А. Ф. Лосев, поставивший проблему «Соловьёв и русский символизм», также отмечал близость тематики, стиля, символики художественных образов, тревожности духа в творчестве В. С. Соловьёва и В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, А. А. Блока, В. И. Иванова, Г. И. Чулкова, Д. С. Мережковского, однако подчёркивал, что Соловьёв «волей или неволей оказался предначинателем и учителем всего русского символизма» [413, с. 187]. Одни символисты «сознавали своё соловьёвское ученичество… несмотря на свои новые художественные пути и новое, уже несоловьёвское, мировоззрение», другие развили «соловьёвское мировоззрение и соловьёвскую поэзию в разных направлениях», третьи «пытались развивать соловьёвство в революционном направлении» [413, с. 187].

В 1990–2000-е годы большая группа учёных прподолжала придерживалась той же позиции. Так, например, Н. Н. Зуев, исследуя поэзию Соловьёва, отмечал её романтические корни, но в итоге делал вывод: «Сложная, многозначная символика, пронизывающая поэзию Вл. Соловьёва, её ёмкий подтекст, многоплановость образов – всё это было началом русского символизма. И если Вл. Соловьёв сам не сформулировал основные положения эстетики символизма, то это сделали уже при его жизни, опираясь на его творчество и на опыт литературы в целом» [360, с. 66]. В диссертационном исследовании Пак Чжонг-Со говорилось, что «„Соловьёв-поэт“ примыкает к традиции прежде всего Фета и Тютчева», но «в поэтической практике Соловьёв намного ближе к поэзии символистов 900-х годов, чем в теории» [576, с. 23–24]. Д. М. Магомедова отмечала влияние Соловьёва не только на эстетику, но и на поведенческую стратегию младосимволистов: «…соловьёвская концеп-

ция любви оказала беспрецедентное влияние на последующую символистскую эстетику. Путь к преображению земной жизни через мистическую любовь-служение – такова мифопоэтическая основа „Стихов о Прекрасной Даме“ Блока, „Золота в лазури“ Андрея Белого, лирики Сергея Соловьёва, Вяч. Иванова. Более того, это и основа различных вариантов автобиографических мифов, определяющих не только сюжеты и мотивную структуру художественных произведений, но и особенности жизненного поведения поэта-символиста» [420, с. 749].

Место Соловьёва в истории русского символизма представляет собой самостоятельную проблему, разработка которой ведётся в современной науке достаточно активно. Здесь коснёмся лишь одного её аспекта – точек соприкосновения Соловьёва с символизмом. С одной стороны, утверждение, что эстетические взгляды младосимволистов базировались на соловьёвской программе, что символисты считали его своим учителем, почти хрестоматийно. С другой стороны, нельзя не учитывать, что при жизни Соловьёв неоднократно с иронией высказывался о символистах (как отечественных, так и западных), писал разоблачительные рецензии на их поэтические тексты, язвительно обыгрывал их приёмы и языковые клише в пародиях.

Действительно, идейные заимствования из Соловьёва очевидны в мыслях о воцарении Вечной Женственности, преображении жизни, синтезе земного и небесного, основополагающих и для старших символистов, и для А. Белого, А. А. Блока, Вяч. Иванова, С. М. Соловьёва. При желании можно провести параллель между лирикой Соловьёва и художественным миром К. Д. Бальмонта, который также имел неоплатоническое миросозерцание, исходил из убеждения о «неразумности» поэзии, развивал общеромантические мотивы (при этом, правда, нельзя забывать, что Соловьёв по-иному понимал связь поэзии и действительности, не мог принять бальмонтовского принципиального субъективизма, определял цель поэзии максимально широко, нагружал её теургическим назначением). Со многими представителями раннего русского символизма Соловьёва роднило тревожное настроение, ощу-

щение кризиса и катастрофичности бытия, эсхатологическое восприятие человеческой истории. Так, поэтический мир Ф. Сологуба насыщен фантастическими образами и видениями, связанными с разгулявшимся всемирным злом. В его лирике 1890-х годов присутствуют характерные для позднего Соловьёва темы смерти, чуда, настроение безысходности и беззащитности человека. И всё-таки здесь принципиальная разница: все апокалиптические ожидания Соловьёва были связаны с идеей вечного и окончательного воцарения Истины, Добра и Красоты, с достижением и человечеством, и искусством своих наивысших ступеней духовного развития. Даже брюсовские заявления о полной свободе творческой личности, её независимости от общественных вопросов, глубоко чуждые Соловьёву и его идеям теургического искусства, как ни странно, имели точку соприкосновения с соловьёвской литературной концепцией: в предисловии к сборнику «Tertia vigilia» Брюсов писал о бездушии «Кумира Красоты». При всём этом нельзя не учитывать того факта, что символисты, объявившие Соловьёва учителем, находились в стадии активных поисков своих предшественников и называли таковыми многих представителей русской классики, в том числе А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф. И. Тютчева, Л. Н. Толстого, В. М. Гаршина, А. П. Чехова и др. Родственность некоторых эстетических взглядов и художественных приёмов Соловьёва и поэтов-символистов означает только предвосхищение в его творчестве отдельных тенденций в отечественной лирике последующих десятилетий, но не сознательное «учительство» и тем более формирование символистской традиции.

Соловьёв оказался близок символистам идейно настолько, насколько близки эстетические программы романтиков и символистов. Общим для них являлся культ искусства, понимание вдохновения как божественного откровения, почитание музыки как наиболее магического, нерассудочного вида искусства (определённое время Соловьёв ставил музыку выше поэзии). На уровне поэтики их роднило сочетание древней и новой образности, реального плана изображения и вневременного, мифотворчество (в своей эстетике

Соловьёв сотворил геокосмогонический миф о становлении мира и человечества как воцарения Красоты, в поэзии – воспел Софию (Душу мира) и Богочеловечество), использование приёмов недоговорённости и символизации, иррациональность мышления, насыщенность текста историко-культурными параллелями и перекличками. Так же как и романтики, символисты использовали музыкальные и живописные возможности слова, иронию. Открытия искусства XX столетия во многом основывались на романтическом принципе двоемирия – разграничения мира реального, познаваемого чувственно, и неземного мира мечты, постигаемого духовно. Как связующие звенья между ними воспринимались творческая личность и искусство. Изображение духовной реальности требовало от романтиков пересмотра привычных способов отражения действительности, создания новой знаковой системы – абстрактной лексики К. Н. Батюшкова и Д. В. Веневитинова, поэтики деформаций Н. В. Гоголя, историко-литературной ассоциативности В. А. Жуковского, интуитивизма и мистицизма В. Ф. Одоевского. Всё это соотносилось с духовными и творческими поисками рубежа XIX–XX веков. Даже теургические задачи символизма, его идея взаимодействия между мирами восходили к романтической традиции «жизнестроения» с помощью духовных уроков искусства.

Преимущественной сферой творческого выражения Соловьёва, как и у символистов, стала лирическая поэзия. На мифотворчество в поэзии Соловьёва указал ещё С. Н. Булгаков, который соотнёс и его интимную лирику, и его поэтические пейзажи с описаниями ожидания встречи с божественной Софией. В качестве аргумента для своей концепции критик указал на «астральность», мистичность, загадочность и двусмысленность звучания соловьёвских текстов [44, с. 62–63]. Современные исследователи (Д. М. Магомедова и др.) также отмечают то обстоятельство, что мифопоэтическое и у Соловьёва, и у символистов возвышается над историческим. Вместе с тем нельзя забывать, что мифотворчество – это важная черта и романтической эстетики. Так, увлечение античной мифологией для романтиков (идиллии

А. А. Дельвига, антологические стихи А. С. Пушкина и др.) было не только источником аллегорической образности, но и своеобразным способом мировидения. Отсюда проистекала и их склонность к мифотворчеству в жизни, к сознательному соединению сюжетов литературных с биографическими (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь и др.). Как известно, А. Ф. Лосев определял романтизм через главенство определённых идей: идея творящей личности, символизм, иррациональная образность и историзм, «до конца продуманная идея становящейся мифологии» [412, с. 142]. Таким образом, соловьёвский художественный мир – это отголосок романтического, а не модернистского мировидения и эстетической системы.

Софийная часть лирики, наиболее родственная символизму, безусловно, занимает важное место в поэтическом наследии Соловьёва, но всё-таки не исчерпывает его целиком. Подведение всей пейзажной и любовной поэзии этого автора под сюжет о нисхождении Софии в мир было бы искусственным. В его творчестве встречаются художественные тексты, в которых софийная составляющая не просматривается («По случаю падения из саней вдвоём»; «11 июня 1898 г.»; «Эти грозные силы, что в полдень гремели…» и др.), есть большой пласт «шуточной» лирики, не выходящей на софийную проблематику.

Важным аргументом для большой группы учёных, которые соотносят художественное творчество Соловьёва с началом русского символизма, является использование в его поэтической практике недосказанности и символики. Так, В. Ф. Соколова пишет: «Создавая свою уникальную модель бытия, сложный, таинственно-прекрасный виртуальный мир, он обращался к поэтике сновидений, смутных прозрений и грёз. Поэтому его стихи часто отличаются неопределённостью хронотопа („не здесь и не там“, „минувший“, „далёкий“ и т. д.). Всё это, вместе с мистически значимыми образами-символами, предвещало поэтику символизма» [491, с. 45–46]. Л. Н. Дядькина убеждена, что «художественный символизм является характерной особенностью мироощущения философа» [341, с. 23]. М. А. Глушкова пришла к выво-

ду, что у Соловьёва символ становится основным способом художественного изображения и почти всегда он наполнен религиозным смыслом [328, с. 35]. Однако это ещё один аргумент в пользу разграничения символики Соловьёва и старших символистов. С. М. Лукьянов, биограф поэта-философа, писал: «…его символику и мистику нет ни малейшего основания отождествлять с символикой и мистикой… современных „декадентов“… У декадентов и новохристиан символика и мистика обусловливаются, с одной стороны, невыясненностью, произвольностью и риторичностью идеала… а с другой – явственным и незаконным преобладанием эмоциональной сферы над сферой интеллектуальной; у христиан же символика и мистика оказываются тесно связанными с высотой положительного религиозного идеала, отчасти даже богооткровенного…» [92, с. 142–143]. Во многом соглашаясь с М. А. Глушко-вой, усомнимся, во-первых, в том, что использование образов-символов можно считать основным, определяющим приёмом соловьёвской поэзии. Во-вторых, такой приём в арсенале писателя не является показателем его принадлежности к символизму. Так, при склонности И. А. Бунина к символике, проявляющейся через повторяющиеся образы с природно-космической семантикой, этого писателя традиционно рассматривают в рамках реалистического направления.

Конечно, нельзя не учитывать, что трактовка художественного образа у Соловьёва была близка к символистской. Художественному образу он отводил роль связующего звена и соотнесения между истинным и «человеческим» искусством, между тем, что должно быть и что есть. «...Для истинно художественного образа или типа, – писал Соловьёв, – безусловно необходимо внутреннее соединение совершенной индивидуальности с совершенной общностью, или универсальностью, а такое соединение составляет существенный признак или определение настоящей умосозерцаемой идеи в отличие от отвлеченного понятия, которому принадлежит только индивидуальность» [211, с. 205]. Через интуицию истинный художник познаёт идеи истинно сущего, которые представляются его взору в различных художествен-

ных образах. Работа художника – в их развитии и воплощении в материальных подробностях. В том же смысле давал определение образа-символа, например, А. Белый, для которого символ выступал опосредованной целостностью фундаментального единства физической и художественной картины мира. Однако, на наш взгляд, неправильно соотносить художника слова с той или иной литературной группой только по единичному (пусть важному, но не определяющему) критерию. Необходимо учитывать весь спектр взглядов, эту группу характеризующих, и, конечно же, личное публичное определение своей литературной позиции самим автором. Есть и принципиальная разница между Соловьёвым и символистами. Образность Соловьёва всё-таки строилась в том числе на основе соответствий явлениям действительности, она была привязана к реальности, в то время как у символистов преобладали ассоциативные соответствия. У Соловьёва слово несло в себе не только дополнительное, но прежде всего прямое значение. Кроме того, сам процесс символизация для него имел несколько иную природу, нежели у символистов. К. Г. Исупов пишет об этом так: «В эстетическом векторе символ у Соловьёва принадлежит бытию и лишь косвенно – как запись внимательного к зовам Эмпирея медиума – сфере запечатления, т. е. искусству. Символ символис-тов – эстетическая конструкция, наведённая в бытие и навязанная ему или даже замещающая его. Но встреча соловьёвской символогии и поэтической мифологии символистов оказалась плодотворной: символисты „расколдовали“ схематические эйдосы философа (‘эйдос’ и есть ‘схема’, ‘модель’) и обратили их в мощное средство поэтики» [367, с. 78]. Если Соловьёв придавал гениальному художественному тексту сакральное и отчасти познавательное значение, то символисты, в силу их теорий жизнетворчества и мифотворчества, художественной теургии, ввели текст в сферу эстетической игры, акта самоутверждения и действия, стали воспринимать весь мир как Текст, в котором писатель живёт как персонаж, режиссёр и теург.

И для Соловьёва, и для символистов были актуальны приёмы цветописи, ассоциативности. Но в целом поэтика ранних символистов, их принципы со-

творения поэтического мира на основе неполной определённости, алогичности изображаемого, оксюморонные образы, нагнетание однородных звуковых комплексов, нарушающих привычные представления о свойствах предметов и явлений не были близки Соловьёву, воспитанному на традициях русской классической литературы. «В воззрениях „декадентов“ разрывалась основа „всеединства“, – справедливо отмечает Т. П. Буслакова, – и потому между возвышением искусства путём „эстетического сепаратизма“ и его теургическим смыслом могло наблюдаться лишь внешнее сходство, не затрагивавшее важнейших мировоззренческих вопросов, среди которых были представления о путях развития цивилизации, сущности творческой личности, значении искусства и о той роли, которую обусловливал для художника его нравственный „выбор“» [311, с. 22]. Символисты противопоставляли реализм и символизм как две разных художественных манеры созерцания. Соловьёв, как мы показали выше, не столь категорично отрицал возможности реализма, определённой степени использовал их.

Итак, рассматривать Соловьёва-поэта в рамках символистской лирики, как это делают некоторые исследователи (Л. Л. Авдейчик, В. А. Мескин и др.), следует, на наш взгляд, весьма осторожно, с определёнными оговорками. Нельзя не учитывать то обстоятельство, что до конца своих дней Соловьёв так и не принял символистской эстетики вполне, пародировал не только первые поэтические опыты отечественных символистов, но и вполне зрелые произведения их западных единомышленников. Соловьёв никогда не соотносил себя с «новой» поэзией.

Соловьёв – весьма нестандартная фигура в русской литературе. Глубоко почитая пушкинскую традицию, осознавая себя наследником русской «чистой» лирики, он представлял в отечественной словесности уходящую эпоху, но в своих эстетических взглядах и поэтике он опередил время. Будучи фигурой переходной, он был воспринят как один из первых в отечественном символизме, как его «духовный отец», наставник. Несмотря на то, что его отношение к символистам-современникам было однозначно отрицательным, эта

духовная близость была констатирована и закреплена как аксиома. Но когда творчество Соловьёва начинают рассматривать с точки зрения символистского эстетического кода, для которого характерна ориентация на избранные художественные пласты, а значит, сдвинутую картину мира, где автор и его маска, лирический герой, часто асоциальный и не обременённый моральными, религиозными и духовными принципами, не являются одним и тем же, то получается очередное искажение. Соловьёв, сформировавшийся на принципах своего века, всегда исходил из идеи особой духовной миссии поэта, неразрывности творца и его творчества. Шуточная поэзия и драматургия Соловьёва, полноправные составляющие его художественной концепции, стыдливо замалчивались признавшими его «своим» символистами, так как не вписывались в образ поэта-теурга, стоявшего у истоков нового литературного явления, имели чуждую природу. Парадоксальным образом «чужой» признавался «своим», но принимался выборочно и частично, с умолчаниями о произведениях, не заслуживающих серьёзного рассмотрения, даже компрометирующих автора. Соловьёв, оставаясь романтиком на протяжении всего творчества, используя романтическую образность, разрабатывая романтические темы, применяя романтические жанровые формы, соединял всё это с реалистическим отношением к изображаемой действительности (стремлением воздействовать на неё) и с символистскими приёмами (символикой, недосказанностью и т. д.). В этом смысле метод Соловьёва-писателя можно считать синтетическим. Его в значительной мере определяла романтическая эстетика и поэтика, переосмысленная с учётом новой историко-литературной ситуации и собственной философии.

1.3. Авторские стратегии в художественном творчестве В. С. Соловьёва

Застывшая характеристика художественного наследия В. С. Соловьёва как дисгармоничного, противоречивого неизбежно будет поставлена под со-

мнение, если проанализировать его литературные искания с точки зрения основных авторских творческих стратегий.

Авторские стратегии всё чаще становятся объектами литературоведческих исследований, особенно если речь идёт о художественных изысканиях постмодернистского характера. Это и понятно, ведь именно «в эпоху постмодернизма, ввиду изменения функции автора, текст всё чаще рассматривается в качестве части авторской стратегии, а художественное поведение писателя становится не просто акцентированным, но определяющим её компонентом» [460, с. 161]. Однако уже в эпоху расцвета русского модернизма роль творческих стратегий в формировании специфического авторского художественного мира была, очевидно, не менее важной. На исходе XIX столетия, в период завершения эпохи классической словесности, как более значимые компоненты, определяющие литературный процесс, воспринимались стиль, авторская индивидуальность, уникальность языка, собственно текст. Тем не менее уже тогда авторские творческие стратегии стали приобретать особую актуальность: они определяли не только направление развития того или иного художника слова, но и своеобразие художественных миров. Создатели произведений постепенно отказывались от однозначного самовыражения и ориентации на «своего» читателя, всезнающее слово повествователя сменялось полифоническим звучанием текста, в авторское высказывание активно проникало чужое сознание, происходило сближение писательского пространства с читательским. Этот процесс можно проследить, в частности, на материале литературного творчества В. С. Соловьёва. На наш взгляд, художественный мир этого писателя-философа основывался в том числе на сознательно сконструированных и целенаправленно использованных творческих стратегиях, определивших характер того диалога, который он вёл с читателем на протяжении нескольких десятилетий. Для Соловьёва, в отличие от поэтов и писателей начала XX века, поведенческие авторские стратегии (несмотря на выстроенность его жизни в определённом направлении – бесприютный странник-одиночка, пророк, открывающий высокие истины людям)

были менее значимыми, нежели повествовательные. Именно последние обусловили направленность и модели построения соловьёвских текстов, переплетение условно «высокого» и «низкого» в его творчестве.

Основы теории художественной коммуникации за рубежом были заложены А. Ричардсом («Философия риторики», 1950), М. Фуко («Порядок дискурса», 1970), Т. А. ван Дейком («Язык. Понятие. Коммуникация», 1980-е годы), а на русской почве Р. Якобсоном, выделившим в любом акте речевого общения адресанта, адресата, сообщение с понятным обоим кодом, контекст общения и контакт («Лингвистика и поэтика», 1975). В данном ракурсе художественное произведение воспринимается как форма выражения и канал коммуникативного акта между адресантом-писателем и адресатом-читателем. Художественная коммуникация отличается от повседневно-бытовой, во-первых, надвременной и надпространственной связью участников общения, во-вторых, меняющимся темпом, в-третьих, заданностью тематики, позиций адресата и адресанта, в-четвёртых, разнообразием трактовок сообщения, обоснованным не только индивидуальными особенностями восприятия, но и обстоятельствами субъективными, меняющимися (настроение, физиологическое состояние адресата, особый интерес к фрагменту сообщения, прерывистость чтения, незавершённость сообщения и т. д.). Цели и задачи художественной коммуникации, как и всякой коммуникации, реализуются через коммуникативные стратегии, на что одним из первых обратил внимание М. М. Бахтин: «…замысел – субъективный момент высказывания – сочетается в неразрывное единство с объективной предметно-смысловой стороной его, ограничивая эту последнюю, связывая её с конкретной (единичной) ситуацией речевого общения, со всеми индивидуальными обстоятельствами его, с персональными участниками его, с предшествующими их выступлениями – высказываниями» [295, с. 447]. В. И. Тюпа, определяя коммуникативную стратегию как модальное позиционирование субъекта, объекта и адресата высказывания в рамках дискурса, подчеркнул, что она может быть сориентирована либо на субъект общения, либо на адресата, ли-

бо на предмет сообщения (три дискурсообразующие компетенции: креативная, рецептивная и референтная) [507, с. 68]. Коммуникативная стратегия стабилизирует акт высказывания, создаёт определённую речевую модальность, отражающую статус и позицию субъекта относительно выстраиваемого дискурса.

В современной российской науке авторская стратегия связывается прежде всего с областью коммуникации как таковой: «…стратегия представляет собой концептуально положенное… мировоззренческое намерение и его действенное осуществление касательно производства содержания коммуникационного процесса, то есть выбор того или иного коммуникативного пространства… типа взаимодействия…» [593]. В определениях стратегий, связанных с художественным дискурсом, подчёркивается либо принципиальная взаимосвязь событийного ряда в повествовании с коммуникативным намерением (В. И. Тюпа, Г. А. Жиличёва), либо обусловленность поэтики произведения и особенностей диалога с читателем выбранным типом повествования (О. Ю. Осьмухина и др). Под творческой стратегией мы будем понимать языковое и невербальное проявление замысла и воли писателя, которое обосновано его мировоззренческими, эстетическими, теоретико-литературными взглядами, положением по отношению к объекту речи и отражается через характер предлагаемой информации (тема, полнота её раскрытия), смысловые акценты, выбор жанра, стиль, темп и способ изложения, организацию речевого акта. На текстовом уровне авторскую стратегию писателя можно проследить, изучив текстовое пространство с точки зрения его воздействия на читателя: характеризуя жанр, героев, проявление авторского «я», характер повествования, особенности сюжета, композиции, языка. На экстра-текстовом уровне она проявляется через особенности выстраивания диалога с читателем, пафос публичных литературных, литературно-критических и публицистических выступлений, участие в полемиках, «продвижение» конкретных произведений, отношение к литературному успеху, приёмы воздействия на публику с целью донесения собственных идей. При этом на коммуникатив-

ные установки автора влияют как экстралингвистические категории (социальная принадлежность, усвоенные культурные традиции, круг общения, бытовые обстоятельства), так и личностные особенности (мировоззрение), специфика писательского самовыражения (эстетические и теоретико-литературные принципы, представление о задачах литературы и миссии писателя, ориентация на публику или самовыражение, жанровый диапазон, стилевая палитра, способы и формы обнародования своих произведений, отвечающие авторским установкам). Все эти факторы в их совокупности определяют авторские цели и задачи, которые участвуют в создании художественного целого произведения и формируют коммуникативное поле «автор – текст – читатель».

Следует подчеркнуть, что понятие «авторская стратегия» не дублирует при этом ни понятие «авторская позиция», ни тем более понятие «художественный метод» или «художественный стиль», так как все перечисленные понятия в первую очередь представляют автора как объект изучения, тогда как «авторская стратегия» предполагает субъект-субъектный анализ. В отличие от авторской позиции, которая может проявляться в художественном тексте бессознательно, авторская стратегия предполагает сознательное выстраивание единого с читателем коммуникативного поля.

По мнению некоторых учёных, авторская стратегия как сознательно задаваемая программа отношений между субъектом художественной деятельности, её объектом и адресатом определяется культурными и историческими обстоятельствами. В. И. Тюпа считает, что каждая литературная эпоха имеет свой тип восприятия художественного текста, свои способы формирования читательского отклика на него, свою читательскую аудиторию. Говоря о трёх парадигмах художественности (дорефлективном традиционализме фольклора и мифа, рефлективном традиционализме и эстетическом креативизме), учёный соотносит вторую из них с созданием эффекта неоспоримости транслируемой истины, восприятием автора как изготовителя текста, а читателя как своеобразного эксперта, «не уступающего, а то и превосходящего автора в

знании… правил, по которым строится авторский текст» [508, с. 156]. Третью же – с восприятием произведения как эстетического объекта, творчества – как эмоциональной рефлексии, а читателя – как сочувствующего автору. На наш взгляд, вопрос о соотнесённости индивидуальной авторской стратегии с эстетическими и художественными идеалами эпохи сложен и требует дальнейшего уточнения. До проведения соответствующих комплексных исследований не следует трактовать авторскую стратегию как универсальное понятие, позволяющее определить историко-литературное положение писателя и специфику его метода. Это справедливо только в отношении постмодернистской поэтики, в рамках которой наследие писателя определяется преимущественно авторской стратегией, формирующей его индивидуальный имидж и текстуальный проект. «Текстоцентризм» литературы классического периода оставляет возможность рассматривать авторские стратегии лишь как дополнительное средство характеристики художественного мира писателя.

Вопрос о специфике творчества Соловьёва в ракурсе художественной коммуникации до сих пор практически не затрагивался. Пожалуй, только Н. Г. Баранец обратила внимание на дискурсивные особенности публицистики Соловьёва и проанализировала их, связав с жанровыми чертами конкретных работ-высказываний [294]. Однако выявление основополагающих для Соловьёва-писателя творческих установок, направлений диалога с читателем, поможет глубже осмыслить суть его авторской позиции в конкретных художественных текстах, жанровые приоритеты, поэтику.

Говоря о ведущих стратегиях в русской литературе конца XIX – начала XX века, учёные выделяют как главные общественно-публицистическую, элитаристскую, просветительскую, игровую и эпатирующую программы творческого поведения [397, с. 12–13]. При этом очевидно, что реалистическое направление тяготело к первой из них, а романтическое и модернистические – к остальным. Соловьёв, воспитанный на традициях русской классической литературы, был близок в своих эстетических предпочтениях романтикам, но оформлялся как поэт и писатель в эпоху становления «новой» ли-

тературы, активно проявляющей себя уже в начале 1890-х годов. Совмещение этих разных тенденций привело к совершенно особой авторской позиции в литературе и своеобразным авторским стратегиям творчества.

Соловьёвская литературная программа, концепция теургического искусства тяготели к просветительской стратегии творчества, восходящей к русским классицистам конца XVIII столетия. По сути Соловьёв утверждал просветительское назначение искусства, его социально-преобразующую миссию в их мистических вариантах. Соответственно диалог с читателем выстраивался по принципу «учитель-ученик»: ведущей оказывалась роль адресанта, который просвещал, воспитывал, доказывал, объяснял (отсюда обилие лексических повторов в публицистике Соловьёва, сквозные образы – в поэзии, драматургии, художественной прозе). Просветительский тип поведения в литературе доходил у Соловьёва часто до пророческого и выражался во властном отношении к другим коммуникантам, абсолютизации собственного осмысления мира, субъективных ощущений, предчувствований, авторитарном ведении диалога, ограничении его констатацией определённых истин. Дискурс выстраивался в соответствии с модальностью убеждения и соотносился с императивной картиной мира, предполагающей единственно верный путь к абсолютной истине. Здесь всякое субъективное мнение воспринималось как ложное, текст – как система знаков с готовым смыслом (базовая стратегия авторитарного монологического единогласия, по классификации В. И. Тюпы). В соответствии с особенностями убеждающей дискурсивности творческие проявления субъекта отличались жанровым и концептуальным самоограничением, а воспринимающее сознание понималось как объект коммуникативного воздействия: реципиент должен был усваивать уроки коммуникативных событий и корректировать своё мышление и жизненное поведение в соответствии с сообщенными ему императивами. Истинный адресат («нададресат») коммуникативного акта мыслился как источник легитимности авторской дискурсии.

Как известно, различные литературные эпохи способствовали появлению в русском обществе своих пророков и учителей. Просветительско-пророческая стратегия творчества заметна в первой половине XIX века у П. Я. Чаадаева, Н. В. Гоголя эпохи «Выбранных мест из переписки с друзьями», деятелей славянофильства, В. Г. Белинского. Она воспринималась современниками то как форма высшей авторской свободы, то как духовное юродство. Знаковой фигурой, духовным символом эпохи для 1830-х годов был П. Я. Чаадаев, как для 1860-х годов – Н. Г. Чернышевский, а для 1870–1880-х годов – Г. И. Успенский, В. Г. Короленко. Всех их современники воспринимали как праведников и общественных подвижников, провозглашавших Истину и страдающих из-за этого. «Бессознательными педагогами» (термин В. В. Розанова) или «писателями-пророками» можно назвать многих русских художников слова конца XIX века: Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, В. С. Соловьёва, Д. С. Мережковского, В. В. Розанова и др. Феномен художественного пророчествования на примере жизни и творчества Л. Н. Толстого осмыслял в своё время С. Н. Булгаков. В очерке «Л. Н. Толстой» он рассматривал эволюцию этого писателя как движение от литературной статусности к миссии пророка, не всегда понимаемого и принимаемого. В отличие от Гоголя, который преодолел мучительное раздвоение и отрёкся от искусства, Толстой, по мнению С. Н. Булгакова, не достиг высшей религиозной победы над собой, не возвысился над соблазном литературного учительства, не перешёл на путь религиозного действия, но оставил людям пример глубочайшей драмы – своего мучительного выбора между писательством и Богом [55, с. 251].

Соловьёв был изначально склонен к «пророческому» поведению в художественном творчестве вследствие ряда причин: личностных, религиозно-философских, эстетических, историко-литературных. Данное обстоятельство было предопределено во многом его жизненной установкой, которая, начиная с юношества, диктовала ему особую позицию в обществе – проповедника истины. Показательно, что уже в двадцать лет в одном из писем к своей ку-

зине Е. К. Селевиной он демонстрирует прекрасное понимание своей миссии: «Сама истина, т. е. христианство… сама по себе ясна в моём сознании, но вопрос в том, как ввести её во всеобщее сознание… Это моё настоящее дело пришло время не бегать от мира, а идти в мир, чтобы преобразовать его…» [122, с. 88–89]. Вместе с тем для него были характерны универсализм, стремление получить истину не из личных ощущений, а в результате её извлечения из разных концепций, отдельных сторон общечеловеческой правды. Диспут на защите магистерской диссертации «Кризис западной философии. Против позитивистов» (1874), речь об особой миссии России «Три силы» (1877) в Обществе любителей российской словесности, публичные «Чтения о Богочеловечестве» (1878), на которых присутствовал цвет российской интеллигенции, лекция на тему «Критика современного просвещения и кризис мирового процесса», обращённая в том числе к престолонаследнику (1881), реферат «Об упадке средневекового миросозерцания», озвученный перед аудиторией Московского психологического общества (1891), наконец, «Краткая повесть об антихристе» (1900) – все эти выступления Соловьёва свидетельствуют об активном поиске истинного пути для христианской общественности, о реализации просветительско-пророческой творческой стратегии.

Интересно, что избранничество Соловьёва и его особую миссию вполне признавали окружающие: «большинство людей, сталкивавшихся с ним, сразу ощущало, что он создан не по мерке обычной жизни, что он как бы пришелец неотсюда и явился со своей особенной властью» [320, с. 122]. С. М. Соловьёв, подводя итог жизненного пути своего дяди, делал вывод, что главное, что отличало его от современников, – «это сознанные им за собой от начала и до конца жизни право и долг быть “пророком во Израиле”, быть совестью русского общества и обличителем его грехов» [214, с. 380–381]. Поколение символистов настаивало на пророческом духе произведений и личности Соловьёва, считало его провозвестником катастроф XX столетия. А. А. Блок писал о Соловьёве: «Вл. Соловьёву судила судьба в течение всей его жизни быть духовным носителем и провозвестником тех событий, которым надлежало раз-

вернуться в мире» [34, с. 394]. «Самое важное и сокровенное в поэзии Соловьёва, – считал Г. И. Чулков, – её пророческий характер. Искусство имело для Соловьёва значение лишь как пророческое служение, как „предварение совершенной красоты“ и служило переходом и связующим звеном между красотою природы и красотою будущей жизни» [269, с. 103].

Необходимо учитывать и то, что для Соловьёва миссия художника слова была определена как пророческое служение. Идеальный поэт для него – это пророк, который готовит людей к грядущему царству Бога, соединяет настоящее с будущим. Пророки, был убеждён философ, являются носителями богочеловеческого сознания, а все истинные поэты, независимо от размеров их деятельности, могут быть отнесены к пророческому типу («История и будущность теократии»). Соединение в рамках его собственного творчества философской и литературной составляющих превращало его в пророка, открывающего тайны мироздания и общечеловеческого пути. Не случайно герой многих соловьёвских текстов – это человек, смысл жизни которого связан с высокой мистической целью («Сон наяву», «Близко, далёко, не здесь и не там…», «Белая Лилия» и др.).

Соловьёв относился крайне отрицательно к «актёрству» в бытовом поведении поэта. Оно имело для него налёт преднамеренности и выдуманности, а потому искусственности, чего он категорически не принимал. Из его статей о Пушкине ясно, что он требовал поэтического отношения к миру как единственно возможного, истинного и в творчестве, и вне его. В результате в рамках его жизненного пространства была выстроена особая линия поведения, обоснованная спецификой его теургического проекта, соответствующими личностными пристрастиями и претензиями. В своё время А. А. Блок и А. Белый говорили о «масочности» Соловьёва [34, с. 398], однако необходимо учитывать, что эта «масочность» не была родственна актёрству модернистов, а имела иные основания. В метафизической модели мира Соловьёва границы между материальным и идеальным, видимым и незримым были призрачными. Поэт-творец был способен воспринимать мир в его целостно-

сти и соединять несоединимое иногда контрастными средствами и методами, восстанавливать некогда существовавшее единство двух миров в вечности. Одновременно он фиксировал искажения небесных истин в земном мире и воссоздавал их в полноте созвучий, доводил до сознания людей. Это стремление объединять раздробленное бытие (различные идеи, эпохи, традиции и т. д.) определило особенности художественного мира Соловьёва. Его служение высокому назначению проявилось и через сюжеты встречи с Небесной подругой в лирических текстах, и через опыт земной любви-страдания, и через образ творца-скитальца в собственном «тексте жизни». Коммуникативное поведение Соловьёва вполне соответствовало избранной пророческой стратегии, не вступало с ней в противоречие.

«Преобразовательный» настрой умонастроения Соловьёва можно связать и с его христианско-софиологическими представлениями о должном. По свидетельству С. М. Соловьёва, его дядя «…в 1875–1876 годах был охвачен каким-то мистическим вихрем… Вероятно, перед ним встали соблазны вообразить себя „сверхчеловеком“, тем первосвященником вселенской Церкви, первым избранником Софии, о котором он писал в Соренто. Но уже тогда у Соловьёва было противоядие против соблазнов сверхчеловеческой гордыни в чувстве смирения» [214, с. 98, 132]. Тем не менее его проповеди христианского идеала со временем звучали всё громче и настойчивее. В своей речи на Женских курсах после убийства Александра II Соловьёв провозгласил христианский идеал главным ориентиром социального прогресса; путь к нему он обозначил как нравственное совершенствование каждой отдельной личности. Спустя несколько лет в его творчестве вновь появилась озабоченность несовершенством внешних форм общественной организации. В своём обобщающем труде «Оправдание добра», относящемся к середине 1890-х годов, Соловьёв назвал заблуждением одностороннюю абсолютизацию как внутреннего, так и внешнего совершенствования. Личностей, которым дано прозревать путь в будущее, Соловьёв, прибегая к привычной для него символике, назвал в «Оправдании добра» пророками. Пророк, правитель, священник – олице-

творение связи времён: священники призваны хранить заветы прошлого, правители должны заботиться о настоящем, пророки – прозревать и призывать будущее: «…истинный пророк есть общественный деятель, безусловно, независимый, ничего внешне не боящийся и ничему внешнему не подчиняющийся… кто внутренно не связан никакой внешностью, кто в последнем основании не знает другого мерила суждений и действий, кроме доброй воли и чистой совести» [180, с. 542].

Просветительско-пророческая творческая стратегия Соловьёва была определена и особенностями самой эпохи, в которую сформировалась его личность: завершался нигилистический период общественного сознания, начиналось время чрезвычайного умственного волнения и активной работы мысли. Формирование мировоззрения Соловьёва происходило в атмосфере, насыщенной духом социальных перемен, идейно-политических коллизий и творческих исканий. По воспоминаниям Н. Н. Страхова, «все вопросы поднимались с самого корня, решались, перевершались и опять поднимались. Знакомые, не видевшие друг друга год или два, встречались между собой с горячими и жадными вопросами „Ну что? К чему вы пришли? На чём теперь остановились?“ Едва ли повторится в таких размерах эта лихорадка мысли, оторвавшейся от действительности и мечущейся в пространстве» [219, с. 263]. В конце 1880 – начале 1890-х годов просвещённые умы активно питались публицистикой, которая, если и доносила до своего читателя философские идеи, то по преимуществу это были идеи позитивизма и материализма. И хотя они занимали внимание Соловьёва меньше, нежели фундаментальное изучение философии, тем не менее, его пытливый ум не мог остаться к ним безучастным. Не только философские работы, публицистика, но и в большой степени литературная критика, художественное творчество (особенно сатира) стали своего рода трибуной, с которой Соловьёв обращался к аудитории, обучая, убеждая и увлекая её вслед за собой. Сам он в 1894 году дал по этому поводу такое объяснение: «Я за последнее время взял на свою долю добровольное “послушание”: вычищать тот печатный сор и мусор, ко-

торым наши православные патриоты стараются завалить в общественном сознании великий и насущный вопрос религиозной свободы» [203, с. 442]. Отдельные поэтические тексты Соловьёва носили характер проповеди.

Пророческая творческая стратегия Соловьёва была обоснована и его верностью романтической литературной традиции. Для романтиков вообще характерен дидактический пафос, который чувствуется и в стилистике, и в композиции произведений, отражающих патетику урока (см., например, тютчевские «Не то, что мните вы, природа…», «Silentium» и др.).

Шуточные стихотворения и пьесы Соловьёва позволяют говорить ещё об одной, игровой (провокационной), творческой стратегии в арсенале писателя. Юмористические и сатирические произведения В. С. Соловьёва были известны его современникам. Они практически не печатались (некоторые «шутовские», по определению самого поэта, стихотворения были опубликованы в 1886 году в «Новом времени» под псевдонимами «Князь Эспер Гелиотропов», «К. Гелиотропов», «Князь Гелиотропов»), но широко ходили в списках и были чрезвычайно популярны в кругах столичной интеллигенции. Показательно, что на рубеже XIX–XX веков поэзию Соловьёва часто соотносили с традицией Козьмы Пруткова (Л. Л. Лопатин и др.). После смерти Соловьёва его близкие сделали всё возможное, чтобы «шуточная» часть его наследия оставалась в тени: она слишком явно противоречила образу философа-мистика, сознательно выбравшего путь аскетических ограничений. Конечно, оглашению подобного рода произведений Соловьёва воспрепятствовали и этические правила: некоторые из них создавались для чтения в узком дружеском кругу, в рамках частной переписки. В результате многие из этих текстов до сих пор не дошли до читателя, а границы творческого мира писателя исказились из-за приблизительной очерченности. Однако шуточные произведения Соловьёва нельзя воспринимать как созданные «по случаю»: автор печатал их, конечно, менее активно, чем тексты с серьёзной проблематикой, но на протяжении всей творческой жизни, следовательно, руководствовался при этом особой установкой.

Уже в конце XIX века игра и театральность проникают в различные сферы жизни – культуру, быт, творчество, но именно XX столетие станет временем расцвета игровой стихии в искусстве, которая подменит его этические и просветительские функции в связи с кризисом классических идеалов гуманизма. Однако в конце XIX века игровая творческая стратегия ещё не вполне вписывалась в традиционные повествовательные модели, а её эстетико-коммуникативная преднамеренность, использование авторской маски воспринимались как эпатаж. Игра освобождала творческую мысль, обнажала её игровое начало, разрушала сковывающие рамки литературной формы, литературоцентричность. Игровая стратегия в творчестве позволила Соловьёву избежать крайностей и догматической однозначности в выражении своих мыслей и идеалов, хотя его шуточную поэзию и драматургию часто воспринимали либо как не имеющие глубокого значения, либо как знаки юродства. Однако маска «шута» была не менее важна для его литературного творчества, чем маски «просветителя» и «пророка». При её помощи создавались атмосфера художественной провокативности, некая дополнительная основа, подкладка художественного мира Соловьёва, благодаря которой он приобретал целостность и завершённость. Игровая стратегия предполагает видимое равноправие адресата и адресанта (ведущая роль адресанта вуалируется), акцент при организации дискурса делается на объект речи, саму игру (актуализируется референтная компетенция). Игра как коммуникативный акт выстраивается чаще всего при помощи приёма провокации. Автор выступает как субъект частной инициативы и предлагает омонимичный по своей природе текст с многочисленными потенциальными значениями, иронизируя, провоцируя читателя к свободной реакции на сообщение, в котором подлинная информация оказывается скрытой за ложно анонсируемой («авантюрная» текстуальность), и одновременно пытается оградить свою внутреннюю свободу. Адресат-реципиент воспринимает текст критически, актуализирует сокрытые в нём смыслы, вступает с автором в диалог, утверждает собственную, автономную истину. В результате установки и рецептивные ожидания чита-

теля оказываются обманутыми, ведь его выстраивание смысла и трактовки, сделанные на основе общепринятых норм и привычных канонов художественного текста, осознаются в результате как неверные. Нестандартные художественные ситуации, нарушенные жанровые каноны, важная дополнительная информация, открытая в последний момент, – всё это позволяет воздействовать на волю читателя и либо подчинять её авторской, либо организовать свободный диалог принципиально иного уровня. Игровая стратегия соотносится с базовой стратегией диалогического разногласия, по классификации В. И. Тюпы. Картина мира выстраивается в такой модели дискурса как окказиональная, базирующая на модальности мнения, равноценных альтернатив, множественности истин и свободе языкового выражения.

В области шуточного творчества Соловьёва утверждались те же христианские истины, только при помощи сниженного материала, благодаря чему дистанция между реальным и должным на порядок сокращалась, а идеалы обретали ясность, становились объёмнее. Конечно, некоторые шуточные произведения этого автора нельзя принимать всерьёз, не различать, так сказать, постановщика и актёра. Соловьёв-постановщик часто потешался над читателем и над собой. При этом он высказывался не до конца, использовал намёки и умолчания, заставлял читателя отыскивать истинный смысл, отдельные оттенки мысли и чувств. Игровая стратегия позволила Соловьёву сохранить и вполне проявить своё подлинное «я», глубинность и противоречивость своей человеческой субстанции, гораздо более многозначной, нежели конкретные жизненные и художественные проявления этого «я». Приём смены литературных масок во многом определит поэтику модернистов, их новый способ выражения авторской позиции.

Две творческие стратегии – просветительско-пророческую и игровую – в художественном наследии Соловьёва связывала прежде всего личность автора. Это совмещение отражало соперничество в сознании писателя платонического пренебрежения к «здешнему» и христианского приятия падшего, но достойного спасения мира. Отсюда – шуточное осмеяние земного царства

греха и беззакония, с одной стороны, и любовь к «земле-владычице», готовящейся к спасению и обновлению, – с другой. Видимая неслиянность творческих стратегий обусловила определённую двойственность литературного творчества этого автора, которую подчёркивали сначала современники, затем – учёные-филологи. Даже духовно близкие Соловьёву люди воспринимали совмещение мистической и юмористической сторон его творчества как своего рода оксюморон: настолько их соседство выглядело дисгармоничным. Так, его близкий друг и биограф В. Л. Величко писал: «Два строя творческой мысли, часто мешавшие друг другу, приводили иногда, переплетаясь, к досадным диссонансам, какие мы видим, например, в поэме “Три свидания”; иногда же, когда юмор и шутка смешивались с мистицизмом, то получалось нечто весьма мало понятное, как, например… „Белая Лилия“…» [56, с. 277–278]. Такая необычная, провоцирующая, манера письма будет востребована в начале XX века, но для финала классического периода отечественной литературы, с которой ассоциировал себя Соловьёв, она выглядела несколько противоестественной. Однако нельзя не учитывать, во-первых, то, что самим автором оба направления творчества до конца жизни позиционировались как равноценные, во-вторых, что их сосуществование имело под собой глубинные эстетические основания, которые не были в полной мере озвучены перед читателем, но не прошли мимо внимания самых проницательных исследователей его творчества, в-третьих, что для шуточной поэзии Соловьёва характерно «жанровое разнообразие, в отличие от его “серьёзной” лирики, сориентированной на узкую группу жанров» [532, с. 38], следовательно, она имела для автора особое значение.

Реализация игровой концепции творчества у Соловьёва основывалась на противостоянии его «серьёзного» и «шуточного» творчества. Особенно заметно это в рамках поэзии, где частотно присутствие «парных» стихотворений-оппозиций, воплощающих одну и ту же тему контрастно: через утверждение и опровержение идеи, определённого состояния души. Антиномия становится главным структурообразующим элементом соловьёвской поэзии.

Так достигается соединение двух составляющих авторского сознания – созерцательно-рефлексивной и созидательно-игровой. К середине 1890-х годов художественная концепция игры, воплотившись в ряде шуточных стихотворений, одноактной пьесе «Дворянский бунт», окончательном варианте «Белой Лилии», претерпевает изменения. Игровой механизм, выполнив функцию внутреннего двигателя в творческом становлении Соловьёва, постепенно утрачивал свою актуальность из-за усиления апокалиптических настроений автора.

Игровая стратегия оформляется в творчестве Соловьёва уже в начале 1880-х годов. Об этом свидетельствует, в частности, «Предисловие к сказке Э.-Т.-А. Гофмана “Золотой горшок”» (1880), где автор говорит о «двойной игре» поэтического сознания немецкого романтика, освобождающей его сознание и определяющей его юмор. Предположим, что подобное отношение к действительности и ирреальному миру постепенно выработалось и у самого Соловьёва. Двойная игра с поэтическим и реально историческим материалом, совмещение мистического элемента с реалистическим, сочетание высокой поэзии с сатирой стали особенностями его художественного мира, формами проявления свободы авторского «я». При этом Соловьёв неизменно подчёркивал разницу между одним и другим, максимально снижая при помощи возможностей комического поэтический материал, непосредственно выходящий на будни действительности, и возвышая образцы «чистой» лирики, отражающей высокие идеалы. Эта двуплановость повествования в определённом смысле роднила Соловьёва с А. П. Чеховым и восходила к игровым стратегиям творчества, существовавшим в русской литературе XIX века – к А. С. Пушкину («Повести Белкина»), Н. В. Гоголю («Вечера на хуторе близ Диканьки») и, конечно, Козьме Пруткову. В начале творческого пути большое влияние на Соловьёва-поэта оказала пародийная лирика Пруткова и игровая природа этого персонажа. Как и почитаемый им предшественник, Соловьёв часто подписывал свои шуточные произведения звучными псевдонимами. Как поэт он не только испытал свои силы в жанрах пародии и автопа-

родии, но и стал выстраивать свой художественный мир по принципу пародии – на сочетании эстетико-аналитико-аксиологического начала и смеховой стихии (комизма), на соединении образности и пародийной понятийности. К пародии Соловьёв прибегал и как к способу ведения философской, публицистической и литературной полемики.

Игровая стратегия дала возможность более раскованно проявлять особенности своего духа, чувства и эмоции, отношение к традиции и морали. Игра позволяла устанавливать свои законы бытования художественного мира, в чём-то существенно отличающиеся от принципов «серьёзного» творчества. Сочетание шуточного и серьёзного, насмешки и глубокомыслия, вымысла и верности действительности привело к новой расставке акцентов в художественных текстах Соловьёва.

Игровая стратегия Соловьёва реализовывалась прежде всего через использование возможностей смеховой стихии. Известно, что уже современники философа затруднялись с определением характера его смеха, давали прямо противоположные сведения о нём. В. Л. Величко говорил о «детском, иногда неудержимом смехе с неожиданными, презабавными икающими высокими нотами – смехе человека с чистой совестью, не пресыщенного суетными радостями, всю жизнь посвятившего труду и молитве и потому с особенной свежестью чувства умеющего отдаваться минутам невинного веселья» [56, с. 253]. В. А. Пыпина-Ляцкая писала про «звонкий, несколько демонический смех» Соловьёва, так «не гармонировавший с его загадочным взором, таинственно полуприкрытыми веками» [128, с. 428]. С. К. Маковский отмечал: «Воистину пугал этот хохот; если в аду смеются, то не иначе…» [94, с. 531]. Пытаясь определить природу соловьёвского смеха, В. Л. Величко объяснял его двойственностью личности Соловьёва: в нём «уживались рядом и порою прерывали друг друга *два совершенно противоположные строя мысли*… Первый можно сравнить с вдохновенным пением священных гимнов… Второй – с ехидным смехом, в котором слышались иногда недобрые нотки, точно второй человек смеётся над первым» [56, с. 273].

А. В. Амфитеатров истолковывал его парадоксальностью соловьёвского мышления: «Удивил нас Соловьёв… Разговорился вчера. Ума – палата. Блеск невероятный. Сам –апостол апостолом. Лицо вдохновенное, глаза сияют. Очаровал нас всех… Но… доказывал он, положим, что дважды два четыре. Доказал. Поверили в него, как в бога. И вдруг – словно что-то его защёлкнуло. Стал угрюмый, насмешливый, глаза унылые, злые. – А знаете ли, – говорит, – ведь дважды два не четыре, а пять? – Бог с вами, Владимир Сергеевич! Да вы же сами нам сейчас же доказали… – Мало ли что – „доказал“. Вот послушайте-ка… – И опять пошёл говорить. Режет contra, как только что резал pro, пожалуй, ещё талантливее. Чувствуем, что это шутка, а жутко как-то. Логика острая, резкая, неумолимая, сарказмы страшные… Умолк, – мы только руками развели: видим, действительно, дважды два – не четыре, а пять. А он – то смеётся, то – словно его сейчас живым в гроб класть станут. Соловьёв был, несомненно, самым сильным диалектическим умом современной русской литературы» [7, с. 221–222]. В. В. Розанов был склонен толковать особенности смеха Соловьёва психолого-бытовыми причинами, его неустроенностью. К. В. Мочульский подчёркивал защитительную функцию смеха у Соловьёва: он был вызван боязнью встретить насмешку со стороны

В российской науке проблема специфики смеха Соловьёва была поставлена в 1970-е годы З. Г. Минц. А. Ф. Лосев в своих работах, посвящённых Соловьёву, впервые затронул проблему природы соловьёвского смеха, обратил внимание на его противоречивый смысл. «Смех Вл. Соловьёва, – писал он, – очень глубок по своему содержанию… Это не смешок Сократа, стремившегося разоблачить самовлюбленных и развязных претендентов на знание истины. Это не смех Аристофана или Гоголя, у которых под видом смеха крылись самые серьёзные идеи общественного или морального значения. И это не романтическая ирония, когда у Жана Поля (Рихтера) над животными смеётся человек, над человеком – ангелы, над ангелами – архангелы, а над всем бытием хохочет Абсолют, который своим хохотом и создает бытие и его познаёт. Ничего сатанинского не было в смехе Вл. Соловьёва, который по

своему мировоззрению – всё-таки проповедник христианского вероучения. И это уже, конечно, не комизм оперетты или смешного водевиля… Это – серьёзная проблема, которая ещё ждёт своих, тоже достаточно серьёзных исследователей» [411, с. 526–527]. В. А. Гусев и А. А. Бойко [334, с. 3] предложили рассматривать соловьёвский смех через категорию романтической иронии, учитывая, однако, что она ощутимо трансформировалась к концу XIX века. В конце XIX века, рассуждают учёные, ирония стала одним из важнейших составляющих культуры. Усложнялась взаимосвязь человека с миром, разрушались устоявшиеся представления, происходила переоценка социальных ценностей и прежних, казавшихся незыблемыми нравственных ориентиров. Для Соловьёва был очевидным закат «золотого века» русской культуры и приближение апокалиптического перелома. Он неоднократно говорил об этом как пророк, но так и не был услышан в своём отечестве. Само время подсказывало новое отношение к результатам творчества, с одной стороны, и к принципам взаимоотношения с читателем – с другой. Соловьёв облачился в маску шута и, смеясь, продолжил провозглашать истины, ему открывшиеся. Российское общество, воспитанное на сатирической драматургии А. В. Сухово-Кобылина, опусах К. Пруткова, поэзии Д. Д. Минаева и В. С. Курочкина, было вполне готово к восприятию иронии. Другое дело, что её наложение на всё, включая сокровенное и для говорившего, и для воспринимающего, могло быть принято не каждым. Тем более что для эпохи конца XIX века всё привычнее становилось восприятие мира не через иронию, а посредством образа-символа. Л. П. Щенникова назвала соловьёвский юмор – «особой формой выражения религиозно-философских сомнений», «уходом от незыблемой ортодоксии», «вербальным художественным способом закрепления мысли о „широте“ пространства человеческого сознания и натуры» [529, с. 264–265]. И. Б. Роднянская связала его с реакцией на разные отступления от идеала: «…вышеприведённые характеристики смеха Соловьёва – от невинно-детского до жутко-демонического, от „неистового“ до светски-

игривого – не противоречат друг другу, а суть разные градации острого рефлекса на эти самые „мировые противоположности“» [481, с. 88].

Мы считаем возможным предложить многоаспектное обоснование смеха Соловьёва.

Личностное обоснование. На специфике юмора Соловьёва, конечно, не могли не сказаться особенности его личности. Его биограф С. М. Лукьянов писал о склонности уже Соловьёва-гимназиста к шуточным трактовкам мироздания, его умении понимать и ценить хорошую шутку, склонности острить и дурачиться: «Так, ознакомившись при изучении физики с некоторыми законностями, относящимися до газов, Соловьёв выводил из этих законностей то шуточное заключение, что вездесущее и всеобъемлющее божество есть газ, плотность которого равна нулю» [91, кн. 1, с. 112; 102, кн. 3, вып. 1, с. 131]. Е. Н. Трубецкой называл как характерныетакие черты личности Соловьёва «необычайно интенсивное восприятие мировых противоположностей» и «удвоенную против других чувствительность к смешному» [222, т. 2, с. 26].

Существование шуточного художественного наследия Соловьёва стало возможным и благодаря свойственной ему манере мышления: от тезиса к антитезису и затем – к их синтезу. Это предопределило и принципы организации его художественного мира. Шуточные стихотворения и пьесы Соловьёва стали не дополнением к его «серьёзному» творчеству, а скорее антитезой, при помощи которой апробировались любые идеи, находились их неожиданные грани. Смех становился при этом одним из существенных способов постижения истины, возможностью перепроверить устоявшиеся принципы и законы, преодолеть вечное сомнение. В «Пророке будущего» (1886) Соловьёв проверил смехом сокровенную для себя и для многих идею пророчества. Его пророк гоним чернью и властью. Он комичен в своих беседах с «надзвёздными мирами» и в претензиях на обладание истиной. Но одновременно он глубоко трагичен в своём одиночестве и непонятости теми, кому он желает только блага. И эта составляющая его образа свидетельствует о том,

что автор ставил перед собой не только задачу осмеяния. В стихотворении «Признание» (1894), на первый взгляд, Соловьёв полемизирует с ревнителями православия, поставившими теорию выше живых людей. Однако он вовсе не отрицает религиозное миропонимание как таковое, лишь заявляет о праве каждого на истину, о свободе выбора, которой не учитывают отвлечённые нравственные постулаты. В софийной лирике Соловьёва диссонансами звучат стихотворение «Das Ewig-Weibliche» и поэма «Три свидания» (1898). Современники поэта и исследователи его творчества с сожалением констатировали в них ироническое снижение идеи Вечной Женственности. Однако смех здесь имел иную функцию: он подчёркивал алогизмы земной действительности, углублял мистический смысл «высокого» сюжета, противопоставляя ему профанный взгляд на мир. Объектом иронии становился обывательский взгляд на действительность, несовершенный герой, способный на нелепые поступки. Нельзя не учитывать и то, что даже в «Белой Лилии» (1878–1880), где идея Вечной Женственности, казалось бы, снижена до предела, низведена до гротескного образа возникшего из тела медведя символа высшего совершенства, она в итоге возносится: осмеянная Белая Лилия вместе с почитаемым её Мортемиром переходят в четвёртое измерение. Но граница между ироническим и сакральным у Соловьёва была настолько зыбкой, что в сознании читателя одно часто смешивалось с другим. В «Эпитафии» (1892) посредством смеха апробировалась соловьёвская концепция о смысле любви как гармоничном взаимоотношении полов. В «Альсиме» (1876–1878) осмеивался принцип нравственного эгоизма Н. Г. Чернышевского, эстетическое учение и этические взгляды которого Соловьёв высоко оценивал в статье «Первый шаг к положительной эстетике» (1894) и в очерке «Н. Г. Чернышевский» (1898). А. А. Фета поэт явно воспринимал как учителя в лирике, но довольно едко обрисовывал его в пародиях «Жил-был поэт…», «Поговорим о том, чем наша жизнь согрета…» (1889). Наконец, даже апокалиптические видения у Соловьёва имели «серьёзный» («Краткая повесть об антихристе») и шуточный («Das Ewig-Weibliche») варианты.

Метафизическое обоснование. В своей первой лекции на Высших женских курсах В. И. Герье в январе 1875 года Соловьёв, по свидетельству Е. М. Поливановой, определил человека как «животное смеющееся», то есть способное, в отличие от других живых существ, критически относиться к окружающему миру. В этой же особенности он видел «корень поэзии»: «поэзия вовсе не есть воспроизведение действительности, – она есть насмешка над действительностью» [91, кн. 3, вып. 1, с. 45]. Таким образом, литература трактовалась Соловьёвым как средство воздействия на действительность посредством смеха, естественная реакция на земные противоречия с высоты идеала. Принципиально, что речь при этом шла о поэзии как таковой. Как метафизик Соловьёв искал «начала безусловного», как поэт он приближал мир к истинному бытию. Возвышенное и низкое, патетическое и смешное являлись для философа полноправными составляющими мироустройства и искусства, поэтому переходы от одного к другому не воспринимались им как диссонансы: «Не миновать нам двойственной сей грани: // Из смеха звонкого и из глухих рыданий // Созвучие вселенной создано» [204, с. 68]. При своей сверхчувствительности к смешному Соловьёв никогда не подменял любовью к смешному метафизических установок. Вот почему в своей художественной деятельности он разграничивал шуточное и «серьёзное» творчество – печатал в большей степени философскую лирику, не возвращался во второй половине 1890-х годов к шуточной драме.

Стилистическое обоснование. И. Б. Роднянская впервые отметила стилистический аспект природы смеха Соловьёва: «Соловьёв, писавший свои трактаты… логически безупречным… слогом… на деле в эту стилистику не вмещался… потому, что она, казалось, не отвечала мировому состоянию человечества, прозреваемому им как надвигающееся неблагообразие» [481, с. 98]. Это предположение нам представляется вполне оправданным. Отчасти именно отсюда происходила любовь Соловьёва к карикатуре и буффонаде, а на уровне языка – к каламбурам и оксюморонам.

Коммуникативное обоснование. Потенциал смеховой стихии давал Соловьёву возможность открытого, отчасти провокационного диалога с читателем. Одновременное утверждение и отрицание идеи высвечивало её с разных сторон. При этом идея не перечёркивалась, не уничтожалась, а дополнялась и корректировалась в том числе с точки зрения упрощения её восприятия. Именно об этом писал в своё время М. М. Бахтин, выдвигая концепцию «полифонического искусства» в связи с творчеством Ф. М. Достоевского. Соловьёв «ставил идею на грань диалогически скрестившихся сознаний» для того, чтобы выяснить, «в каких неожиданных направлениях может пойти её дальнейшее развитие и трансформация» [296, с. 121].

Апокалиптическое обоснование. В. Я. Пропп справедливо отмечал, что смех – это явление историческое [477, с. 226]. Соловьёвский смех в целом отражал эмоциональное состояние и настроение русского общества конца XIX века. «Никогда ещё русская печать не смеялась так много, усердно, систематически, как теперь, и никогда смех не звучал более насильственно и менее правдоподобно», – говорил о своём времени А. Амфитеатров [7, с. 141]. Острое ощущение конца человеческой истории привело к использованию смеха в в разоблачающе-защитительной и «напоминающей» функциях. Окружающая действительность постоянно свидетельствовала о невозможности реализации соловьёвского идеала свободной теократии, о слабости власти и несостоятельности общества. Начиная с «Белой Лилии» и до «Трёх разговоров…» смех звучит у Соловьёва как напоминание о конечности мира, о наступлении тех времён, когда «любой лик может обернуться личиной, а личина приоткрыть лик» [481, с. 98–99]. Дух эпохи конца века повлиял на мировосприятие Соловьёва как автора, смеющегося над миром уходящим и прозревающего приближение нового постапокалиптического мира.

Историко-литературное обоснование. Смех Соловьёва был осложнён традицией романтической иронии. Ирония являлась одной из существенных черт романтического миросозерцания. Она оказывалась той дистанцией, которая разделяла мир личности и окружающую её жизнь. Теория романтиче-

ской иронии оформилась в немецком романтизме в трудах Ф. Шлегеля, утверждавшего, что в иронии «всё должно быть шуткой и всё всерьёз, всё чистосердечно откровенным и всё глубоко сокрытым» [278, с. 286–287], что «она самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой…» [278, с. 287]. На русской почве теория романтической иронии приживалась с трудом: для отечественных романтиков говорить о серьёзных вещах смеясь было несвойственно. Тем не менее В. К. Кюхельбекер теоретически обосновал возможности иронии и закрепил её права в отечественной литературе: «Юморист вовсе не пугается мгновенного порыва, напротив, он охотно за ним следует, только не теряет из глаз своей над ним власти, своей самобытности, личной свободы. Humour может входить во все роды поэзии: самая трагедия не исключает его» [432, с. 363].

Ирония давала поэту-романтику возможность господства над художественным материалом, над жизнью, историей, над тем, что представляется неизбежным. Через иронию осуществлялись полнота свободы художника и торжество духовного начала над материальным. Романтическая ирония не просто отрицала частности, она разоблачала действительность в целом, подчёркивала противоречивость жизни как таковой. Специфика романтической иронии повлияла на двойственность той игры, которой отдавался романтик. С одной стороны, её определяли карнавальное умонастроение, полная творческая свобода, торжество воображения и человеческого духа над действительностью. С другой стороны, – томление по идеалу, осознание его принципиальной недостижимости и далёкости от него действительности. У романтиков преобладало первое – наслаждение от творческой игры. У символистов второе – бесконечное стремление к идеальному, предельная чувственность, доходящая до абсолютной проникновенности, и трагизм, вытекающий из понимания незавершённости земного. У Соловьёва первое органично сочеталось со вторым, примирялось христианской идеей неизбежного конца человеческой истории и воцарения Истины, Добра и Красоты на земле. Сочетание шуточного и серьёзного, насмешки и глубокомыслия, вымысла и верности

действительности привело к новой расстановке акцентов в произведениях Соловьёва. Мистификация позволила ему начать игру под маской, но игру не ради развлечения, как у Ф. Шиллера, не ради проявления собственного духа творчества, как у поздних романтиков, не ради эпатажа, как у деятелей авангарда, а ради приближения к будущему религиозному искусству.

Соловьёв пришел к романтической смеховой традиции, видимо, через посредство творчества Э. Т. А. Гофмана и Козьмы Пруткова. Ирония Соловьёва многогранна, отличается тончайшей игрой интонационных оттенков. В ней звучат и лёгкая насмешка, и сожаление, и глубокое недовольство, и прямая досада, и открытый сарказм, и нескрываемая горечь. Тип иронической интонации Соловьёва, на наш взгляд, был близок Г. Гейне и М. Ю. Лермонтову: у всех трёх наблюдается присутствие в иронии момента внутреннего удовлетворения возвышением над предметом иронии, необходимого для уравновешенности представления об идеальном мире и скептически воспринимаемом мире действительности. И у Г. Гейне, и у М. Ю. Лермонтова, и у В. С. Соловьёва ирония всепроникаема: касается слабостей и собственной личности, и общества, и сферы поэзии, и общего недовольства человеческим мироустройством. Но психологическая и эстетическая основы иронии Гейне, Лермонтова и Соловьёва разные.

Смех Соловьёва двойственный, универсальный, амбивалентный, разрушающе-сизидающий. Он не перечёркивал предмет, унижая его сущность, а, снижая его значимость, дополнял содержание, указывал на положительный потенциал. Об этом писал М. М. Бахтин: «Подлинная открытая серьёзность не боится ни пародии, ни иронии, ни других форм редуцированного смеха, ибо она ощущает свою причастность незавершимому целому мира… Настоящий смех, амбивалентный и универсальный, не отрицает серьёзности, а очищает и восполняет её. <…> Смех не даёт серьёзности застыть и оторваться от незавершимой целостности бытия» [297, с. 134]. Смех Соловьёва, таким образом, демонстрировал универсализм смехового сознания и шире – мироощущения. В отличие, например, от А. А. Блока, у которого на протяжении

творческого пути полюса смеха ощутимо смещались, «теза» причудливо переплеталась с «антитезой» и двойственность смеха проявлялась в контексте, у Соловьёва эта двойственность видна в рамках каждого текста, где проявляется и обострённое чувство юмора, и трагизм земного несовершенства, и торжество духа человека, способного при помощи смеха освободить мир от наносного и ложного. Приём использования юмористической рамки для «серьёзных» мистических произведений оказался близким младосимволистам-соловьёвцам.

Соловьёвский смеховой мир по универсальности смеха был близок древнерусскому. Там комическое не имело самостоятельного значения, а функционировало лишь в связи с патетическим, реализовывалось лишь в определённых пределах. Серьёзному в древнерусской литературе соответствовали действительные жанры, а смешному – пародия, имитирующая формы «серьёзной» литературы. А. М. Панченко писал, что древнерусская пародия являлась «пародией особого типа, которая вовсе не ставила перед собой цель осмеять пародируемый текст» [464, с. 367]. Читатель смеялся не над другим автором или произведением, а над тем, что читал: над «неправильным», вывернутым вопреки нормам здравого смысла и морали комическим миром, который не был соотнесён с социальной реальностью, представлял цепь невероятных «анекдотических происшествий». Это был прежде всего горький смех, направленный и на мир, построенный «наизнанку», и на самого смеющегося. При этом смешное не уничтожало серьёзное, но сосуществовало с ним, становилось его «теневым» отражением. Комическое охватывало и «низкие», и «высокие персонажи», и «низкое» и «высокое» слово, и «низкую» и «высокую» тематику.

Смех у Соловьёва выполнял функцию общественного усовершенствования, исправителя подделки истинного и должного. Можно сказать, что игровое начало в творческой стратегии Соловьёва имело мироконструирующий смысл. Юмор и ирония позволяли объединить стихии чрезвычайно разнородные – метафизическую серьёзность и легкомысленность, томление по

идеалу и грубый фарс, рационализм и безрассудство, высокую художественность и примитивизм, балаганность, литературность стиля и предельную его сниженность, игнорирование языковых норм, правил приличия, активное использование прозаизмов, жаргонизмов, архаизмов, разговорных интонаций. В результате в художественном мире Соловьёва была сконструирована особая реальность, организованная по принципу «двойного дна»: возвышающая читателя область истинно прекрасного и должного, предлагаемая как антитеза человеческого бытия, и карикатура на действительность, где торжествуют алогизм, бессмысленность и разного рода деформации и искажения. Увидев «язвы бытия» так близко и укрупнённо, читатель должен был, по задумке Соловьёва, отшатнуться, увеличить дистанцию между собой и несовершенным «текущим». Активация зрительской позиции за счёт смеха одновременно возвышала читателя, сокращала дистанцию между ним и должным миром, в который звал писатель-пророк. Сращение двух этих тенденций должно было в итоге изменить не только читательское восприятие, но и его точку зрения на мир, своё место в нём – главная задача соловьёвского проекта теургического искусства и основа авторского диалога с читателем. Совмещение просветительско-пророческой и игровой творческих стратегий в рамках художественного мира Соловьёва определило ведущие для него приёмы антиномии и контраста, жанровую и стилевую пестроту его литературного творчества, в рамках которого пространство выстраивалось, с одной стороны, снизу вверх, с другой – по принципу удвоения, для сюжетов были характерны одновременно повторяемость и множественность, для сцен и реплик – цельность, завершённость и монтажность, грубость стыков. Диалог, который автор вёл с собеседником, разворачивался здесь и сейчас, как и бытовая беседа, был подвижен, субъективен, эмоционально насыщен. В смеховом мире писателя всё подвергалось сомнению, в том числе авторская позиция, столь же несовершенная, как всё земное. Одновременно этот диалог был обращён в будущее, а потому безаппеляционен и монументален в отдельных суждениях. Можно сказать, что Соловьёв-писатель был склонен и к экспериментальной

стратегии общения с читателем: он сознательно нарушал общепринятые литературные традиции, жанровые границы, делал ставку на активность читательской позиции, его максимальное включение в художественную реальность, выводил публику на новый уровень взаимодействия с творцом, побуждал к действию.

Примечательно, что игровая смеховая стратегия Соловьёва проявилась уже в 1870-е годы, в «неигровую» эпоху реализма, отсюда вполне объяснима достаточно сдержанная реакция на неё современников. Однако к 1890-м годам принципиально меняется литературная ситуация. Наступает переломный момент и в развитии русского общества, и в развитии отечественной словесности. М. М. Бахтин, говоря о подобных эпохах культурного перелома, предшествующих большим переворотам, констатировал возрастающее значение для них «смехового начала», «карнавализацию сознания» [297, с. 57]. Учёные, исследовавшие смеховое начало в литературе предреволюционной России, отмечали «необыкновенный пародийный бум» [510, с. 1]. Но и на пороге XX столетия, когда набирала силы лирика символистов, а поэтическая виртуозность становилась необходимым признаком творчества, шуточную лирику Соловьёва не могли воспринимать иначе, как диссонанс, неразвитость, безвкусие. И всё-таки она не может восприниматься как некая побочная, случайно сформировавшаяся ветвь его творчества. Смеховая стихия была органична для натуры Соловьёва. Тот факт, что шуточная поэзия была в диапазоне его художественного интереса с 1870-х до 1890-х годов, сам по себе показателен и, безусловно, заслуживает внимания.

Конечно, Соловьёв не мог поставить своё «шуточное» творчество выше занятий «чистой» лирикой, напрямую отражающей высшие идеалы. Но, судя по всему, его сокровенный смысл был определён и осознан. Если «чистая» лирика напрямую отражала Красоту, то «прикладная» лирика с её смеховой стихией, несмотря на низшую природу, непосредственно и очень действенно влияла на человечество. На разных этапах эволюции Соловьёва-писателя соотношение его «шуточных» и «серьёзных» произведений оказывалось раз-

личным, отражало степень важности на данный момент просветительско-пророческой или игровой стратегий. Большинство шуточных произведений Соловьёва, особенно в 1870–1880-е годы, пронизаны романтической иронией, в них царствуют игра воображения, весёлое остроумие и сатирическое осмеяние, дополненные прутковским пародированием. Но начиная с 1890-х годов («Дворянский бунт» и др.) эта романтическая ирония осложняется элементами реалистической сатиры. Но и здесь смех сохранял свою универсальность, утверждал новую, должную, действительность, катарсически воздействовал на читателей.

Таким образом, соловьёвскую шуточную поэзию и драматургию можно рассматривать одновременно в двух аспектах: как концепцию, имеющую под собой серьёзную философскую основу, и как словесную игровую деятельность. Для Соловьёва смех – это мощное и результативное средство воздействия на человека, на неидеальную, костную действительность. Вместе с тем это и один из ключевых признаков того мира, в котором существует эта действительность и человек, в отличие от ирреального мира («В царстве мистических грёз // В мире, невидимом смертным очам, // В мире без смеха и слёз…» [204, с. 63]). Смех – признак живого, одна из форм существования человека и проявления его сущности. Существование соловьёвской шуточной лирики и драматургии, комическая окраска отдельных суждений в эпистолярии были своеобразной данью земному, текущему искусству. Художественное мышление Соловьёва в шуточных произведениях выстраивалось в соответствии с поэтикой Козьмы Пруткова («всерьёз о пустом и шутливо о важном»), особым образом организовывало поэтический язык. Авторская словесная конструкция в «несерьёзных» произведениях Соловьёва, посвящённых священным для него предметам, определялась именно завуалированной словесной игрой. Игровая сущность этого рода деятельности была вполне органичной, чего не заметили современники, возмущавшиеся попранием у Соловьёва священных для многих предметов и идей. Правила авторской игры в подобного рода текстах проявлялись то через определённый ко-

медийный эмоциональный тон (в стихотворениях), то через смену эмоционально-оценочных масок, перенесение игры в план «серьёзного» (в драматургии). Судя по «Предисловию к неизданной комедии», сама авторская игра сознательно переносилась в область оценочных суждений, становилась объектом оценки, средством реализации его отношения к слову.

Совмещение просветительско-пророческой и игровой творческих стратегий в рамках художественного мира Соловьёва определило ведущие для него приёмы антиномии и контраста, внешнюю пестроту его литературного наследия.

1.4. Жанровый состав литературного наследия В. С. Соловьёва

Ещё М. М. Бахтин обосновал тот факт, что авторская позиция определяет выбор жанра, в рамках которого происходит коммуникация. Жанровая система художественного наследия Соловьёва остаётся одним из наименее изученных аспектов его творчества. Не определён весь жанровый диапазон его литературного наследия (важные шаги в этом направлении предпринимала в своё время З. Г. Минц), не осмыслены авторские жанровые приоритеты, динамика развития тех или иных жанров, эволюция жанровой системы вообще. Между тем прослеживаются определённые тенденции в жанровом развитии литературного творчества Соловьёва с изменениями его социально-профессионального статуса, которые могут быть интересны в том числе для характеристики эволюции этого автора, для осмысления логики усвоения им художественной традиции. Отдельные жанры в его творческой практике до сих пор остаются в тени (литературные воспоминания, биографические произведения, эпистолярий, поэтические переводы, одноактные пьесы), не рассмотрены инновационная жанровая природа некоторых его произведений и принципы жанровых преобразований. Вообще художественные произведения Соловьёва (кроме его поэзии) не исследовались в их совокупности, что не позволяет проследить ни творческую эволюцию Соловьёва-писателя, ни

принципы формирования его художественного мира, ни отражение в нём важнейших мировоззренческих и эстетических установок.

Осмысление проблемы жанрового диапазона художественного наследия Соловьёва начнём с уточнения термина. Мы будем исходить скорее из формально-содержательного, нежели из функционального аспекта понятия и трактовать его подобно И. Ю. Погореловой: «Литературный жанр – особая категория, объединяющая формальный уровень текста, хронотоп и ведущий пафос произведения» [601]. Максимально полная классификация жанров включает ряд критериев разграничения: по родам, внутри них – по «эстетической тональности» (комическое, трагическое, элегическое, сатирическое и т. д.), объёму (правильнее оценивать не объём текста, а объём сюжета, на этом основании можно дифференцировать роман и повесть), по композиционному строю произведения. Должны учитываться также тематика, вид наррации (дневниковые, путевые записи, цикл газетных вырезок), «свойства образности» (термин В. В. Кожинова) текста и национально-исторические виды. Мы вслед за И. Ю. Погореловой будем определять жанр как «устоявшийся, исторически сложившийся тип структуры произведения, воссоздающий особую картину мира» [469, с. 10]. «Память» жанра способна сохранить его ядро – некую целостную картину, модель мира как способ художественного осмысления действительности. Так обеспечивается преемственность жанровых систем различных направлений, проявляется отношение автора к литературной традиции и задаётся «горизонт ожидания» читателя. Жанр трансформируется со временем, при этом, как правило, не изменяется его ядро, но деконструкции подвергаются его формальные признаки: пространственно-временная, субъектная, ассоциативная и интонационно-речевая организация текста.

В литературоведении сложилась практика дифференцировать жанр, жанровую форму и жанровую группу. Жанр определяется единством композиционной и архитектонической формы. Его признаки – принадлежность к литературному роду, прозаическая или стихотворная речь произведения,

объём, пафос. Произведения одного и того же жанра могут отличаться по форме, которая в свою очередь в разные эпохи имеет разное содержательное наполнение. Жанровая группа включает тексты, различающиеся по литературному роду, по литературной форме, по объёму. Писатели разных направлений отдают предпочтения определённому соотношению жанров и жанровых групп, поэтому в разные периоды системы жанров различны.

Жанровый состав художественных произведений Соловьёва, на наш взгляд, определяли следующие обстоятельства. Во-первых, его тяготение к философскому дискурсу. Во-вторых, его романтическое мироощущение. В-третьих, его творческие стратегии, экспериментаторские наклонности.

Проанализировав дискурсивные типы в творчестве Соловьёва, Н. Г. Баранец, отметила, что в целом их отличие «проявляется в общественной направленности отдельных высказываний и характеризуется внешней законченностью, специфичностью семантической и синтаксической конструкции, а также эмоционально-аналитическими (концептуальными) особенностями» [294, с. 21]. Трудно не согласиться с тем, что все речевые высказывания Соловьёва определялись в конечном счёте его философским сознанием и идейно-теоретическими конструкциями, следовательно, можно говорить о философском, научно-философском, философско-публицистическом, религиозно-философском и художественно-философском разновидностях дискурсов в его практике. Действительно, большую часть произведений, созданных Соловьёвым, можно назвать философскими, однако ряд его текстов разной жанровой природы определялся исключительно художественной стихией (нефилософская пейзажная лирика, шуточные стихотворения, рассказ «На заре туманной юности», начало литературно-критической статьи «Поэзия Ф. И. Тютчева», письмо А. А. Фету от 27 января 1889 года и др.). Доля подобных текстов значительно увеличивается к 1890-м годам. Не случайно современные исследователи творчества Соловьёва активно говорят о «глубинном недоверии философа и мистика к собственно философскому дискурсу,

не удовлетворявшему его установке на общепонятность… сообщаемого им миру» [391, с. 254].

Философско-художественный дискурс у Соловьёва, по нашему мнению, сосуществовал с художественным. И для того и для другого был характерен образно-экспрессивный вид речи, эмоциональный стиль, разнообразный семантический и интонационно-синтаксический строй. Однако аргументационная структура первого из них часто базировалась на философской интуиции, философской идее, сочетающихся с эмоционально-психологической убедительностью, субъективным вчувствованием. Второй же мог и не содержать аргументации как таковой, ограничиваться эмоционально-образными доводами. Философско-публицистический дискурс сочетался у Соловьёва с художественно-публицистическим. Оба представляли собой понятийно-образно-эмоциональный вид речи с эмоционально-инструментальным стилем (богатая семантическая выразительность: лексические, отвлечённые и концептуальные метафоры, ирония, развёрнутые сравнения, образы-символы). Вместе с тем в первом из них могло присутствовать прямое философское доказательство, или оно могло остаться за рамками текста, но подразумеваться, интонировать рассуждение. В такого рода текстах Соловьёва частотна апелляция к логике, здравому смыслу, авторитетным мыслителям. В художественно-публицистическом дискурсе была востребована экспрессивно-образная аргументация, наличествовало обращение к человеческой скромности, общественному мнению.

Так же как и романтики, Соловьёв в своём творчестве руководствовался стремлением отразить некую иную реальность, особого рода чувства и ощущения, тонкие явления внутреннего эмоционального мира, что привело его к жанрам, особо любимым романтиками, – элегии, лирической поэме, стихотворному посланию, рассказу-воспоминанию. Апокалиптичность мироощущения позднего Соловьёва ещё более приблизила его к романтическому постулату о дисгармоничности и несправедливости основ мироздания. Отсюда, с одной стороны, его отказ от однозначной сатиры в пользу «чистотой» ли-

рики, воспевающей высшие основы мироздания, с другой – опыты в области фантастической (апокалиптической) повести. Романтики, как известно, всегда возвышали поэзию как род творчества. В поэтическом постижении мира они находили высший и универсальный род знания, мирообъемлющую истину, выражающую и суть мировой гармонии, и таинственную связь между природой и человеком, и зависимость индивида от жизни Вселенной. Для Соловьёва лирика как род занимала, безусловно, высшую ступень в литературе. Именно поэзия, по словам В. Я. Брюсова, стала для него тем видом творчества, посредством которого можно было «уяснить свои думы и волнения» [39, с. 264]. Незавершённость «Краткой повести об антихристе» с точки зрения формы сближала произведение с одним из главных жанров романтиков – фрагментом, принципиально свободной художественной формой.

Как мы отмечали ранее [538, с. 74], Соловьёв разграничивал литературные роды и жанры не по объекту изображения, а по характеру воплощения красоты в художественном произведении и по степени несоответствия между художественным воплощением действительности и высшим смыслом жизни. Только в лучших образцах «чистой» лирики, по его мнению, возможно прямое (магическое) предварение абсолютной красоты, когда глубочайшее внутреннее состояние художника прорывается сквозь материальные ограничения и связывает его с нездешним миром, находит себе полное выражение в по-настоящему прекрасных звуках и словах. Они несут в себе сакральное содержание и сильнейшее эстетическое впечатление, рождённое именно словом и звуком. Лирическая поэзия способна, считал Соловьёв, и к косвенному отражению совершенной красоты через усиление красоты действительности. Поэты открывают вечный смысл жизни, смутно выраженный в красоте природного и человеческого мира, и воспроизводят его в очищенном, идеализированном виде, подчёркивая таким образом идеал. Косвенное предварение абсолютной красоты Соловьёв связывал с эпосом и драмой (прежде всего комедией), где художник усиливает контраст между должным и реальным и утверждает идеал через отрицание несовершенной красоты действительно-

сти. Собственные художественные произведения писателя выстраивались соответственно этой иерархии: «чистая» лирика – лирическая поэзия – шуточная поэзия, драмы с развёрнутыми лирическими отступлениями, проза.

В лирике, с точки зрения Соловьёва, глубже и непосредственнее, чем в других литературных родах, отражается внутреннее содержание человеческой души «в её созвучии с объективным смыслом вселенной» [179, с. 87]. Здесь меньше всего внешнего и условного, так как главное связано не с событиями и действиями. Для Соловьёва было не важно, воспроизводит ли «чистый» лирик пережитое им самим или усваивает и изображает состояние и настроение другого. Зато в качестве предмета лирической поэзии он мыслил только те состояния души, которые чужды житейской суете и переживаются автором «именно в качестве лирического поэта» [179, с. 86]. Соловьёв не считал лирику субъективным творчеством, во-первых, потому, что, воплощаясь в определённой форме, переживания поэта обязательно становятся предметом мысли, во-вторых, потому, что красота и жизнь природы могут иногда настолько прямо отразиться в поэтической душе, что в некоторых стихотворениях вовсе не остаётся места для субъективности.

Содержание поэзии Соловьёв связывал с изображением красоты природы, чувства истинной любви и внутренней красоты человеческой души, способной воспринимать и воплощать высший смысл мира и жизни. Случайное, поверхностное, житейское и болезненное в личности, считал он, не может быть предметом изображения в лирике (вот почему, видимо, он не только сознательно разграничивал свою «серьёзную» и шуточную лирику, но и изображал «житейские» переживания в неизменно комическом варианте). Таким образом, лирика представлялась Соловьёву поэтическим выражением философии любви и философии природы в том значении, которое давала его метафизика. Признавая нравственно-философские темы «вообще опасными для поэзии, ибо с ними легко попасть на „мертвящую сушу“ отвлеченной дидактики» [179, с. 106], Соловьёв находил в поэзии редкие примеры, когда подобная опасность была благополучно преодолена (сонет А. А. Фета «Когда

во хмелю преступлений...»). С другими родами поэзии лирику, по мнению Соловьёва, сближал общий предмет (существенная красота мировых явлений) и необходимое условие творчества (особое состояние души художника). Разница между ними заключалась в том, что лирика «останавливается на более простых, единичных и вместе с тем более глубоких моментах созвучия художественной души с истинным смыслом мировых и жизненных явлений» [179, с. 87], отличается задушевностью (душа поэта соединяется с предметом или явлением), слитностью содержания и словесного выражения, равнодушием к сиюминутному (истории и т. д.), улавливанием «вековечной красоты всех явлений» [179, с. 91] и «провиденьем абсолютной правды всего существующего» [179, с. 91]. Сущность лирической поэзии он обнаруживал в том, что лирик как поэт верит и внушает читателям веру в объективную реальность и самостоятельное значение красоты в мире.

Романтики были склонны к философско-эстетическим декларациям, принимающим форму поэтического философского фрагмента, послания, лирической медитации, трактующим тему искусства, творчества. В наследии Соловьёва также можно обнаружить ряд подобных лирических текстов – «А. А. Фету, 19 октября 1884 г.», «Три подвига», «На смерть А. Н. Майкова» и др. Особенно много их создано в период осмысления теоретических вопросов, касающихся назначения искусства, миссии художника, поэтического вдохновения. В творчестве романтиков особое место занимала элегия с её широкими возможностями психологического раскрытия внутреннего мира человека, углублённым самоанализом. Содержание элегии определяли вопросы невозможности соответствия ирреального и реального, идеала и данности, примирения добра и зла, которые вновь обрели актуальность к концу XIX века. «Серьёзная» лирика Соловьёва была сориентирована именно на элегию. В элегии – медитативном лирическом произведении с настроением особой грусти, скорби, печали – его привлекала не общая тональность, а возможность размышлений о жизни, мире, человеке. Если для В. А. Жуковского, например, в переведённом «Сельском кладбище», оригинальных «Вечере»,

«Славянке» определяющим было развёрнутое психологическое повествование о переживаниях и внутренних исканиях своего героя – жертвы жизненных несовершенств, то для Соловьёва субъективные личностные излияния не имели поэтической ценности. Вместе с тем романтическая элегия Жуковского была не только интимна, но и философична, отражала идейные искания целого поколения. Вот почему Соловьёв соотносил именно с ней начало русской поэзии и следовал медитативно-созерцательному стилю элегий Жуковского. Вместе с тем ему не была чужда традиция элегий Е. А. Баратынского и А. А. Дельвига, акцентирующих внимание на разладе личности с окружающей средой. Лирический герой Соловьёва чутко воспринимает несовершенства действительности.

Ещё один жанр, характерный для романтиков и унаследованный Соловьёвым-поэтом, – отрывок. Одно из наиболее важных стихотворений философской лирики Жуковского, «Невыразимое» (1819), имеет подзаголовок «Отрывок». Это как бы часть размышлений, вырванная из общего потока, проходящего через сознание поэта. В 1878 году Соловьёв создаёт свой «Отрывок», навеянный, видимо, личностью Е. М. Поливановой. Мистические стихотворения Соловьёва объединены в общую историю любви лирического героя к Небесной невесте, благодаря чему его поэтическое наследие обретает сюжетность, стройность и отрывочность при конечной замкнутости. Последние произведения полны надежды на встречу с Избранницей, но уже за пределами земной жизни. Таким образом, эти стихи имеют черты лирического цикла о поиске своей Любви-Мечты, а внутреннее их единство обеспечивают стилистическая целостность и особая экспрессия. Подобные лирические «романы», иногда бессознательное объединение лирических стихов в единый цикл на основе единого лирического сюжета встречались в XIX столетии у А. А. Григорьева, Н. П. Огарёва, К. К. Павловой, а в начале XX – у А. А. Блока. Соловьёв, судя по статье «Буддийское настроение в поэзии», допускал объединение нескольких лирических произведений в цикл на основе не только единства содержания и системы персонажей, но и идейно-

тематической специфики и общности лирического настроения (как единый цикл он рассматривал, например, поэмы А. А. Голенищева-Кутузова «Старые речи», «Дед простил», «Рассвет»). Есть в багаже Соловьёва-поэта и лирическая поэма («Три свидания»), к которой часто обращались романтики. Несмотря на её сюжетность, описание событий во времени (последовательно рассказывается о трёх встречах лирического героя с его мистической любовью), произведение пронизано особым лиризмом.

Достаточно широк у Соловьёва диапазон поэтических жанров, строящихся на комическом, – юмористические стихотворения, каламбуры, пародии, эпиграммы, острая политическая сатира. В начале 1890-х годов Соловьёв исходил из того, что даже «правильная» сатира не соответствует назначению лирики, и исключал из русской поэзии творчество, например, Н. А. Некрасова. Однако во второй половине 1890-х годов он пришёл к мнению, что в прозе и поэзии именно сатира должна выполнять функции комедии. В сатире, подчёркивал Соловьёв, поэту важно соблюдать поэтическое достоинство, не нарушать рамок, за которыми оно теряется. Обличение общественных пороков не должно затрагивать личностей, унижать достоинство человека (тогда оно «представляет скорее пасквиль, нежели сатиру» [205, с. 196]). Даже сильная и яркая форма не может исправить этого обстоятельства, так как внешняя красота стихов может извинить их написание, но не обнародование – к чему стремится сатира. Сфера же «серьёзной» сатиры, был убеждён Соловьёв, – деятельность публичная. Такого рода произведения диктуются общественными интересами.

Соловьёв был склонен к размыванию родовых и жанровых границ литературы. Он не только признавал промежуточные жанры, существующие на стыке родов (например, писал о «полудраматических» и «полуэпических» опытах К. К. Случевского, «лирико-эпической трагедии» И. В. Гёте), но и смешивал в своей художественной практике разные жанровые формы, в результате чего возникали метажанровые образования. При этом он всегда защищал права лирики от преобладания и эпического, и драматургического,

подчёркивал важность общего настроения произведения. Можно сказать, что для Соловьёва-писателя вообще характерен лиризм жанров (ещё одно подтверждение его тяготения к романтизму). Интенсивность его выступлений в области поэзии была гораздо выше, чем в прозе. У Соловьёва преобладали личностные жанры – кроме поэтических, биографическая, автобиографическая и эпистолярная проза, воспоминания.

Как и у романтиков, практикующих соединение и чередование прозаических и поэтических фрагментов (см., например, «Меламегас» В. К. Кюхельбекера, повести А. А. Бестужева-Марлинского, тяготеющие к стихотворным дружеским посланиям, балладам, поэме), у Соловьёва можно наблюдать совмещение лирико-эпического (комментарии к стихотворениям), лирико-драматургического (поэтические отрывки в драме). В сознании романтика противопоставлялась «поэзия» и «проза» действительности, их соединение в тексте иллюстрировало это вечное противоположение. Одновременно соединение поэтической и прозаической речи было и проявлением тяготения к синтезу, к взаимопроникновению полярных пластов повествования. Иногда Соловьёв даже затруднялся в определении жанровой природы своего творения. Так, в письме матери от 4 марта 1876 года он писал: «…буду дописывать некоторое произведение мистико-теософо-философо-теурго-политического содержания и диалогической формы» [121, с. 23] (речь шла о диалоге «София»). Многие его литературные тексты – одноактные драмы, философские диалоги, автобиографический рассказ, «Три разговора…», философская биография «Жизненная драма Платона», литературно-критические биографии для энциклопедических статей – имеют синтетическую жанровую природу.

Эпическому роду Соловьёв отводил важную миссию возникновения литературы как таковой. Интересно, что гибель героического эпоса он связывал с тем, что авторы героических эпопей очень смутно чувствовали абсолютный идеал и отражали его бессознательно. Прозаические жанры очень долго оставались для Соловьёва менее значимыми ввиду их тесной связи с насущным,

сиюминутным в текущей жизни, зависимости от авторских пристрастий, мировоззрения, мимолетных настроений. Соловьёв не мог не признать заслуги русской повествовательной прозы, выделяя прежде всего отечественный роман (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров). И всё-таки преимущества романной формы – относительно свободное изложение, возможность использования описаний и размышлений, психологического анализа, исторических и бытовых подробностей – представлялись ему незначительными. К. В. Мочульский, отмечая впоследствии данное обстоятельство, не без основания обвинял Соловьёва в «эстетической слепоте»: «По отношению к художественной прозе у него была своего рода эстетическая слепота» [115, с. 202].

Удел эпических и большинства драматургических жанров Соловьёв связывал с предварением абсолютной красоты через отрицание идеала от несоответствующей ему среды, когда художник слова добивался отражения высшей красоты через усиление контраста между нею и красотой действительной. Он должен был акцентировать именно на этой противоположности и тем самым выяснять истинную идею. Рассказ благодаря своему малому объёму, считал Соловьёв, должен производить впечатление лёгкости, быть сосредоточенным на образе («немногими живыми чертами создать образ» [193, с. 587]). При этом автору необходимо либо развить сюжет в серьёзный этюд, либо рассказать его анекдотически. В случаях, когда он останавливается на полпути, как, например К. К. Случевский в отдельных рассказах – между анекдотом и психологической повестью, произведение производит «впечатление чего-то не то недосказанного, не то растянутого и лишнего» [193, с. 587].

Проза самого Соловьёва развивалась в трёх основных направлениях: философский диалог, автобиографические и биографические произведения. В количественном отношении она, как говорилось выше, заметно уступает лирике. Собственно художественную основу имеет только рассказ «На заре туманной юности», написанный на автобиографическом материале, и «Крат-

кая повесть об антихристе». Впрочем, Соловьёву принадлежит ещё одно прозаическое художественное произведение – «Отрывок из одного дневника», опубликованное впервые в альманахе «Денница» (1900), а затем перепечатанное в 1971 году в «Новом журнале» Г. Флоровским. Е. А. Тахо-Годи убедительно доказала, что это «отрывок, фрагмент, а вернее, вариант самого начала 2-го разговора, опубликованного в ноябре 1899 г. <...> По-видимому, автор не хотел дважды повторять один и тот же сюжетный ход, в противном случае, господину Z. пришлось бы читать не одну попавшую в его руки рукопись, а две: „повесть об антихристе“ и несколько страниц из дневника его покончившего с собой друга. То, что „Отрывок из одного дневника“ несомненно имел отношение ко 2-му из трёх разговоров, подтверждают и общая фабула – повествование о внезапно покончившим с собой из-за чрезмерной вежливости известном романисте, и многие текстовые совпадения» [500, с. 335–336].

Изначально Соловьёв придавал драматургии большее значение, нежели прозе, так как усматривал в ней возможность отразить глубинные отношения к неосуществлённому идеалу. Самым значимым драматургическим жанром он считал трагедию, где изображаемые лица проникнуты сознанием внутреннего противоречия между реальным и должным. В работе «Жизненная драма Платона» Соловьёв разграничил древнюю, новую трагедии и так называемую «высшую синтетическую и полную драму». Первая из них – это трагедия по существу, трагедия общей необходимости, которая обусловлена исключительно объективно-историческими моментами («Орестея»). Вторая – трагедия индивидуального характера («Гамлет»). Третья – строится на столкновении объективных начал и глубокой индивидуальности. Примера подобной трагедии собственно в поэзии Соловьёв не обнаружил, зато нашёл его в истории – в «жизненной драме» Платона. В земном пути греческого философа он увидел пример истинного соответствия двух определяющих начал в драме – настоящего синтеза всеобщего и индивидуального, субъективного и объективного. Трактовка трагического через субъективно прочувствованную

драму автора, а не героев произведения сказалась на смещении акцентов и в литературно-критическом творчестве Соловьёва последних лет жизни. Материал литературного произведения стал восприниматься им как основа для реконструирования духовной драмы гения. Убеждённость в безграничности внутренней свободы человека привела Соловьёва к идее необходимости ответственности за неё, несмотря на общественные, исторические и иные обстоятельства.

В начале 1890-х годов Соловьёв ставил комедию в художественно-функциональном значении выше, чем трагедию. Во-первых, потому что в несовершенной человеческой действительности воплощения истинной идеи чрезвычайно редки, а по-настоящему положительные типы, их утверждающие, практически не встречаются. Для художников они будут скорее воображаемыми, искусственно воспроизведёнными, поэтому для поэтического изображения совершенного человека или идеального общества необходимо пророческое угадывание будущего, что, очевидно, доступно лишь большим талантам, в то время как неидеальная действительность постоянно находится перед их глазами, что позволяет делать картинки с «натуры». Примечательно, что высокопоэтическое изображение Христа он находил только в Евангелиях, где его создавали очевидцы и летописцы, а не художники, а во всей мировой литературе не назвал ни единого примера истинно положительного образа, сочетающего природную чистоту с духовно-нравственными качествами. Во-вторых, Соловьёв возвышал комедию, видимо, вследствие её возможности воздействовать на широкие массы через всепроникающую силу смеха, через катарсическое очищение. В комедии, размышлял философ, чувство идеала усиливается через отрицание художником неидеальности действительности и представление лиц, ею живущих и вполне ею довольных. Определяющим признаком комического, по его мнению, становятся не внешние свойства сюжета, а именно эта антиидеальная действительность в её самодовольстве.

Жанровые приоритеты Соловьёва высвечиваются особым образом, если посмотреть на его наследие через категорию дискурса, позволяющую представить его речевое общение с читателем как акт коммуникации. Для этого, во-первых, необходимо иметь в виду позицию автора, знать, какие ситуационно значимые побуждения обусловили эту позицию и возможную позицию читателя-адресата, во-вторых, цель речевого конструкта и соответствие ей формы и норм выбранного речевого жанра, в-третьих, стиль организации речевого сообщения – причины выбора прямого или непрямого, инструментального или эмоционального речевого стиля. Текст выполнял для Соловьёва прежде всего дидактическую, полемическую, эвристическую и когнитивную функции, и соответственно выбирались адекватные жанровые формы структурирования материала. Философ просматривается во всех разновидностях текстов, созданных Соловьёвым, – в собственно научных и религиозных произведениях, поэзии, художественной прозе, публицистике, литературной критике, эпистолярии. Вместе с тем очень верным представляется наблюдение С. Н. Носова, отметившего, что Соловьёв часто постигал философские истины «путём художественных „озарений“» [454, с. 82]. Художественная стихия, как и философская, определяла все сферы деятельности Соловьёва.

Пользуясь содержательным критерием, Н. Г. Баранец выделила в наследии Соловьёва этологические, персонологические, онтологические, когнитивно-образовательные жаровые группы. Если субъект, рассуждала она, постигает жизнь в национально-общественном аспекте – результаты этого представлены в этологической жанровой группе, включающей такие жанровые формы, как социально-политическая утопия, сатирическая утопия, утопия-проект, идиллия, сатира, эсхатологическая антиутопия, политико-правовой трактат, исторический трактат. Если субъект в большой степени занят исследованием личности, он предпочитает персонологическую жанровую группу, состоящую из следующих жанровых форм – исповеди, мемуаров, жизнеописаний, автобиографии, воспоминаний, писем, биографических монографий и биографических романов. Если размышления субъекта связаны с

постижением космических начал, высших сил бытия, то предпочтение отдаётся онтологической жанровой группе, образующейся из космогонических поэм, притч, религиозно-философской лирики, метафизических трактатов. Если размышление направлено на выявление механизма познания или имеет дидактические цели, то это находит выражение в когнитивно-образовательной жанровой группе, состоящей из учебных пособий, трактатов, монографий, словарей, комментариев, научно-философских статей. По мнению Н. Г. Баранец, Соловьёв шёл от когнитивно-образовательной группы жанров к этологической, затем к персонологической и онтологической.

Мы считаем, что художественное произведение рассматривалось Соловьёвым в том числе как форма диалога автора с читателем. Именно поэтому он часто сообщал читателю жанровую характеристику произведения (иногда традиционную, иногда оригинальную), предлагая таким образом определённые «правила прочтения» текста: как трагической, идиллической, романной ситуации. Порой подзаголовок имел у него эпатажно-привлекающий, игровой характер, поэтому традиционные жанровые коды, заложенные до начала чтения, неизменно корректировались, углублялись, а иногда разоблачались как не наполненные содержанием жанровые знаки или заслонялись новыми, авторскими, жанровыми признаками.

Тяготение Соловьёва к жанровому экспериментаторству – примета романтического художественного сознания. По большому счёту экспериментаторство можно считать ещё одной авторской стратегией В. С. Соловьёва, которая отразила потребности русской литературы последней трети XIX века. Надвигающийся кризис классического реализма постепенно привёл к замедлению развития традиционных для него крупных эпических жанров. Развёрнутое связное повествование стало не способно отразить все оттенки мыслей и чувств, которые порождались эпохой. Возникла потребность существенной трансформации литературных жанров, изменения привычной жанровой системы, существовавшей более полувека. Разрозненность, пестроту, противоречивость бытия смогла преодолеть лирика как род, тяготеющий к выстраи-

ванию мира вокруг своего героя. Творчество Соловьёва в целом, его жанровое экспериментаторство оказались в русле этого процесса. Формы и нормы жанров поэтического послания, элегии, стихотворения, лирической поэмы, которые он использовал, вполне соответствовали цели речевого конструкта – задушевной беседе с читателем, в рамках которой открывалась истина, слушатель приобщался к прекрасному и доброму, получал стимул к самосовершенствованию, к изменению окружающей действительности. Для привлечения внимания к особо сильным общественным деформациям, отклонениям от должного Соловьёв использовал деканонизированные (ода, баллада, мистерия, видение) и архаизированные (слово, знамение) жанровые модели, используя их, как правило, в шуточных вариантах. Соответственно он сочетал прямой и непрямой, инструментальный и эмоциональный речевые стили организации речевого сообщения, что мы рассмотрим в последующих главах. Эволюцию жанровой системы самого Соловьёва можно связать с движением от поэтико-драматургических жанров к поэтико-прозаическим.

Итак, В. С. Соловьёв – переходная фигура в истории русской литературы конца XIX века. Это отразилось в особенностях его мировоззрения, художественного метода, ведущих авторских стратегий. Соловьёв принадлежал к тем художникам слова, которые сознательно ограничивали свой художественный мир собственно эстетическим содержанием. При этом, в отличие от многих своих современников, он не понимал и не принимал соблазнов эстетизации злого, безобразного, ложного. Художественное творчество Соловьёва с трудом укладывается в рамки отдельных выработанных литературоведами и культурологами историко-литературных схем. Ни романтические, ни (тем более) реалистические и символические эталоны не соответствуют полностью всему разнообразию произведений этого автора. Однако Соловьёва следует считать романтиком по мироощущению, идейно-эмоциональному отношению к миру, по творческому методу, принципам художественного отражения жизни, по основному пафосу творчества, по стилю. Он вполне разделял основные принципы, заявленные в программных работах русских ро-

мантиков, с небольшими вариациями, обусловленными новыми историко-литературными реалиями и особенностями собственного мировоззрения. Художественный метод В. С. Соловьёва представляет собой сложный синтез романтических принципов и переосмысленных принципов реализма. Если учитывать усиление в его поэзии 1890-х годов социальных мотивов и сатирических приёмов, критическую основу образности, склонность к широким обобщениям, подчёркиванию социально значимой детали, психологическую мотивированность изображаемых чувств, упрощение символики, то можно говорить о трансформации романтического метода в творчестве Соловьёва. Для него, как и для романтиков, несмотря на порой противоположные декларации, чрезвычайно важна в поэзии была эмоциональная стихия, но в конечном итоге он признал необходимость преобладания «гармонической» мысли над чувствами. Его лирика отличается изобразительностью, музыкальностью, но и сильной аналитической струей. Соловьёв избегал исследования человеческих характеров, эпохи, поэтому у него отсутствовали крупные поэтические жанровые формы, развёрнутые сюжетные ситуации. Зато всё это можно обнаружить в его художественной прозе, драматургии.

На рубеже XIX–XX веков романтизм в чистом виде воспринимался как явление отжившее, ушедшее в историю, исчерпавшее свои богатые когда-то возможности. Символисты унаследовали отдельные его эстетические принципы, значительно обновили и дополнили их. Видимо, поэтому Соловьёв-поэт был воспринят современниками не как завершающий литературную эпоху, а как открывающий новую страницу в истории русской поэзии, не как один из последних романтиков, а как один из первых русских символистов. Соловьёв вполне вписывался в стилевые процессы рубежа веков, когда под влиянием модернистической системы постепенно вытеснялось «традиционное» искусство, утверждался приоритет личностного фактора и важность метафизического начала, что вело к субъективизации и обобщённости формы, преобладанию выразительных задач над изобразительными. На жанровом уровне это проявлялось в проникновении лирической стихии в прозаические

и драматические структуры. На содержательном уровне лирическая стихия проявлялась в активном вмешательстве автора в текст, в особой сжатости обобщений, концентрированности художественного элемента, исповедальности и автобиографичности. Соловьёв-эстетик декларировал неважность лирического «я» в лирике, но в творческой практике часто утверждал обратное. Соловьёв-прозаик создал автобиографический рассказ и биографии с ярко выраженным авторским отношением к героям.

При осмыслении художественного мира Соловьёва важно учитывать и особый авторский «проект» – те творческие стратегии, которые определяли как отдельные тексты, так и двойственность его творчества в целом. На наш взгляд, они были выработаны вполне сознательно и так же осмысленно использовались в процессе создания конкретных текстов и их продвижения к читателю, определяя жанровые предпочтения и коммуникативные приёмы (абсолютизация мысли и художественная провокация). Авторские стратегии органично сочетались с литературной традицией в «серьёзной» части творчества Соловьёва, где большую роль имело поэтическое вдохновение и влияние духовно близких предшественников и кумиров. Заданность авторских моделей заметнее там, где они несколько подавляли свободное творческое «я», подчиняли себе текст и литературно-художественный контекст – в шуточной лирике и драматургии. Творческие стратегии Соловьёва отражали основные тенденции в литературном процессе конца XIX века: возрастающую роль авторского сознания, актуализацию авторской маски и литературной игры с читателем, разрушение жанровых и стилевых границ, значимость пародийного и автопародийного начал, синтез художественных и нехудожественных элементов. Ведущие стратегии в творчестве Соловьёва свидетельствуют, с одной стороны, о стремлении сочетать риторическое (авторитетное) и диалогическое (равноправное) авторское отношение к себе, человеку, миру, с другой – о том, что наследие писателя стало связующим звеном между поэтиками литературы классического и модернистического периодов.

Просветительско-пророческая стратегия, безусловно, была основной в творчестве Соловьёва. Однако формирование игровой стратегии происходит одновременно с просветительски-пророческой, в рамках лирики 1870–1880-х годов, где в духе К. Пруткова переосмысляется творческий опыт предшественников-романтиков, создаётся «смеховой» мир карнавального характера. Постепенно игровая авторская стратегия усложняется, дополняется в 1890-е годы авторской маской (Князь Гелиотропов), автопародийной стихией, пародированием известных повествовательных дискурсов (шуточная восточная поэзия). В результате художественный мир Соловьёва раздваивается – создаётся дополнительная самостоятельная область шуточного творчества, равноценная «серьёзному», определяемому просветительско-пророческой стратегией. Во второй половине 1890-х годов появляется ряд текстов «на стыке» двух миров, столь шокирующих ценителей литературного творчества Соловьёва, которые не могли допустить слияния пародийного и мистического потенциалов в сознании автора. Одновременно в биографической и художественной прозе Соловьёва происходит обыгрывание автобиографического контекста, пародирование собственного литературного двойника, образ автора-персонажа использует автор-повествователь, что дистанцирует писателя от текста («На заре туманной юности»), размываются границы вымышленного и документального («Магомет», «Жизненная драма Платона»). В поэзии переосмысляются и пародируются жанры старой литературы, авторская позиция раздваивается между «серьёзной» и «шуточной» составляющими. На уровне поэтического языка, с одной стороны, усиливалась полисемантичность художественной речи, ослаблялась роль предметного значения слова, художник возвышался над действительностью при помощи символизации, недосказанности, с другой – сознательно использовались элементы эстетической игры – стилевая избыточность, маска, ремарка. Соловьёв выступал в качестве то режиссёра, то актера сценического действия, предлагая читателю стать соучастником театрального акта, разыгранного в слове.

2. ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР В. С. СОЛОВЬЁВА

2.1. Тематическое своеобразие философской лирики В. С. Соловьёва

Лирика В. С. Соловьёва представляет собой, безусловно, главную часть его художественного творчества. Несмотря на то, что поэтическое наследие этого автора не очень объёмно, оно весьма показательно в связи с отражением особенностей его творческой натуры и художественных исканий отечественной словесности последней трети XIX столетия.

И современники Соловьёва, и историки литературы оценивали его лирическое наследие с точки зрения художественных достоинств весьма противоречиво. Так, С. М. Соловьёв признавал, что «ни в области философии, ни в области поэзии его нельзя назвать специалистом в строгом смысле этого слова» [214, с. 122], что его дядя «сам придавал очень мало значения своей поэзии» [214, с. 249]. В. Я. Брюсов отмечал в лирике Соловьёва «тусклость» внешней формы стиха, разнообразие размеров, «звучность», но не новизну [39, с. 276]. А. А. Блок в статье «Рыцарь-монах» (1910) писал: «Вл. Соловьёв – поэт?.. здесь приходится уделить ему небольшое место, если смотреть на него как на „чистого“ художника!» [37, с. 162–163]. Достаточно жёсткой была оценка поэзии Соловьёва К. В. Мочульским: «Поэтический дар Соловьёва невелик. У него есть отдельные пронзительные строки, прекрасные строфы, но в целом его поэзия производит впечатление мучительной неудачи. Лирике его недостаёт внутренней взволнованности, непосредственности, выразительности, того ритма души, который бьётся в каждой строчке Блока» [115, с. 202]. Напротив, С. Н. Булгаков полагал, что в «многоэтажном, искусственном и сложном творчестве Соловьёва только поэзии принадлежит безусловная подлинность, так что и философию его можно и даже должно проверять поэзией… То, чего нет в поэзии, надо считать искусственным, схоластичным или случайным и в философии» [44, с. 52]. В. В. Розанов не сомневался, что «Соловьёв был *признанный* поэт России, и поэтическая его долговечность

переживёт и философскую, и богословскую… его прелестные стихи… это – богатство Руси, и это никуда не уплывёт. Прелесть – вечна…» [133, с. 624–625]. В. И. Иванов писал о поэзии Соловьёва: «В стихах, чаще всего случайно набросанных и порою оставленных без окончательного художественного завершения, но всегда изумительно глубоких, истинных, задушевных и притом существенно новых, намёки… закутанные в… густые покрывала… разбросаны с большею щедростью и с поистине пророческой смелостью говорят своим символическим языком…» [74, с. 43]. Причину этого «поразительного разномыслия» в оценках лирики Соловьёва С. М. Лукьянов видел в синтезирующей специфике его поэтического творчества: «…он не был только поэтом… в его поэтической деятельности мы чуем присутствие и философа, и богослова, и учёного» [92, с. 132]. Именно поэтому его художественный мир – это «нечто многообразное, оригинальное и сильное, нашедшее достойное себя выражение» [92, с. 134].

Сам Соловьёв, видимо, какое-то время считал своё поэтическое творчество неизмеримо менее значимым, чем свою «серьёзную» – философскую и публицистическую – деятельность. В предисловии к первому изданию стихотворений он писал, что публикует свои произведения лишь «по желанию некоторых друзей» [440, с. 16], которым они нравятся более, чем ему самому. Вместе с тем невозможно игнорировать тот факт, что Соловьёв, ни с кем не советовавшийся относительно своих философских построений, постоянно интересовался у друзей и знакомых их мнением относительно только что написанного стихотворения, направления правки и т. д. Это ценное свидетельство его личного отношения к собственным поэтическим опытам, значимость которых он скорее всего первоначально занижал из-за неуверенности в своём художественном мастерстве и высоких требований, предъявляемых к поэту.

Как бы ни оценивали эстетическое значение стихов Соловьёва, несомненно одно: они не являлись простой иллюстрацией к теоретическим концепциям автора, а возникали как трансформации поэтического чувства в поэ-

тическое откровение. Вот почему степень воздействия его лирики на последующее поколение очень высока. Соловьёвская поэзия дала систему сюжетов и мотивов по крайней мере для трёх крупнейших художников слова 1900-х годов – А. Белого, А. А. Блока, Вяч. И. Иванова, в свою очередь оказавших решающее влияние на формирование поэтического языка своих современников. Уже это обстоятельство заставляет особенно внимательно всматриваться в мир его лирики не только с точки зрения структуры, жанрового и тематического разнообразия, но и в ракурсе её взаимоотношений с традицией и последующего развития русской поэзии.

Необходимо учитывать также переходный характер периода, в который разворачивалось поэтическое творчество Соловьёва. Современники говорили о «ливне поэзии» (П. Ф. Гриневич), «особенной стихомании» (А. М. Скабичевский) как характерной черте культурной жизни конца века. Однако начало творчества Соловьёва совпало с периодом, в котором исследователи русской лирики, как правило, отмечают отсутствие больших имён, снижение общего эстетического уровня, переходный характер творчества [346].

Поэтическая деятельность В. С. Соловьёва началась в 1870–1880-е годы, когда отечественная лирика развивалась в нескольких направлениях. По словам К. Ф. Бикбулатовой, поэзия этого периода «была своеобразной эпохой концов и начал, причудливым конгломератом, где завершались, дойдя в диалектике своего развития до самоотрицания, одни линии развития поэзии XIX в. и где одновременно возникали новые течения» [300, с. 250]. Продолжали свою творческую деятельность представители старшего поколения «чистой» поэзии А. А. Фет, А. К. Толстой, Я. П. Полонский, А. Н. Майков. Традиции гражданской лирики Н. А. Некрасова развивала «крестьянская» и народническая лирика И. З. Сурикова, С. Д. Дрожжина, Д. Н. Садовникова, Н. А. Морозова, П. Ф. Якубовича и др. В эмоциональной палитре этой литературной эпохи преобладали скорбные, унылые тона (А. Н. Апухтин, С. Я. Надсон, А. А. Голенищев-Кутузов). Молодое поколение поэтов, опре-

делившись в своих эстетических ориентирах, делало выбор либо в пользу эстетических ценностей (Д. Н. Цертелев, А. А. Голенищев-Кутузов, К. Романов), либо в пользу гражданских идеалов (В. Н. Фигнер, П. В. Шумахер), либо в пользу всё более усиливающегося влияния романтико-символистских тенденций (Н. М. Минский, Д. Н. Мережковский, К. М. Фофанов). Общую тональность поэзии третьей трети XIX века учёные характеризуют обычно как «бесстрастную», её лирического героя – как «говорящего вполголоса, живущего вполсилы» [439, с. 45]. Авторитетнейший критик 1880-х годов, Н. Н. Страхов, определял свою эпоху как время, которому не было дано чувство поэзии [218, с. 423].

В 1890-е годы в русской словесности начинается глубинный процесс трансформации образного мышления, вызванный изменениями в политической, экономической и общественной жизни России, в эстетическом сознании общества и внутренними потребностями к развитию самой литературы. Важным явлением в идейной жизни российской интеллигенции этого времени становится переоценка позитивистской и натуралистической концепций «человек – среда», активное осмысление философской системы Ф. Ницше, связанной с утверждением индивидуалистического начала, идеей самоценной личности. Параллельно с этим происходит постепенный уход от атеистических взглядов в пользу теистических программ (как «богочеловеческих», «соборных», так и «человекобожеских» идей). Нестабильность в мировой жизни, российском обществе, глобальная переоценка идейных основ, которыми руководствовалось не одно поколение, полемика и дух соперничества в области искусства и литературы проявлялись в остром ощущении катастрофизма текущей истории.

Убыстряется и сам темп, концентрированность художественного движения, порождавшего противоположные эстетические программы и художественные идеи. Несмотря на многообразие литературных позиций, каждое объединение заявляло о себе, определяя своё отношение к русскому классическому наследию. Интерес к литературному достоянию предшествующего

этапа – важный момент, повлиявший на духовную жизнь России на исходе XIX столетия. Всё это привело первоначально к острому идеологическому и творческому столкновению старой, реалистической, и новой, модернистической, художественных систем мышления, а затем – к постепенному их сближению и сотворчеству. В результате параллельно стали сосуществовать две художественные концепции, в одной из которых тип образности определялся природно-антропологической бытийностью, «временное» и «вечное» трактовались как начала одной реальности, а в другой, метафизической, бытие двух порядков разграничивалось как низшее и высшее, эмпирическое и сверхчувственное, надпричинное.

Соловьёв застал только период утверждения модернистского искусства, что во многом определило его непримиримое отношение, например, к первым опытам символистов. В своём творчестве он активно пользовался символикой (и это заставляет многих учёных относить его к «предтечам» символизма), но в то же время публично заявлял о своих принципиально отличных от символистских теоретической и художественной позициях. Именно поэтому его следует отнести, на наш взгляд, к группе тех лириков конца XIX столетия (С. Я. Надсон, К. К. Случевский, А. Н. Апухтин), которые занимали в поэзии особое, промежуточное, положение. С одной стороны, Соловьёв испытал разлад со своим временем, выступал убеждённым последователем классической пушкинской традиции, был верен её эстетическим идеалам, с другой – в своей сатирической лирике выражал отношение к эпохе, современному обществу и, таким образом, вольно или невольно оказывался продолжателем обличительной, сатирической ветви русской поэзии середины века. Свою концепцию искусства он утверждал на принципе безусловной Красоты и вместе с тем на принципе служения человечеству, его одухотворения. Тем самым, чётко обозначая границы искусства, Соловьёв выступал и против его разобщения с обществом.

Одной из определяющих черт русской литературы конца XIX – начала XX века, связанных с историческими, культурными и духовными изменени-

ями в обществе, была философичность. Под влиянием традиций Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, отражая потребность эпохи «рубежа» к подведению итогов и обобщениям, поэты и писатели говорили о личном и текущем с точки зрения неких универсальных начал и истин; конкретное и частное накладывалось на эпохальное, общечеловеческое, бытийное. Усиление философичности проявилось уже в лирике позднего А. А. Фета, К. К. Случевского, позже эта черта станет определяющей для поэтических миров Д. С. Мережковского, Н. Минского, И. Ф. Анненского, З. Н. Гиппиус, В. И. Иванова и др.

Пожалуй, самым ярким представителем русской философской лирики последней четверти XIX столетия был именно В. С. Соловьёв. Для большей части его поэтических произведений характерна философская основа – базовый комплекс идей, сложившихся у автора в завершённые концепции любви, природы, человека, космоса. В этом смысле совершенно справедлива оценка К. В. Мочульского, который определил Соловьёва как «поэта в философии и философа в поэзии» [115, с. 202], свидетельство В. В. Розанова, писавшего, что его поэзия – это метафизика [143, с. 193], и Ю. И. Айхенвальда, убеждённого, что в своих стихах Соловьёв «только мыслитель» [4, с. 66]. Мы будем исходить из факта, что главный пласт поэтического наследия В. С. Соловьёва – это философская лирика.

В сфере пристального внимания российских и зарубежных литературоведов поэтическое наследие Соловьёва находится лишь несколько десятилетий. Первостепенными направлениями в его изучении стали проблемы тематики и поэтики, литературных традиций, эстетического и нравственного идеала, влияния на последующую лирику. Глубокий анализ поэзии Соловьёва предложили Ж. И. Лахтина [402], З. Г. Минц [440], Д. М. Магомедова [420], однако их исследования затрагивают не все важные аспекты, связанные с творческой деятельностью этого автора. Один из таких мало изученных аспектов – природа философской лирики Соловьёва. Осмысление этой проблемы важно для уточнения самого понятия «философская лирика» и для пони-

мания места поэзии Соловьёва, соединившей творческие эксперименты любомудров с философскими исканиями стихотворцев «серебряного» века, в истории отечественной литературы. Поэтические традиции в творческом наследии Соловьёва исследовались неоднократно, но, во-первых, речь шла, как правило, об одних и тех же именах предшественников, связанных с линией «чистого» искусства (Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, Я. П. Полонский, А. К. Тол-стой); во-вторых, проблема поднималась в связи с другими ключевыми аспектами, а потому рассматривалась поверхностно, попутно; в-третьих, она не соотносилась именно с философским пластом в поэтическом наследии Соловьёва (выявлялись заимствованные образы, близость поэтического языка, отдельных стилевых черт, но практически не изучалась перекличка философских идей и концепций, а также приёмов их художественного воплощения). Не претендуя на исчерпанность данного вопроса, в рамках нашего исследования рассмотрим сущность самого явления философской лирики в отечественной литературе и особенности преломления её исходных принципов в поэтической практике В. С. Соловьёва.

Чтобы осмыслить сущность философской лирики как феномена в русской литературе рубежа XIX–XX веков, необходимо понять её истоки и логику развития на протяжении предшествующих десятилетий. Термин «философская лирика» («интеллектуальная поэзия»; И. Е. Усок) в российском литературоведении имеет по крайней мере две трактовки. С одной стороны, так обозначают тематическую группу стихотворных произведений, разрабатывающих метафизические проблемы жизни и смерти, смысла человеческого существования, взаимоотношений человека и Бога, природы мироздания, исторического движения человеческой цивилизации к заданной Всевышним цели, взаимоотношения человека и природы, космоса, вечности, основ нравственности, веры, границ свободы духа и т. д. С другой стороны, этот термин соотносят непосредственно с философской поэзией, которая отразила те или иные философские системы или концепции. В первом значении можно говорить о философской составляющей лирики практически у каждого крупного

поэта, так или иначе выходящего на осмысление высшего назначения человека или человечества. В этом смысле следует признать поэтами-философами Г. Р. Державина с его одой «Бог», В. А. Жуковского с его элегиями, М. Ю. Лермонтова с многочисленными вариантами «Демона», А. С. Пушкина с его медитативно-философскими стихотворениями «Воспоминание», «Брожу ли я вдоль улиц шумных…», «Дар напрасный, дар случайный…», «Элегия». Для рубежа XIX–XX веков было характерно понимание философской лирики именно в подобном смысле, о чём красноречиво свидетельствует, например, письмо П. П. Перцова к В. Я. Брюсову от 10 августа 1895 года, в котором адресант сообщал о намерении выпустить сборник «Философские мотивы русской поэзии» и в качестве авторов-поэтов называл А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, М. Ю. Лермонтова, А. В. Кольцова, Ф. И. Тютчева, А. Н. Майкова, Я. П. Полонского, А. А. Фета, А. К. Толстого, Н. П. Огарёва, А. Н. Апухтина, А. А. Голенищева-Кутузова. П. П. Перцов, в частности, писал: «Относительно… идеи, Вы, вероятно, не найдёте её ложной или не заслуживающей внимания. Аксиома, что каждый поэт есть философ в прямом смысле этого слова – вероятно, признаётся Вами?» [396, с. 125]. Очевидно, если расширять границы философской лирики с учётом подобного её понимания, то, в зависимости от индивидуальных особенностей и тематических пристрастий, философские вкрапления в поэтическом мире каждого из художников слова будут иметь свои черты, а их вариации будут разрастаться до бесконечности (у Е. А. Баратынского, например, явно преобладание философско-психологической тональности, а у А. К. Толстого частотны лирико-философские раздумья, вызванные определённой ситуацией).

В современных исследованиях понятия философской и философичной лирики часто понимаются как аналогичные (Т. И. Липич, В. В. Липич [405] и др.). Действительно, и то и другое обозначает разновидность поэзии, предметом изображения которой становится определённая универсальная идея, мысль об основах человеческого бытия, мира. Мы будем исходить из того, что философичность лирики может способствовать появлению глубочайших

по своему философскому смыслу произведений, однако такое содержание не позволяет автоматически воспринимать их как философские. Примечательно, что Е. А. Маймин, специалист в области феномена философской лирики, писал в своё время о А. С. Пушкине: «К философской поэзии Пушкин шёл своими особыми путями и философские задачи решал сугубо по-своему: не только иначе, чем любомудры, но и противоположно им» [426, с. 109]. Пушкинские философские стихотворения, действительно, имеют лишь внешнее сходство с произведениями любомудров. В них тот же высокий язык, патетический пафос, ночные мотивы и психологизм, но внутренняя сторона его поэзии мысли иная: она связана с иным методом художественного познания и изображения жизни. По словам учёного, «в стихотворении Пушкина мысль согрета чувством, она вся в движении, живёт и воздействует», а у современных ему поэтов-философов она «предшествует акту творчества, внутренне… неподвижна… лишена всей полноты жизни» [426, с. 112].

Нам представляется, что граница между «философской» и «философичной» лирикой должна быть проведена не только более точно, но и более тонко. С одной стороны, разумеется, нельзя считать каждого более или менее значимого лирика поэтом-философом лишь на том основании, что хоть однажды он вышел на философскую проблематику: любой человек и тем более художник имеет оригинальное миросозерцание, собственный взгляд на мир, так или иначе организованные. С другой стороны, непосредственное проникновение философских идей в сферу художественного творчества, так сказать, художественное иллюстрирование той или иной философской мысли перечёркивало бы всякую поэзию как таковую. Обнажённый интеллектуализм, не подкреплённый художественно, безусловно, враждебен лирике. В этом смысле Е. А. Маймин очень точно сравнил в своё время перевод философских идей на язык поэзии с переводом из одной системы в другую, из одного «измерения» в другое. «Когда это делается на языке настоящей поэзии, – писал учёный, – это выглядит не как след влияния, а как открытие нового: открытие поэтическое и открытие в области мысли. Ибо мысль, выраженная

поэтически, никогда не бывает адекватной тому, чем она была или была бы вне законченного поэтического целого» [424, с. 184]. Это важно в том числе для того, чтобы осмыслить философскую лирику как литературный феномен, который специалисты-философы поспешили объявить особым жанром философствования [485, с. 23].

В последние годы в науке особо активно обсуждается проблема соотнесённости философской лирики и философии (работы В. В. Агеносова, А. И. Столетова, О. В. Поповой и др.). Общими чертами этих видов человеческого творчества А. И. Столетов называет большую значимость личностного момента, отвлечённость языка, внимание к деталям, авторскую позицию вненаходимости, а индивидуальными чертами – нацеленность на поиск истины, аналитический метод познания философии и настроенность на взаимодействие с миром посредством образов, наличие метафизического переживания, интуитивный (а иногда провидческий) метод лирики [496, с. 19–22]. О. В. Попова считает основаниями для выделения философского произведения универсальность темы, актуальность проблематики, воплощение философской мысли образным языком [473, с. 106–107]. Однако проблема природы философской лирики до сих пор остаётся в разряде дискуссионных. Её эстетическая сущность соотносится то с темой (Л. И. Тимофеев), то с жанровой разновидностью (А. З. Дмитровский, А. К. Костенко, В. П. Смирнов), то с метажанром (В. В. Агеносов, И. Н. Сиземская, А. И. Столетов), то со стилем (Р. В. Комина, В. В. Мусатов). Спорят учёные и о том, определяется ли философская лирика свойствами личности или выходом автора «на онтологический» уровень вследствие творческого развития. Учитывая, что философская поэзия, с одной стороны, проявляет себя в разных формах, а с другой стороны, имеет особый предмет изображения, который выражается определённым образом, мы будем придерживаться взгляда В. В. Кожинова и Л. Н. Малюковой на неё как на жанрово-тематическую разновидность поэзии, предполагающую особое поэтическое выражение, определяемое индивидуальным методом, неповторимыми стилевыми закономерностями.

Первыми поэтами-мыслителями в русской литературе обычно называют Г. Р. Державина («Бог») и Е. А. Баратынского («Осень», «Рифма», «Череп», «Последний поэт», «Последняя смерть», «Мысль» и др.), стихотворения которых не только затрагивали важнейшие вопросы бытия человека (жизнь и смерть, человек и природа, движение истории, цель искусства и т. д.), но и часто выстраивались как последовательная цепь размышлений, подкреплённых определёнными аргументами, анализом той или иной ситуации. Однако нельзя не учитывать, что философская лирика на русской почве утвердилась далеко не сразу. Литературная критика часто выражала сомнения в том, что рассуждение может быть элементом лирики. Так, например, И. С. Аксаков говорил об ущербной неполноте поэтической стихии у Е. А. Баратынского вследствие наличия у него «голых» мыслей, обнажённых рассуждений [5, с. 108]. В этом отношении он противопоставлял Е. А. Баратынскому Ф. И. Тютчева. Но и тютчевская философская лирика была понята и принята не вдруг. Примечательно, что её сокровенный смысл смог открыть читательскому сообществу только В. С. Соловьёв, поэт, близкий по своим творческим принципам. Именно он «подчеркнул философский аспект лирики Тютчева, определяющий специфику художественного мира этого поэта», отметил его прозрения «относительно вечных вопросов жизни природы, любви, судьбы России, обратил внимание на его образы-символы» [537, с. 144] и во многом повлиял на отношение символистов к этому автору как к их непосредственному предшественнику.

Сознательное сближение философии и поэзии в России впервые было предпринято в эстетической программе любомудров. В середине 1820-х годов они поставили перед собой задачу создать новое искусство, которое было бы подчинено философии. В подобной необходимости В. Ф. Одоевский видел веяние времени: «У древних во время младенчества рода человеческого Философия произрастала на поле Поэзии и была как бы чуждым, случайным на нём растением; наш век, век возмужалости; в наше время Поэзия есть, кажется, случайное растение; оно произрастает не свободно, не от внутренней

деятельности, но от внешних усилий. Не нашему ли веку досталось в удел преимущественно поприще Любомудрия» [119, с. 172–173]. Сближению искусства с философией способствовали солидарные с В. Ф. Одоевским Д. В. Веневитинов, С. П. Шевырёв, А. С. Хомяков. Д. В. Веневитинов в статье «О состоянии просвещения в России» дал философскому направлению в отечественной поэзии теоретическое обоснование: «Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе и тогда уже, снова обратившись в чувство, является в произведении. И потому истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения» [58, с. 212]. Полемизируя с Н. А. Полевым по поводу «Евгения Онегина», он вновь подчёркивал: «Не забываем ли мы, что в пиитике должно быть основание положительное, что всякая наука положительная заимствует свою силу из философии, что и поэзия неразлучна с философией?» [60, с. 186]. В результате в русской литературной жизни 20–30-х годов XIX века возникло явление философской лирики, которое выражалось не только в том, что поэтическая практика ряда авторов стала полностью соответствовать идее соединения лирики и мыслительной деятельности, но и в том, что установку на философствование, метафизическое осмысление темы или отдельной проблемы получили и читатели. Соответственно эта установка во многом стала определять как современную поэтику, саму жизнь стиха, так и особенности его восприятия. Тогда «поэзия мысли» обрела конкретные рамки, превратилась в поэтическую программу, выразилась не в единичных произведениях с философским содержанием, а в серии художественных текстов, объединённых особой теоретической установкой, которые стали прочитываться под определённым углом зрения. Постепенно возникла тенденция, обусловившая особенность целой литературной эпохи, когда даже внешне нефилософские произведения стали восприниматься по-новому, обрели дополнительное метафизическое звучание.

Очевидно, что одним из ключевых признаков философской поэзии является её опора на определённую систему взглядов, а потому выражаемые в

ней мысли концептуальны, монументальны, порой догматичны. Они, как правило, однолинейны, развиваются в заданном направлении, имеют ясную формулировку. Характер философской концепции диктует и преобладающий эмоциональный фон. Но концепционность и известная «заданность» стихотворения, по выражению Е. А. Маймина, является «не столько результатом столкновения идей и понятий, сколько предпосылкой этих столкновений, нужных для выражения готовой концепции» [423, с. 104]. Эту черту можно обнаружить в поэзии и Д. В. Веневитинова, и А. С. Хомякова, и С. П. Шевырёва, позже – у П. А. Вяземского, Ф. И. Тютчева, В. С. Соловьёва.

Некоторые учёные считают совмещение в рамках творческого сознания однозначно рационалистической и поэтической стихий малопродуктивным, препятствующим выражению авторского «я» в полной степени, доступным не всем. Так, говоря о литературной деятельности А. С. Хомякова, Е. А. Маймин сделал следующее заключение: «Он старался быть философом в поэзии и – ещё больше – поэтом в философии. Однако самого важного и самого трудного – равномерности в соединении двух начал – ему достичь так и не удалось. В стихах он был больше, чем нужно, рационалист, систематик; в науке и философии – меньше систематик, чем нужно, и больше поэт. В его стихах сплошь и рядом недоставало свободы, непосредственности, естественной простоты. В его прозаических композициях, напротив, много свободы, полёта воображения и мысли…» [426, с. 77]. Мы, напротив, считаем такое соединение весьма оригинальным и даже необходимым, если иметь в виду именно философскую лирику. Другое дело, что философская лирика, действительно, требует особого таланта. Философская заданность стихотворения вызывает необходимость филигранной поэтической отделки. Иначе возникает опасность неестественности хода поэтической мысли, математической расчленённости композиции, выпячивания собственно авторского задания, как это случалось порой в творчестве, например, С. П. Шевырёва (стихотворение «Гулянье»). Именно об этом, на наш взгляд, говорил авторитетнейший в области литературы современник поэтов-любомудров

В. Г. Белинский, имевший тончайшее эстетическое чутьё: «…цель вредит поэзии; притом же, назначив себе…высокую цель, надо обладать и великими средствами, чтобы её достойно выполнить…» [14, с. 78]. Впрочем, в истории русской литературы бывали примеры, когда поэты-философы не имели чётко сформулированной концепции. Так, Ф. И. Тютчев, испытав сильное воздействие философии Шеллинга, никогда не являлся последовательным сторонником этой доктрины, был вполне свободен в творчестве, в своих ощущениях связи человека с природой, мировой жизнью. Недаром И. С. Аксаков отмечал у него «во всём и всюду дыхание мысли, глубокой, тонкой, оригинальной, по существу своему нередко отвлечённой, но всегда согретой сердцем и поэтически воплощённой в цельный, соответственный образ» [5, с. 120]. Напротив, поэтические темы и мотивы в философской лирике любомудров являлись частью цельного миросозерцания, концепции, поэтому порой поддавались комментарию тезисами из философской программы автора (иногда привлекался автокомментарий). Философская заданность, установка на философскую тему отражалась уже в названиях их стихотворений (например, у С. П. Шевырёва: «Мудрость», «Беспредельность», «Мысль»). Следствием этого стала размытость индивидуальности лирического героя, обобщённость его образа, отвлечённость психологизма, подчиняющегося логике развития философской мысли.

Кроме теоретической установки, философская лирика определяется ориентацией на определённый круг тем – жизнь природы, бытие человека, творчество как сфера возможного проникновения в тайны вселенной, судьба человечества и мира, время, смерть и бессмертие – и подчинённостью художественной формы этому содержанию. В. В. Кожинов, анализируя русскую философскую лирику первой половины XIX века, выделил следующие ключевые для неё темы: 1) воплощение противоречивости пространства и времени, отражение их «стыков», моментов переходов и переломов, вообще двойственности бытия («31 декабря» С. П. Шевырёва, «Иная жизнь» Ф. Н. Глинки); 2) человек и природа (одухотворение природных сил, космизм)

(«Прекрасный день» С. П. Шевырёва, «Вечер» П. А. Вяземского); 3) отрицание современного общества («Теперь и будет» Ф. И. Глинки, «Ночью на железной дороге» П. А. Вяземского); 4) будущее, предчувствие трагических испытаний, переворотов, катаклизмов («Две дороги» Ф. И. Глинки); 5) бесследность человеческого существования («7 ноября» А. С. Хомякова); 6) жизнь мира («Минуты просветленья» Ф. И. Глинки) [379, с. 378–385].

Для философской лирики характерны определённые жанровые формы – преимущественно те, которые предрасположены к изложению более или менее развёрнутых суждений. Композиция лирического произведения на философскую тему, как правило, особая – трёхчастная. Она характерна для размышления, отражает законы логики. «Триединство, – писал Е. А. Маймин, – признак, характерный не вообще для той или иной поэтической индивидуальности, но преимущественно для тех поэтов, которым особенно близка общефилософская постановка вопросов человеческого существования и которые творчеством своим принадлежат к так называемому философскому направлению в поэзии. Ведь не случайно трёхчастные композиции одинаково характерны для поэтов-философов Веневитинова и Тютчева» [423, с. 378–103].

Итак, на наш взгляд, следует различать философичную (философскую в узком смысле) и собственно философскую лирику (философскую в широком смысле). Философская лирика – это поэзия мысли, где каждая лирическая миниатюра обретает законченность и глубокую многозначительность благодаря концептуальности авторской философской системы, единому видению мира и места в нём природы, личности, общества и поэта-творца. Философская лирика рождается благодаря не только философскому содержанию, но и особой установке сознания поэта, определяющей направленность и характер его художественных поисков, настроения.

Основными различиями философской и философичной лирики следует считать:

– заданность поэтических идей (философский замысел), определяемость художественного мышления некой концепцией *и* непосредственность, свободу выражения чувств и мыслей;

– определённую догматичность мысли, её проверенность, а потому категоричность *и* зыбкость, подвижность мысли, которая рождается здесь и сейчас;

– монументальность рассуждений *и* их лёгкость, живость, непосредственность;

– однолинейность, однозначность мысли, часто ведущей к дидактизму, *и* несводимость мысли к одному понятию, её относительную неясность, незавершённость, побуждающую читателя к раздумьям, самостоятельному размышлению (смысловое многоточие, открывающее всю полноту и бесконечность мысли);

– обнажённость мысли *и* не полную ясность мысли, соединение мысли с чувством;

– соотнесённость лирического героя с человечеством, опосредованное выражение лирического «я», некую обобщённость, всеобщность впечатлений (в частном подчёркивается общее, существенное), созерцательность, отвлечённость изложения, описания *и* большую конкретность лирического героя-личности, весомость его личных взглядов, чувств и переживаний;

– обобщённый, отвлечённый *и* непосредственный, живой психологизм;

– формирование основного эмоционального фона в зависимости от обстоятельств жизни, выстроенных в соответствии с определённой концепцией, *и* необязательность, переменчивость фона и ситуаций, которые не всегда ведут к определённому выражению мысли и особому эмоциональному настрою;

– расширение времени до вечности, а пространства до вселенной *и* точечность времени и пространства;

– определённость тематического круга *и* бесконечное многообразие тематики, поэтических конструкций, выражающих одну и ту же тему;

– ограниченность жанрового диапазона (выбираются жанры, предрасположенные к выражению мыслительного процесса, например ода, послание, элегия и др.) *и* использование свободных поэтических форм – стихотворений-признаний, философичность которых определяет их внутренняя составляющая;

– связанность произведений автора в рамках всего творчества в единый смысловой пласт *и* своеобразная цикличность философско-поэтических выступлений;

– образность, символизирующая отвлечённую мысль, *и* независимость образа от некой идеи;

– присутствие ключевых слов стабильного значения, объединяющих всю поэтическую систему, *и* свободная лексика.

При этом следует воспринимать философскую и философичную лирику как две равнозначные в эстетическом смысле разновидности поэзии, ориентирующиеся на разный уровень «философского», но не обладающие оценочным преимуществом.

В. С. Соловьёв относился к той группе поэтов, которые по характеру своего дара органично сочетали в своём сознании рациональное и эмоциональное начала. Он сознательно выстраивал свою поэзию мысли, правда, обладал при этом тончайшим эстетическим чутьём, которое позволяло не нарушать гармонию и сохранять собственно художественную составляющую в оптимальном соотношении с философской. Предположим, что, ощущая излишнюю «логичность» своего поэтического мышления, Соловьёв довольно длительное время был не уверен в природе своего поэтического дарования, ведь, по его глубочайшему убеждению, истинная поэзия должна была быть не «головной», а интуитивной, вдохновенной, основанной на реализации авторских чувств и эмоций, как у А. С. Пушкина или А. А. Фета.

Обратим внимание на то, что в силу специфики философской лирики, предполагающей прямой контакт с читателем, активный диалог с ним по ряду жизненно важных вопросов, совместный поиск истины, Соловьёв-поэт

получил дополнительную возможность для реализации своих творческих стратегий. Вместе с тем было бы ошибкой воспринимать поэтическое творчество Соловьёва как прямое продолжение его философии. Вообще философы и филологи длительное время спорят о соотношении поэзии и философии в творчестве Соловьёва. Так, И. Н. Сиземская утверждает, что «поэзия Вл. Соловьёва… зачастую именно дополняет (не иллюстрирует!) его софиологию, поэтому смысл отдельных стихотворений порой ускользает от читателя, если он не знаком с последней» [485, с. 6]. Ту же точку зрения высказывал П. П. Громов: «…не будет особого огрубления, если сказать, что стихи Соловьёва – во многом иллюстрации на личном материале к его общефилософским положениям и декларациям» [330, с. 57]. Напротив, Л. П. Щенникова пишет: «…его (Соловьёва. – *Н. Ю.*) философское думанье первоначально возникло как *поэтическое прозрение и откровение*, а позднее оформлялось в строгие логические схемы» [529, с. 241]. Учитывая разницу чувственно-образной природы поэтического отражения мира и рационально-обобщённого постижения его философией, следует приветствовать исследования, в которых изучаются точки соприкосновения поэзии и философии Соловьёва. Например, О. Н. Полякова установила, что есть три варианта подобных точек соприкосновения в творчестве Соловьёва: их автономное существование с возможностью полноценной интерпретации каждой из них; первенство научного текста над художественным и наоборот [470, с. 87]. Однако никто не проанализировал количественное их соотношение, да и вряд ли это в полной мере возможно. Мы исходим из того, что при всём главенстве логики в мышлении Соловьёва в его поэтическом творчестве он оставался вполне поэтом, а не рациональным мыслителем-логиком.

Самобытность Соловьёва-поэта впервые охарактеризовал В. Я. Брюсов, отметивший, что он «сознательно предоставил в своих стихах первое место – мысли», став «нашим первым поэтом-философом, который посмел в стихах говорить о труднейших вопросах, тревожащих мысль человека» [39, с. 266]. Может быть, именно поэтому Брюсов назвал Соловьёва поэтом, трудным для

понимания [39, с. 276]. Конечно, стихотворения Соловьёва создавались не как рационалистические философские конструкции, где суждения представлялись в виде прямых тезисов, не как иллюстрации мысли художественными образами. Он стремился к свободному, естественному выражению художественной идеи, вводил её органически и нераздельно в ткань произведения, поэтому не всегда понятия поэтические соответствовали у него понятиям философским. Лирику подобного рода сам Соловьёв называл поэзией «гармонической мысли», соотносил её с творчеством Ф. И. Тютчева и А. К. Толстого и ставил в 1890-е годы даже выше «органической» поэзии А. С. Пушкина. Вместе с тем он не мыслил поэзии вне Красоты, являющейся первичной в лирике, которая не может выстраиваться только на метафизике. В то же время для Соловьёва эта категория была равнозначна Истине, носителем которой, очевидно, должен быть философ: «Красота уже сама по себе находится в должном соотношении с истиной и добром, как их ощутительное проявление» [166, с. 228]. Однако, на наш взгляд, вряд ли прав С. Н. Носов, выдвинувший гипотезу о художественности мышления Соловьёва, которое будто бы подчиняло себе всё его творчество, включая философскую деятельность. «…Именно в традициях русской культуры с характерным для неё единением литературы и философии, слиянием художественных и философских исканий, – рассуждает учёный, – Вл. Соловьёв стремился путём художественных „озарений“ постигнуть философские истины и отобразить их в эмоционально насыщенных и художественных по природе образах-символах» [454, с. 82]. Конечно, во многих поэтических и прозаических текстах Соловьёва (в том числе философских, публицистических, литературно-критических) встречаются отдельные размышления и выводы, которые подкрепляются не логикой, а развёрнутым художественным образом. Это даёт возможность воздействовать не на рассудок, а на воображение читателя. «…В типичных стихотворениях нашего поэта, – пишет критик-философ, например, в статье о Я. П. Полонском, – самый процесс вдохновения, самый *переход* из обычной материальной и житейской среды в область поэтической

истины *остаётся ощутительным*: чувствуется как бы тот удар или толчок, тот взмах крыльев, который поднимает душу над землею» [190, с. 158]. Здесь в рассудочные суждения проникает логика образного мышления, когда мотивировки становятся не обязательными, а тезисы принимаются не по велению разума, а с учётом эстетических аргументов. Однако вместе с тем категория красоты, особенно для позднего Соловьёва, полемизировавшего с представителями модернистского направления, была не столь однозначна. Он признавал, что «не всё действительно поэтичное – значит, прекрасное – будет тем самым содержательно и полезно в лучшем смысле этого слова» [166, с. 228]. В этой связи в последние годы жизни Соловьёв подчёркивал особую важность рассудочно-этического авторского начала в поэзии.

Итак, лирику Соловьёва можно признать философской и в узком, и в широком смыслах. В. С. Баевский считал это «случаем единственным в истории русской культуры» [291, с. 182]. Обстоятельства, когда профессиональный философ стал поэтом, в отечественной лирике XIX века, действительно, уникальны. Во многих стихах Соловьёва, так же как и в произведениях любомудров, Ф. И. Тютчева, заметна установка на сознательную мысль. Если рассматривать его лирику в целом, заметна её зависимость от авторской философской концепции «всеединства». Однако не следует забывать и о поэтической программе Соловьёва, сложившейся уже к началу 1890-х годов. Для него лирическое творчество было высшей сферой искусства, чуждой разумности, иррациональной, субъективной и вместе с тем общечеловечной. Основной эмоциональный фон соловьёвской поэзии выстроен в соответствии с убеждением, что мир и человечество двигаются по пути, предначертанном свыше; отдельные личности могут лишь слегка скорректировать, но не изменить его сколько-нибудь существенно. Отсюда – «примеренное настроение» лирики Соловьёва, «муза его не вопит, не рвёт на себе волосы, не корчится в судорогах гнева и ненависти, не теряет меры ни в радости, ни в горести» [92, с. 135]. Всё это следует учитывать при характеристике его философской лирики, базирующейся на твёрдой эстетической основе.

Лучшие произведения философской лирики Соловьёва близки тютчевской поэзии в плане равновесия, гармоничности мыслительного и художественного элементов. Это подтверждают свидетельства признанных лириков – В. Я. Брюсова, А. А. Блока и др. В отличие от поэзии любомудров, для него не характерны ограниченность, замкнутость тематики; достаточно широк и жанровый диапазон его лирики. Наконец, поэзия Соловьёва отличается «универсальностью»: в ней пласт «серьёзной» философской лирики дополняется шуточной в разнообразии её мотивов и жанровых вариаций, предоставляющей «возможность для максимального самовыражения, полного проявления его иронического мировосприятия» [532, с. 38]. Кроме того, особой областью поэтического творчества Соловьёва были переводы, по своему содержанию и поэтике выходящие далеко за границы философской лирики.

Ещё современники Соловьёва констатировали богатство его поэтической тематики. С точки зрения этого аспекта его лирика рассматривалась в литературоведческих работах неоднократно, однако либо попутно и точечно, без учёта некоторых важных пластов его творчества, либо слишком обобщённо (анализировались не отдельные темы, а тематические группы). О. А. Дашевская выделила следующие тематические круги в поэзии Соловьёва: «вещая любовь», тема духовного подвига, тема неземной красоты в конкретной земной женщине, тема пути, историософская тема, тема Богочеловека-Христа, эсхатологическая тема [337, с. 21–27]. В. А. Мескин обратил внимание на такие темы в лирике Соловьёва, как противостояние мнимого и действительного, тоска по идеалу, вечное и временное, мечта, дорога, смерть, вечность, время, природа, София, борьба добра и зла. Привлекая в качестве материала всё разнообразие художественного самовыражения Соловьёва-поэта, проанализируем его лирическое наследие с точки зрения тематики, при этом отметим её эволюцию в разные периоды творчества.

Поэтическая индивидуальность Соловьёва формируется в середине 1870-х – 1880-е годы. Летом 1874 года он впервые пробует свои силы в поэзии, создаёт стихотворение «Прометею» и несколько переводов из Платона и

Г. Гейне. Поэтический талант Соловьёва вызревал достаточно быстро. Его племянник писал об ощутимой разнице поэтических опытов дяди лета – осени 1875 года и зимы – весны 1876-го: «…во время заграничного путешествия впервые зацвела поэзия Соловьёва. Лондонское стихотворение „Хоть мы навек незримыми цепями…“ ещё производит впечатление рассуждения в стихах. Египетские стихотворения „У царицы моей есть высокий дворец“ и „Песня офитов“ уже полны музыки и образов» [214, с. 131]. Начинающий поэт-философ писал об особенной жизни природы («Природа с красоты своей…»), о суетности человеческого бытия и величественности мироздания («Умные звёзды»), о будущем соединении всех в одно единое с божественным («Прометею», «Vis ejus integra»), о свободе духа человека («Как в чистой лазури затихшего моря…»), предначертанности судьбы, связи человека с Богом, с иной жизнью («Хоть мы навек незримыми цепями», «Из Шиллера»). Уже в первых стихах Соловьёва оформляется несколько ключевых для него тем, сближающих его поэзию с традицией романтической лирики: двоемирие, сон, смерть. Все они имели, безусловно, философское звучание и восходили к опыту лирики предшествующей эпохи.

Тема двоемирия становится одной из структурообразующих тем поэзии Соловьёва. На это обратили внимание уже его современники. Так, В. Я. Брюсов писал: «Поэзия Вл. Соловьёва вскрывает перед нами миросозерцание, основанное на глубоком, безнадежном дуализме. Говоря терминами самого Вл. Соловьёва, есть два мира: мир Времени и мир Вечности. Первый есть мир Зла, второй – мир Добра. Найти выход из мира Времени в мир Вечности – такова задача, стоящая перед каждым человеком. Победить Время, чтобы всё стало Вечностью, – такова последняя цель космического процесса» [39, с. 267–268]. Антитеза «земного» и «небесного», материального и высокодуховного, оформившаяся в произведениях Соловьёва 1870-х годов, будет определяющей для тематики, мотивов и структуры образов поэзии последующих десятилетий, отразится в программных стихах о грёзах души о небесной родине, тонкой грани между миром вечности и миром существую-

щей земной действительности («Бескрылый дух, землею полонённый…», «Какой тяжёлый сон! В толпе немых видений…» и др.). А пока он активно переводит тех авторов, миросозерцание которых оказалось близким его мистическим настроениям – Платона, устремлённого к небу, к неземной любви («На звёзды глядишь ты, звезда моя светлая!»), Ф. Шиллера, воспевающего красоту мира идей, противоположного суетному и временному миру людей («Колеблется воля людей, что волна…»).

Темы сна и смерти, интерпретируемые в связи с темой двоемирия, также сближали начинающего поэта с романтической традицией. Намеченные ещё в 1870-е годы на уровне сквозных мотивов («Лишь год назад – с мучительной тоскою…», «В сне земном мы тени, тени…», «Близко, далёко, не здесь и не там…», перевод из Г. Гейне «Уж солнца круг, краснея и пылая…» и др.), они попали в сферу пристального внимания автора уже в зрелой лирике. Романтическая трактовка жизни как сна, смерти как сна, приём перехода через образ сна к теме двоемирия, встречающийся, например, в «Светлане» В. А. Жуковского, «Женихе» А. С. Пушкина, «Сне» М. Ю. Лермонтова, «Сне» С. П. Шевырёва, сохраняются у поэта на протяжении всего творчества. Как и романтики, Соловьёв был склонен не только часто писать о смерти, но и трактовать её как явление возвышенного мира, служившее синонимом высшей свободы, противопоставлять её суетности земной жизни.

Для русской литературы второй половины XIX века повышенный интерес к теме смерти (и физической, и духовной) был очень характерен. Однако ведущие писатели и поэты этой эпохи разрабатывали её в связи либо с личностно-психологическими, либо с социальными аспектами. В прозе 1870-х годов активно осмыслялась проблема самоубийства. Ф. М. Достоевский объяснял это явление неверием и проявлениями гордого своеволия ума. И. С. Тургенев показал самоубийство как результат разочарования в своих жизненных целях и в собственных силах. Л. Н. Толстой связывал это с увлечением образованного общества пагубными идеями индивидуализма и пессимизма. В 1880-е годы художники слова и критики начинают трактовать

смерть как результат давления общества, его неустройства, форму социального протеста (В. М. Гаршин, Н. К. Михайловский). Многие поэты – современники Соловьёва – А. М. Жемчужников («Сняла с меня судьба в жестокий этот век…»), А. А. Голенищев-Кутузов (цикл «Смерть»), Н. Минский («Песни о родине») – разрабатывали тему смерти именно в этом ракурсе. У Соловьёва она имела философское звучание, возвращающее к опыту поэзии предшествующих периодов. Смерть – неизбежный и справедливый закон мироздания. Благодаря ей возможно течение жизни, осуществление вечного закона бытия.

Поэтические произведения Соловьёва 1870-х годов на любовную тематику выразили самые различные оттенки переживаний Соловьёва-юноши: ощущение тягот неразделённой и уходящей любви («Отрывок», «В былые годы любви невзгоды…»), бегство от любви («Коль обманулся ты в любви…»), готовность на подвиг ради возлюбленной («Ночное плаванье»). Примечательно, что на протяжении всего творчества этого автора интимно-психологическое в его лирике переплетается с философским. Уже в некоторых ранних стихотворениях образ возлюбленной соотносится с Вечной Женственностью («Царицей»), так что картины свиданий с избранницей приобретают философское освещение и могут быть трактованы как эпизоды нисхождения Вечной Женственности в мир, очищения любовью, смирения тьмы перед светом («Вся в лазури сегодня явилась…», «У царицы моей…»). Поэтический образ Вечной Женственности, Софии, олицетворял у Соловьёва некое связующее звено между мирами, а любовь – чувство, открывающее в человеке способность к непосредственному общению с Богом.

Своё учение о Софии, душе мира, способной благодаря своей свободной воле отделиться от «абсолютного центра жизни Божественной» или «примириться с собою и с Богом» и «возродиться в форме абсолютного организма», Соловьёв развёрнуто изложил в «Чтениях о Богочеловечестве» (1878). Некоторые исследователи считают образ Софии в соловьёвских литературных произведениях «категорией в большей степени философской, нежели худо-

жественной, лишь условно могущей претендовать на роль поэтического образа» [339, с. 255]. Конечно, нельзя не согласиться с теми, кто убеждён в том, что, в отличие от некоторых лириков-последователей, использовавших образ Вечной Женственности лишь как «поэтический изыск, без погружения в философские глубины», Соловьёв трактовал его «онтологически, гносеологически и аксиологически» [310, с. 109]. Однако вместе с тем, говоря о лирическом творчестве этого автора, нельзя не учитывать и собственно художественного содержания этого образа-символа, утверждать чисто умозрительный, философский его характер. Художественный образ Софии занимает в его поэтическом мире важное место, во многом организует его. Лирический герой поэзии Соловьёва предстаёт в образе романтического рыцаря, посвятившего свою жизнь служению Прекрасной Даме. Он на равных правах с нею участвует во вселенской битве за просветление Хаоса, за одухотворение мира: «Я и алтарь, я и жертва, и жрец, // С мукой блаженства стою пред тобой» [204, с. 64]. В звуке её голоса, «в свете лазурных очей» чудится ему призыв далёкой «отчизны света». Его любовь ограждает возлюбленную «от невидимой злобы» и ведёт к личному бессмертию. В трактовке любви Соловьёв был близок романтикам, которые не только возвеличивали, но и обожествляли образ любимой женщины («В молитве ввысь мы воспаряем, // В любви – мы небо приближаем // К земле» [11, с. 300]). Потребность любви интерпретировалась у них как постоянная, само чувство – как монолитное, при этом чувственность не исключалась, а освящалась.

С темой любви в ранней лирике Соловьёва оказывается связанной одна из ключевых тем для русской лирики XIX столетия – тема пути, странничества. В разное время поэтический образ дороги имел свою наполненность. В эпоху А. С. Пушкина и П. А. Вяземского он выступал в комплексе лирических тем любви, родины, служения Богу («Желание славы», 1825; «Подражание Корану», 1825; «Пророк», 1826 и «Зимние карикатуры», 1828). У

М. Ю. Лермонтова был символом изгнанничества поэта («Выхожу один я на дорогу…», 1841; «Пророк», 1841). У Н. А. Некрасова олицетворял скитальчество и страдания народа («Тройка», 1846; «Размышления у парадного подъезда», 1858). Соловьёв трактовал тему странничества в духе романтика К. Н. Батюшкова, писавшего в своём эссе «Нечто о морали, основанной на философии и религии»: «Человек есть странник на земле… чужды ему грады, чужды веси, чужды нивы и дубравы: гроб – его жилище во век… человек, сей царь лишённый венца, брошен сюда не для счастья минутного… одна святая вера… переносит в вечность все надежды и всё блаженство человека» [12, с. 190]. Вместе с тем для него тема пути была связана с темой поиска идеала, вечной любви, поэтому странничество мыслилось и как перемещение по вертикали, преодоление границ между мирами, метафизическое путешествие души. Не случайно в поле внимания Соловьёва-переводчика, кроме восточной поэзии, воспевающей возлюбленную (оригинальный стилизованный текст «Газели пустынь ты стройнее и краше…»), на этом этапе попадают романтические тексты Г. Гейне «Ночное плавание» и «Коль обманулся ты в любви…», затрагивающие темы «нездешней» любви, воскрешения через смерть, преодоления земной скорби через странствования. Тема странничества становится для Соловьёва сквозной до конца творчества («В тумане утреннем неверными шагами…», 1884; «Сон наяву», 1895 и др.). Таким образом, уже ранняя поэзия Соловьёва имела философскую природу: его интимная лирика была полна философских раздумий, отражающих человеческие переживания, связанные с глубоким осмыслением мироздания и места в нём человека, с несовершенством человеческих отношений.

Шуточная лирика Соловьёва в 1870-е годы находилась в стадии оформления, имела исключительно юмористическую направленность. По тематике она не выходила на серьёзные общественные вопросы, разрабатывала (конечно, в юмористическом ключе) тему мудрости («Мудрый осенью»), романтизма и рыцарства («Таинственный гость»), женской эмансипации («Читательница и анютины глазки»). К концу 1970-х годов Соловьёв всё чаще об-

ращается к романтической иронии, представляя высокие темы любовных разочарований, осмысления места человека в мироустройстве, предвидения грядущего в сниженных вариантах. Его всё больше привлекают стихотворения Г. Гейне иронического характера, повествующие о суетности бытия, мимолётности человеческих чувств, ограниченности человеческих возможностей («Умные звезды», «Якобы из Гейне») и утверждающие гедонистические идеалы («Трубят голубые гусары…»).

В 1880-е годы тематика поэзии Соловьёва становится разнообразнее. Расцвет переживает его любовная лирика, совпавшая по времени написания с глубоко драматичными отношениями с Софьей Петровной Хитрово, длившимися более десятилетия. Соловьёв пишет о радостях и испытаниях любви («Уходишь ты, и сердце в час разлуки…», «Безрадостной любви развязка роковая!», «Полны мои мысли любовью одною…»), прославляет чудо любви (переводы из Гафиза, А. Мицкевича – «Всех, кто здесь в любовь не верят…», «В мрачной келье замкнул я все думы свои…», «На мотив из Мицкевича»), утверждает идею вечности любви («Бедный друг, истомил тебя путь…»), по-прежнему рассматривая отношения с возлюбленной сквозь призму своего учения о Софии. Как и в лирике 1870-х годов, возлюбленная часто соотносится с образом Вечной Женственности, в результате возникают сюжеты о её пребывании на земле («Под чуждой властью знойной вьюги…»). Одновременно образ возлюбленной в стихотворениях этой поры становится, в духе Ф. И. Тютчева, воплощением идеи о двойственной, хаотически-божественной природе человека («О, как в тебе лазури чистой много…», перевод Г. Гейне «Уж солнца круг, краснея и пылая…»).

Философский характер любовной лирики Соловьёва определялся не только тем, что в ней описывался некий мистический роман с Вечной Женственностью, но и тем, что сугубо интимные переживания здесь часто расширялись до обобщённо-философских; образ лирического героя, как правило, не имеющего ярких индивидуальных черт, расширялся до образа человека вообще. Подобное встречалось ранее у любомудров, которые в своей поэ-

зии никогда не замыкались на субъективных чувствах, представляли земную любовь как космическую. Любовная тема дополнялась у них частной темой или идей («Иностранке» А. С. Хомякова, «К моей богине» Д. В. Веневитинова). В этом отношении поэзия Соловьёва близка и лирике Е. А. Баратынского, у которого в любовных элегиях интимная тема часто связана с метафизическими вопросами бытия. Так, например, в его «Признании» звучит мысль о зависимости психологической драмы героя от власти судьбы. Вместе с тем большинство поэтических произведений Соловьёва о любви принизано глубоким чувством, особым элегическим настроением и музыкальностью (не случайно они были так востребованы у создателей романсов). Важным отличием соловьёвской любовной лирики от интимной поэзии романтиков было то, что в ней земная любовь не противопоставлялась небесной, а трактовалась как её отражение. Это чувство не просто дар небес, приносящий радость и муки, это и ответственность перед Богом, возможность избавления от личного эгоизма, постижения истинной красоты и полноты бытия, усовершенствования мира.

В 1880-е годы у Соловьёва особенно много переводов. В отличие, например, от А. С. Пушкина или В. Я. Брюсова, его интерес к переводческой поэтической практике был вызван не склонностью к перевоплощению в иные поэтические индивидуальности, не тягой к просветительству, а поиском собственного пути в лирике. На стадии формирования своего художественного мира Соловьёв находил в творчестве других авторов некую поддержку, способ объективизации личных чувств и эмоций, изучал формы выражения той или иной мысли. Недаром в его арсенале переводчика преобладают имена близких по духу и эстетическим взглядам авторов. С годами грань между переводами и оригинальной лирикой будет прорисовываться всё отчётливее: в поздней лирике их становится значительно меньше.

В переводах 1880-х годов тематически преобладали стихи, посвящённые теме прославления любви как особой божественной силы («Пусть целый свет мне запрещает…», «Да свершится твоя воля!»), её власти над разумом («Если

б ведал ум, как сладко…», «Для меня вопрос мудрёный…», «Не мани меня ты, шейх…»), сладости любовного самоотречения («У меня затем лишь очи…»), геденистического воспевания жизни («Языков так много, много!») и вина («Горькой мудростью людскою…», «Воды, шумящие волны, – потоп угрожает!», «Бедный монах, не поможет…», «Ты неси мне камень мудрых…»), любви и смерти («Всё в мыслях у меня мгновенно замирает…»). Оптимистическое настроение, доминирующее в это десятилетие, несмотря на частые драматические ситуации в отношениях с возлюбленной, порой отчаяние и даже желание уйти в монахи, определило, на наш взгляд, характер переводческих интересов – произведения эпохи Возрождения – Петрарка, Данте, Микеланджело. В духе ренессансного мироощущения Соловьёв прославлял земную любовь, подчёркивал её связь с небесным («Всё в мыслях у меня мгновенно замирает…»), утверждал способность человека достигнуть высот божественного («Хваления и моления Пресвятой Деве»).

В 1880-е годы оформляется и пейзажная лирика Соловьёва. Он говорит в своей поэзии о жизни природы, мировой души («Земля-владычица! К тебе чело склонил я…»), об очищающем влиянии её гармонии на душу человека («Пора весенних гроз ещё не миновала…», «В Альпах», «Осеннею дорогой), утверждает идею всеединства в природе («L’onda dal mar’ divisa»). В отличие от романтиков, тяготевших к ночному пейзажу и соотносивших его с внутренней жизнью человека, миром души, временем господства духов («Ночь» М. Ю. Лермонтова, «Сон» С. П. Шевырёва), Соловьёв-поэт не очень любил поэтическое изображение тайны ночи. В тех его произведениях, где звучит мотив ночи, он стремится, на наш взгляд, к тютчевской её трактовке как чего-то мистического и двойственного, одновременно страшного и святого: «В тумане утреннем неверными шагами // Я шёл к таинственным и чудным берегам. // Боролася заря с последними звездами, // Ещё летали сны – и, схваченная снами, // Душа молилася неведомым богам» [204, с. 72]. Вместе с тем, в отличие от Ф. И. Тютчева, Соловьёв был не склонен придавать образу ночи трагедийный характер. У него ночь, как правило, не открывает тайны миро-

здания, не отбрасывает те покровы, за которыми скрывается бездна, а лишь намекает на принадлежность души человека иным мирам. Здесь он ближе М. Ю. Лермонтову (конечно, при наличии совершенно иных мировоззренческих установок), ощущавшему себя частью природы, поэтому не испытывавшему ужаса перед её стихиями. Ещё одна черта, отличающая соловьёвскую лирику природы от романтической поэзии школы В. А. Жуковского, – большая объективность пейзажа. У Жуковского и его последователей на первом плане оказывался «пейзаж души», отражающий общее настроение поэта («Вечер», «Невыразимое»). Самоценность пейзажу вернули любомудры, которые философски осмыслили связь природы и человека, создали психологическую пейзажную лирику. В этом отношении Соловьёву оказалась ближе именно их традиция.

Особая область поэтического творчества Соловьёва 1880-х годов – его шуточная лирика. Под псевдонимом Экспер Гелиотропов Соловьёв создаёт ряд шуточных стихотворений о конфликте поколений («Молодой турка») и трудностях жизни романтиков-мечтателей, утверждающих рыцарские принципы (пародия на М. Ю. Лермонтова «Видение», «Таинственный пономарь», «Осенняя прогулка рыцаря Ральфа»). Важным нововведением в поэтике шуточной лирики Соловьёва этой поры следует считать, во-первых, появление самоиронии. Пока ещё она встречается нечасто, в основном в переводах (самоирония по отношению к собственным жизненным разочарованиям и крушениям – в переводе из Гафиза «Зданье жизни твоей ныне…»). Во-вторых, в лирических произведениях этого рода заметно усиливается общественно-сатирическое начало, о котором в своё время упоминала З. Г. Минц. Поэт создаёт эпиграммы на общественных и литературных деятелей («На Т. И. Филиппова», «Знаменитому гражданину», «Жил-был поэт…»), критикует правительство и «пророков» современной России («Благонамеренный и грустный анекдот!», «Своевременное воспоминание»), институт монашества («Ах, далеко за снежным Гималаем…», перевод из Гафиза «С коблуком, сказать по правде…»), нравы и обычаи обывателей («Город глупый, город гряз-

ный!»), рисует социальные контрасты («Размышление о неизменности законов природы»). Вряд ли подобные произведения можно определить как политическую лирику: Соловьёв никогда не признавал подобной разновидности и не занимался собственно политикой, призывал к «тихому» служению обществу (из Гафиза: «Тише, тише! Злобный свет…»), однако соотнести их с общественно ориентированной поэзией мы считаем вполне возможным.

В лирике Соловьёва 1880-х годов появляется тенденция к параллельному воплощению темы одновременно в «серьёзном» и шуточном вариантах, сохранявшаяся до конца жизни. Так, он пишет о вдохновенности любви, её силе, чудотворном воздействии на любящее сердце («Что деревья вихорь бурный…», «От улыбки твоей благодатной…») и параллельно разрабатывает тему злых жён («Полигам и пчёлы»), опасностей любви («Молодой турка»), женской неверности («Осенняя прогулка рыцаря Ральфа»), осмеивает любовь к зрелым дамам («Люблю я дам сороколетних…»). Поднимая назначение творчества предельно высоко, до подвига, пророчества («Три подвига», «А. А. Фету, 19 октября 1884 г.», «Восторг души расчётливым обманом…», эпиграммы Дж. Б. Строцци, «Ответ» Микель-Анджело), в «Пророке будущего» он рисует поэта как смешного и непонятного окружающим безумца.

Тема творчества, художественная трактовка назначения поэта, его места в мире восходила в лирике Соловьёва к романтической поэзии 1830-х годов. Для Соловьёва поэт – избранник небес, личность неординарная, выполняющая особую, пророческую, миссию в мире. Однако если у А. С. Пушкина («Поэт»), М. Ю. Лермонтова («Цевница», «Поэт») художник поднимался над всем земным и заурядным лишь в моменты поэтического вдохновения, а вне этого «чудесного порыва» ничем не отличался от остальных людей, у Соловьёва «особость» сопровождает поэта всегда: вся его жизнь посвящена теургическому преобразованию действительности. В этом смысле он ближе к просветительской идее соотнесения поэта с вдохновенным пророком, учителем народа, выразителем самосознания нации, впервые озвученной на русской почве в «Риторике» М. В. Ломоносова. Как и Ф. И. Тютчев, Соловьёв

сравнительно мало писал в 1880-е годы собственно о творческом процессе и поэтическом призвании («Три подвига»), зато мотивы избранничества поэта, вечной жизни истинных шедевров искусства в этот период литературной деятельности у него достаточно частотны. В шуточной трактовке темы поэзии («Пророк будущего») Соловьёв утверждал отнюдь не пушкинскую мысль о могуществе и всеведении поэта-пророка, напротив, указывал на его сосредоточенность на неясном, малопонятном для простых людей: «И всецело в некромантию // Ум и сердце погрузил. // Со стихиями надзвёздными // Он в сношение вступал, // Проводил он дни над безднами // И в болотах ночевал» [204, с. 140]. Здесь автор сталкивал предлагаемый образ с ожидаемым читательским, который был создан в коллективном сознании усилиями предшествующих поколений поэтов (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов и др.). Цель подобной игры очевидна: пародирование, причём не только литературных текстов, но и общепринятых штампов.

Собственно философский корпус лирики Соловьёва этого этапа творчества посвящён темам таинственной жизни души («В Альпах») и её воспоминаний о былом, о мистической родине («Бескрылый дух, землёю полонённый…»), пересечения миров, двойственности бытия («Какой тяжёлый сон! В толпе немых видений…»). Если в 1870-х годах очень важной для автора была тема избранничества («Песня офитов»), то теперь, вместе с хвалами Деве Марии в переводе Петрарки «Хваления и моления Пресвятой Деве», возникает тема служения Богу («В землю обетованную», «В стране морозных вьюг, среди седых туманов…»). Вместо апокалиптических опасений («Взгляни, как ширь небес прозрачна и бледна…») появляется тема пророчества о наступлении золотого века («Поллион»). Поэт-философ рассуждает о жизненных ориентирах человека («От пламени страстей, нечистых и жестоких…») и определяет человеческий путь как вечный поиск и странничество («В тумане утреннем неверными шагами…», «Бедный друг, истомил тебя путь…»).

1890-е годы – время расцвета художественного творчества и поэзии Соловьёва. Его стихотворные произведения этой поры в тематическом отноше-

нии выглядят особенно разнообразными и даже пёстрыми. При сохранении некоторых ранее намеченных тем (иное, таинственное, неведомое бытие («Милый друг, иль ты не видишь…», «Сон наяву», «Les revenants»), жизнь души («В час безмолвного заката…», перевод «Всё память возвратить готова…»), связь человека с Богом («Имману-эль», «Чем люди живы?», «Око вечности», «Вновь белые колокольчики») в философской лирике Соловьёва появляется ряд новых. Среди них прежде всего апокалиптическая и историософская темы («Ex oriente lux» в начале 1890-х, «Панмонголизм» – в середине 1890-х годов), а также тема «невыразимого» («Зачем слова? В безбрежности лазурной…»). Уже с начала 1890-х годов в поэзии Соловьёва разрабатывается тема памяти, уходящих чувств и отношений, минувшего («На том же месте», «С Новым годом», «Другу молодости», «У себя», «Две сестры»), возникшая, возможно, в связи с жизненными потерями и расставаниями. Постепенно эта тема прошлого, невозвратного переплетается с темой смерти, окрашивается в характерные для автора мистические тона, дополняется мотивом зова отошедших из неведомого мира и превращается в одну из ключевых для поздней поэзии Соловьёва («В час безмолвного заката…», «Отошедшие», «Опять надвинулись томительные тени…», «Лишь только тень живых, мелькнувши, исчезает…», перевод из Теннисона «Когда весь чёрный и немой…», «Памяти А. А. Фета», «На смерть А. Н. Майкова», «Что-то здесь осиротело…», «Песня моря», «Белые колокольчики»).

Тема двоемирия в зрелой лирике Соловьёва оказывается связанной с ещё одной характерной для русских романтиков темой – «невыразимое». Впервые она появилась в поэзии В. А. Жуковского («Невыразимое», 1819) и стала чрезвычайно востребованной в русской литературе. Начиная с А. С. Хомякова, её связывали с трагедией творчества как такового. В своём стихотворении «Два часа» поэт говорил о способности художника силой духа творить новую жизнь, но подчёркивал, что не всегда можно воплощать в материале то, что диктует воображение. Для Ф. И. Тютчева в его «Молчании» тема выходила за рамки философии природы и возводилась до высшего

принципа поэзии и жизни вообще: «Мысль изреченная есть ложь… // Лишь жить в себе самом умей...» [227, с. 100]. Здесь утверждалась вечная разобщённость людей, невозможность человека полностью постичь душу другого, всеобщее одиночество. Аналогичным было понимание проблемы у А. А. Фета: «О, если б без слова // Сказаться душой было можно» [234, с. 157]. Для лирического героя Соловьёва («Милый друг, иль ты не видишь…») возможности слова также ограничены, и лишь любящее сердце способно говорить другому сердцу молча и понятно: «Зачем слова? В безбрежности лазурной // Эфирных волн созвучные струи // Несут к тебе желаний пламень бурный // И тайный вздох немеющей любви» [204, с. 91].

Одной из ключевых тем для зрелой лирики Соловьёва становится тема апокалипсиса. Эта тема всегда занимала особое место в русской литературе. В отечественной поэзии она зазвучала с XVII столетия («Книга о страшном суде Божиим» Андрея Бялобоцкого, анонимная «Лествица к небеси» и др.), в прозе – гораздо раньше. К концу XIX века интерес к данной теме обострился в связи с доминирующими настроениями эпохи, переходным состоянием в различных сферах человеческой деятельности. Можно сказать, что она становится фактом общественного сознания.

В поэтическом творчестве Соловьёва тема конца мира и пришествия антихриста присутствовала всегда, была сквозной. Этот факт отмечала, в частности, З. Г. Минц: «Соловьёва и в поэзии не покидает постоянное, проходящее через всю жизнь ощущение, что современный ему мир зла обречён на гибель. „Эсхатология“ Соловьёва приобретает то апокалипсически-мистическое, то почти пророчески-революционное звучание. Но всегда поэт уверен, что конец „этой“ жизни – не за горами, что близко начало иного, „золотого века“, где добро и красота победят зло и безобразие…» [440, с. 23]. Однако первоначально апокалиптические предчувствования присутствовали в поэзии Соловьёва на уровне ключевого мотива, восходящего к романтической поэтике Мирового Зла («Предсказание» М. Ю. Лермонтова, «Агасвер» В. К. Кюхельбекера, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, «По-

следний катаклизм» Ф. И. Тютчева, «Красный цветок» В. М. Гаршина). В первых стихотворениях Соловьёва, датированных серединой 1870-х годов («Прометею», 1874; «В сне земном мы тени, тени…», 1875; «Что роком суждено, того не отражу я…», 1875), встречаются развёрнутые пророчества о «новой» жизни. Как правило, акцент делался на окончании эпохи скорби, великом торжестве Божественного начала: «Тогда наступит час – последний час творенья… // Твой свет одним лучом // Рассеет целый мир туманного виденья // В тяжёлом сне земном» [204, с. 59]. Эти же мысли присутствовали в переписке Соловьёва. Например, в письме к Кате Селевиной от 25 июля 1873 года читаем: «…грубое невежество народных масс, мерзость нравственного запустения образованных классов, кулачное право между государствами… всё это исчезнет как ночной призрак перед восходящим в сознании светом вечной Христовой истины, доселе не понятой и отверженной человечеством, – и во всей своей славе явится царство Божие – царство внутренних духовных отношений, чистой любви и радости – новое небо и новая земля, в которых правда живёт…» [122, с. 85]. Порой у молодого Соловьёва начинают звучать трагические ноты, доведённые, казалось бы, до предела, возникают картины Судного дня: «Не кажется ль тебе, что мир уж не проснётся, // Что солнце из-за туч вовек не вознесётся // И что настал последний день?» [204, с. 66] («Взгляни, как ширь небес прозрачна и бледна…», 1878). Однако в контексте всего произведения это ощущение снимается, сводится к своего рода видению (приёму, так любимому как романтиками, так и символистами): «святая» тишина увядающего «полураздетого» сада, «прозрачная» ширь небес приводят к мыслям о конечности всего.

В 1880-е годы апокалиптическая тема временно уходит из поэзии Соловьёва, подменяется темами любви, творчества, Божественного Провидения, жизни души, мифологии. Однако уже в первой половине 1890-х годов она вновь проявляется и с каждым годом, вплоть до конца жизни, звучит всё сильнее и сильнее. Сначала это небольшие поэтические зарисовки, включённые в рамки тематически далёких стихотворений («Не по воле судьбы, не по

мысли людей…»). Таких отрывков особенно много в «финских» стихотворениях поэта: «Сила адского дыханья // Всю пучину подняла, // Гибнут грешные созданья, // Гибнут грешные дела» [204, с. 103] («Колдун-камень», 1894); «Сбудется сон твой, стихия великая, // Будет простор всем свободным волнам» [204, с. 105] («Сайма», 1894) и т. д. Эти апокалиптические ноты сливаются с всё нарастающим мотивом человеческих утрат, воспоминаний об «отошедших» – умерших близких, друзьях, о невозвратном: «Опять надвинулись томительные тени // Забытых сердцем лиц и пережитых грёз, // Перед неведомым склоняются колени, // И к невозвратному бегут потоки слёз. // Не об утраченных, о нет: они вернутся, – // Того мгновенья жаль, что сгибло навсегда, // Его не воскресить, и медленно плетутся // За мигом вечности тяжёлые года» [204, с. 109] («Опять надвинулись томительные тени…», 1895). Ожидание «вечного свиданья» с ушедшими друзьями, их зов – один из главных мотивов поэтического творчества Соловьёва последних лет жизни («Отошедшим», 1895; «Лишь только тень живых, мелькнувши, исчезает…», 1895; «На смерть А. Н. Майкова», 1897; «А. А. Фету», 1897 и др.). Он, пусть косвенно, через тему конечности жизни вообще выводит на тему Апокалипсиса и последующего вечного примирения: «…но в час предназначенья, // Когда злой жизни дань всю до конца отдам, // Вы въявь откроете обитель примиренья // И путь укажете к немеркнущим звездам» [204, с. 108].

Не только болезни и личные потери, но и общественная нестабильность приводят Соловьёва к апокалиптическим настроениям и предчувствованиям. Как справедливо отметили В. И. Фатющенко и Н. И. Цимбаев, уже в страшном голоде 1891 года Соловьёв увидел «почти мистические черты» [512, с. 19]. В статье «Враг с востока» (1892) он предрекал культурную и духовную интервенцию Азии, а в российской засухе и неурожае видел начало нашествия стихийных сил Востока на христианский мир. Рассматривая Россию в качестве единственного щита для христианской Европы, Соловьёв не преувеличивал её силы и могущества. Более того, вразрез со славянофильскими надеждами он мыслил грядущее столкновение как неизбежно сокрушитель-

ное для «двуглавого орла». Но главное для нас, что здесь он находил осуществление «судьбины Божией», закономерного итога общечеловеческой истории, идущей к Апокалипсису. При этом конец вселенной Соловьёв тесно связывал с предшествующими ему событиями человеческой истории и трактовал как результат коллективной работы человечества, хотя и при содействии Божественных сил. Себя он, видимо, ощущал пророком, который был обязан возвестить о приближающейся катастрофе. В одном из писем к С. Мартыновой начала 1890-х годов он сокрушался: «Какая буря и что за странное лето! Нет, близко светопреставление. Кто Вас кроме меня к нему приготовит?» [214, с. 284]. В письме к Таверньe, написанном в мае – июне 1896 года, Соловьёв заявлял о наступлении времени для объединения истинно верующих для противостояния антихристу [214, с. 318].

В стихотворении Соловьёва «Панмонголизм» (1894) апокалиптические ноты звучат очень отчётливо. Мысль поэта о том, что национальная миссия России может быть выполнена только на основе любви и ненасилия, восходит к позднему Тютчеву. Но «Третий Рим», по Соловьёву, обречён пасть не только из-за его нравственного растления, но и потому, что его судьба предречена изначально и связана с концом мировой истории вообще. Вот почему «пробудившиеся племена», идущие с Востока, поэт соотносил с образом «тьмы» и намеренно подчёркивал, что они «нездешней силою хранимы» [204, с. 104]. «Панмонголизм» изобилует восклицаниями, что придаёт произведению особую напряжённость звучания. Сквозная параллель – «Византия – Россия», причём судьбы двух стран автор сближает, находя причины их гибели в «отречении от Мессии», в остужении «божественного алтаря», забвении «завета любви». Наконец, сама апокалиптическая картина очень лаконична, но ярка по образности: кроме метафор («рой племен», «тьма полков»), здесь присутствуют интересные сравнения, метонимия, цветовые эпитеты, которые Соловьёв-поэт очень любил: «как саранча, неисчислимы и ненасыт-

ны, как она» (библейский образ), «орел двуглавый сокрушён», «на забаву даны клочки твоих знамён», «жёлтые дети» и проч.

Ещё З. Г. Минц сближала соловьёвский «Панмонголизм» со стихотворением «Грядущие гунны» (1904–1905) В. Я. Брюсова и «Скифами» (1918) А. А. Блока, правда, отмечая переосмысление в них пафоса [440, с. 34]. На наш взгляд, оба поэта унаследовали прежде всего именно эсхатологический пафос Соловьёва. Брюсов вносит в своё произведение мотив новой жизни, навеянный революционной эпохой («Вы во всём неповинны, как дети!»), мотив анархии и безнравственности кочевников, не только сметающих просвещение, но оставляющих после себя поруганные святыни («Сложите книги кострами, // Пляшите в их радостном свете, // Творите мерзость во храме…» [40, с. 111]). Он использует более яркую образность, новые художественно-выразительные средства: «орда опьянелая», «рухните с тёмных становий», «буря летучая», «гроза разрушений», «невольники воли» и т. д. Однако сохраняет общую мысль о неотвратимости и неизбежности конца мира, культуры: «Бесследно все сгибнет». Остаётся и соловьёвское приятие судьбы, данной Богом (ср.: у Соловьёва – «Панмонголизм! Хоть слово дико // Но мне ласкает слух оно…»; у Брюсова – «Но вас, кто меня уничтожит, // Встречаю приветственным гимном»). Наконец, в картине Брюсова – соловьёвский колорит: он говорит о «тёмных становиях». Блоковские «Скифы» – также «соловьёвское» стихотворение. Духовная преемственность подчёркивается уже эпиграфом, заимствованным из «Панмонголизма». В. К. Кантор справедливо отмечал, что «„Скифы“ вполне определённо полемичны по отношению к Соловьёву», так как «отвергается соловьёвский страх перед Азией и скифством: да, азиаты мы, и если Европа не будет нам супротивничать, то варварская лира готова созвать на пир европейские народы», «о христианстве в поэме ни слова» [369, с. 149]. Блок, действительно, отождествлял русских с кочевниками и переставлял важные для Соловьёва акценты с гибели России от азиатских племен на нашествие самой России на западный мир. Как и у Брюсова, у Блока присутствует соотнесение большевистской революции с татаро-

монгольским завоеванием. Снимается важная мысль Соловьёва о безнравственности, которая ведёт человечество и «Третий Рим» к неизбежному концу. Но соловьёвские апокалиптические предчувствования, соотнесение «панмонголизма» с Божьей карой, катастрофичность мироощущения в произведении Блока, несомненно, присутствуют. Интересно, что после «Панмонголизма» значимых изменений в историософских взглядах Соловьёва больше не произойдёт. В своей итоговой «Краткой повести об антихристе» он повторит картины, нарисованные им в 1894 году: «…эта армия… вторгается в нашу Среднюю Азию и, поднявши здесь всё население, быстро двигается через Урал и наводняет своими полками всю Восточную и Центральную Россию… При отсутствии предварительного плана войны и при огромном численном перевесе неприятеля боевые достоинства русских войск позволяют им только гибнуть с честью» [207, с. 738].

В русской романтико-реалистической традиции утвердилась мысль о гибели России (и всего мира) через водную катастрофу. Вспомним у Тютчева: «Когда пробьёт последний час природы, // Состав частей разрушится земных: // Всё зримое опять покроют воды // И божий лик изобразится в них!» [227, с. 63] (у Соловьёва близкий мотив находим в стихотворении «Сайма»). Тема конечности человеческой жизни присутствует и в «Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева, которые создавались на протяжении 1877–1882 годов и выражали многолетние раздумья писателя о жизни и смерти человека. Апокалиптические ноты явно звучат в тургеневском «Конце света» с подзаголовком «Сон» (1878). Его герой описывает необычайное происшествие: рушится земля, безбрежное море окружает со всех сторон уцелевший домик с десятком человек и погружает всё в «вечную темноту». При всех разночтениях, как позднее и у Соловьёва, ожидание конца света связывается с Россией, смерть воспринимается как космическая катастрофа, перед лицом которой все частные ценности утрачивают свой смысл. Религиозные вопросы у Тургенева не заострены, как у Соловьёва, скрыты в подтексте, отражены в системе мотивов (люди «избегают друг друга»; ни один не знает своей уча-

сти и назначения; плачет брошенный ребенок и т. д.), в концовке: «мы уже все раздавлены, погребены, потоплены, унесены той, как чернила чёрной, льдистой, грохочущей волной! Темнота... темнота вечная!» [225, с. 401]. Здесь мировая катастрофа также связывается с водной стихией. Таким образом, Соловьёва, вероятно, можно считать первым отечественным поэтом, который соотнес Апокалипсис с масштабными военными столкновениями, указал угрозу, идущую с Востока, и вслед за Тургеневым определил место начала мировых катаклизмов – Россию. Эта традиция будет востребована символистами.

Во второй половине 1890-х годов апокалиптические образы появляются в лирическом творчестве Соловьёва не только чаще, они целиком заполняют пространство некоторых стихотворений («Сон наяву»). Особенно показательно в этой связи стихотворение «Знамение» (1898), которое, по словам З. Г. Минц, «было одним из наиболее значимых для формирования „младших символистов“» [440, с. 308]. Среди трёх библейских цитат, взятых в качестве эпиграфов к нему, одна непосредственно представляла Апокалипсис: «И явилось на небе великое знамение: жена, облечённая в солнце; под ногами её луна, на главе её венец из двенадцати звезд» [204, с. 119]. Соловьёв нарисовал поэтическую картину конца мира, когда под натиском адских сил рушится всё и вся, когда верующие уповают на единственную оставшуюся надежду – божий храм. Но и там разруха: святыня полна удушливой гари, кругом разбросаны «обломки серебра», дымятся «разодранные ковры». И лишь один знак «нетленного завета» стоит невредимый у «разрушенной стены» – Богоматерь, пред которой змей был бессилен в своей ярости. Стихотворение крайне напряжённо и трагично по своему звучанию. Соловьёв мастерски отразил неожиданность и глобальность мировой катастрофы. Для этого он использовал повествование не от единственного, а от множественного числа: «мы… к святыне прибежали», всячески подчёркивал внезапность случившегося: «уснувший храм», «гром средь тишины», прибежали «в сонном ужасе». Сквозным приёмом в стихотворении становится антитеза, посредством кото-

рой автор зримо представляет итоговую борьбу добра и зла: «мрак» и «блеск», «гром» и «тишина», «Дева Назарета» и «змий». Противоборство двух воюющих сторон усиливают яркие эпитеты: «уснувший храм», «адский блеск», «сонный ужас», «душная гарь», «нетленный завет», «тщетный яд». Наконец, идея стихотворения, утверждающая нетленность и незыблемость Божественного завета, провозглашается посредством четырежды повторённого «одно – один»: «одно не дрогнет знамя», «один знак нетленного завета» и т. д. Несмотря на общий, казалось бы, тёмный колорит нарисованной картины, эта идея освещает её и придает оптимистическое звучание всему поэтическому полотну. Разумеется, специфика стихотворного текста не позволила Соловьёву представить апокалипсис более полно, объёмно, поэтому «Знамение» можно считать своеобразной поэтической зарисовкой для «Краткой повести об антихристе», воплотившей тему конца мира.

После «Знамения» апокалиптический мотив в поэзии Соловьёва не исчезает. Правда, звучит он приглушеннее. В стихотворении «В архипелаге ночью» (1898) – небольшая зарисовка разгула злых сил, в общих чертах напоминающая пушкинских «Бесов»: «Въявь слагались и вставали // Сонмы адские духов, // И пронзительно звучали // Сочетанья злобных слов» [204, с. 120]. В стихотворении «Дракон» (1900), полемически направленном против толстовской идеи непротивления злу насилием, автор напоминал об ужасах царства антихриста («Из-за кругов небес незримых // Дракон явил свое чело, – // И мглою бед неотвратимых // Грядущий день заволокло» [204, с. 137]) и призывал к всяческому им противостоянию ради торжества Христова. Это соловьёвское стихотворение также не могло не повлиять на поэтику символистов. Воспроизводя мифологическое столкновение Зигфрида и дракона Фафнира, героев германо-скандинавского эпоса, Соловьёв воссоздал общемировую картину конечного столкновения добра и зла. Известно, что для русских символистов миф был одним из главных выражений творческого подхода в искусстве к миру. Посредством мифа они стремились обратить литературу к решению важнейших вопросов бытия. Позднее А. А. Блок возьмёт

строки из этого соловьёвского произведения в качестве эпиграфа для своего стихотворения «Опять над полем Куликовым…» (1908), завершающего знаменитый цикл. Последние строки Блока («Не может сердце жить покоем, // Недаром, тучи собрались. // Доспех тяжёл, как перед боем. // Теперь твой час настал. – Молись!» [38, с. 88]) обретут благодаря этому эсхатологическое, соловьёвское звучание. Однако по большому счёту поэтическая апокалиптика символистов, на наш взгляд, более тяжёлая, по-настоящему глубоко безысходная. В стихотворении В. Я. Брюсова «Конь блед» (1904) утверждались неотвратимость, трагичность и неожиданность гибели города-мира, живущего торжествующей и самодостаточной жизнью. У Ф. Сологуба, лирика которого и без того пронизана мотивами однообразно тоскливого течения жизни, отсутствия в ней подлинной красоты и чуда, в области апокалиптики преобладал глубочайший пессимизм, апокалиптическое зло стирало малейшую значимость человека вообще («Как настанет Страшный Суд», 1898; «Алой кровью истекая в час всемирного томленья…», 1903 и др.).

Тема смысла жизни несколько трансформировалась у Соловьёва в 1890-е годы. В связи с проникновением в поэтическую трактовку человека тютчевской мысли о синтезе в нём демонического и божественного начал («Гроза утром») жизнь осмыслялась то как подвиг («Если желанья бегут, словно тени…»), то как апелляция к силе Христа («В час безмолвного заката…»), то как ответ на вопрос Бога («Нет, силой не поднять тяжёлого покрова…»), то как война («Мирный сон снится вам…»). Соловьёв подчёркивал силу затаившегося мирового зла («Колдун-камень»), но уповал на помощь человечеству светлых небесных сил («Нильская дельта», «Три свидания», «У себя»).

Особую группу стихотворений Соловьёва 1890-х годов составляют произведения об исторической судьбе России, так называемая историософская лирика («Ex oriente lux», «Панмонголизм», «Дракон» и др.). Они теснейшим образом связаны с традициями патриотической поэзии А. С. Хомякова. Отдельные детали, слова, образы, символы (дорогие могилы, великие мертвецы, Запад и Восток) сложились в особую славянофильскую тональность стихов о

России. Стихотворение «Ex oriente lux» («Свет с Востока»), написанное в 1890 году, поэтически воплощало мечту о грядущей вселенско-христианской освободительной миссии России. Соловьёв усматривал угрозу родной стране не с Запада, а со стороны дракона древних цивилизаций Востока. Он восклицал, заимствуя стих, интонации, лексику и пафос у Хомякова: «Полно любовью Божье лоно, // Оно зовёт нас всех равно… // Но перед пастию дракона // Ты понял: крест и меч – одно» [204, с. 137] («Дракон»). Даже после разрыва с славянофильской философской традицией и публичной критикой концепции славянофилов Соловьёв остался верен их историософии. В «Панмонголизме» славянофильские иллюзии рассеялись. Россия, утверждал поэт, не исполнила «завета любви», повторила судьбу «растленной Византии», «второго Рима». В современной России, как некогда в Византии, «остыл божественный алтарь» – воцарились ложь и несправедливость. «Льстецы России» сулят ей великое будущее, но расплата за зло неизбежна: «Смирится в трепете и страхе, // Кто мог завет любви забыть… // И третий Рим лежит во прахе, // А уж четвёртому не быть» [204, с. 105]. Соловьёв призывал к объединению человечества во имя истинной любви к Богу.

Тема творчества в лирике Соловьёва 1890-х годов звучала постоянно, но, в отличие от предыдущего периода литературной деятельности, дополнилась новыми мотивами – смертности автора-творца и бессмертия его творений («На смерть А. Н. Майкова», «А. А. Фету», «Отзыв на „Песни из „Уголка““», «Ответ на „Плач Ярославны“», «Две сестры»), истинных истоков русской поэзии («Родина русской поэзии»).

Заметны изменения в интимной лирике Соловьёва этого периода. Начало 1890-х годов (1891–1892) совпало со временем его последнего романтического увлечения С. М. Мартыновой. Со стороны философа новая любовь была не менее пылкой и страстной, чем предыдущая, но менее глубокой и более кратковременной. Она – вновь замужняя женщина, правда, в отличие от С. П. Хитрово, отвечающая на чувства Соловьёва равнодушием и насмешливым кокетством. Если нежное отношение к С. П. Хитрово Соловьёв пронёс

до конца жизни, и уже после расставания с возлюбленной в его поэзии часто появлялась тема воспоминаний о былых отношениях, то любовная связь с Мартыновой закончилась полным разрывом и большим разочарованием. Отсюда – иронический тон в поздней лирике как по поводу внутренней сущности возлюбленной (цикл «Матрёна»), так и по поводу собственной роли в этих отношениях («Я был велик. Толпа земная…»), заметный контраст в воплощении любовной темы в начале и середине 1890-х годов. Однако положительным следствием пережитого увлечения становится возрождение поэтической активности Соловьёва. Создаётся так называемый мартыновский цикл стихотворений («Пусть осень ранняя смеётся надо мною…», «Тесно сердце – я вижу – твоё для меня…», «Мы сошлись с тобой недаром…» и др.). Расцвет интимных чувств совпал со временем обретения поэтического мастерства. С. М. Соловьёв писал: «Стихи этого периода отмечены особой печатью. Самый стих Соловьёва становится лёгким и воздушным, достигая фетовской прозрачности и бесплотности. Как будто его сознательное и волевое Я расправляется и он весь отдаётся власти какой-то магии» [214, с. 280]. На наш взгляд, убедительно предположение К. В. Мочульского, что теория Эроса, созданная в эти годы Соловьёвым («Смысл любви», 1892–1894), выросла из его размышлений над только что обретённым душевным опытом. В соответствии с главной идеей трактата «Смысл любви» (суть этого чувства определялась как «оправдание и спасение индивидуальности через жертву эгоизма» [201, с. 138]) Соловьёв в мартыновском цикле стихов предельно высоко поднимал сущность любви: это щит в земной жизни, аргумент на вечном суде («Не по воле судьбы, не по мысли людей…»), способ понимания истины жизни и избавления от земной паутины («Милый друг, иль ты не видишь…»), путь к очищению и одухотворению («Вижу очи твои изумрудные…», «День прошел с суетой беспощадною…»). Любовь – солнце, ведь она освещает жизнь, дарит молодость («Зной без сияния, тучи безводные…», «Пусть тучи тёмные грозящею толпою…», «Пусть осень ранняя смеётся надо мною…»), пророческие способности («Скромное пророчество»).

Если лирический герой ранней поэзии Соловьёва часто представал в образе рыцаря, посвятившего свою жизнь служению Прекрасной Даме, с которой он на равных участвовал во вселенской битве за просветление тёмных сил Хаоса, то теперь его любовь более земная, а лирический герой – не обобщённый, абстрактный образ. В нём узнаваемы авторские черты, он более конкретен, индивидуализирован. Для него потеря любви равносильна утрате ценностей духовного мира, когда жизнь оборачивается смертью («Три дня тебя не видел, ангел милый…»). Любовь для Соловьёва начала 1890-х годов – это волшебная страна, где находит приют вечный странник («Был труден долгий путь. Хоть восхищала взоры…», «Сказочным чем-то повеяло снова…», «Слов нездешних шёпот странный»). И если она порой несёт сомнения и страдания («Тесно сердце – я вижу – твоё для меня…») или вообще уходит («На палубе „Фритиофа“», «Память»), то это не отрицает её ценностной сущности вообще, способности вознести от тёмного корня бытия («Мы сошлись с тобой недаром…», «О, что значат все слова и речи…», «Милый друг, не верю я нисколько…»). Дух влюблённого человека обретает особую силу; настоящей любви не страшна даже смерть («Я смерти не боюсь. Теперь мне жить не надо…»).

Соловьёв всерьёз воспевает сладкие оковы любви («Я добился свободы желанной…»), жизнь ради очередного свиданья с любимой («Три дня тебя не видел, ангел милый…», «Зачем слова? В безбрежности лазурной…»), однако существенным отличием мартыновского цикла от стихов, посвященных С. П. Хитрово, является снижение образа лирической героини. Если ранее он неоднократно соотносился с образом Вечной Женственности, то теперь становится более двойственным («Что сталось вдруг с тобой? В твоих глазах чудесных…»), конкретным, обрастает бытовыми чертами («По случаю падения из саней вдвоём»). В целом перенос любовной темы в шуточный план, немыслимый в 1880-е годы, становился вполне логичным. Соловьёв начинает рассуждать о пагубности любви («Эпитафия», «Не боюся я холеры…», «С. М. Мартыновой»), постепенном превращении любимой из Софии в Мат-

рёну (акростихи «Матрёна»), соотносит неудачи в любви с бесталанностью в творчестве («Вы были для меня, прелестное созданье…»).

Как следствие этого процесса в интимной лирике Соловьёва можно рассматривать проникновение иронических ноток и в его поэтические произведения 1890-х годов о нисхождении Вечной Женственности в человеческий мир («Das Ewig-Weibliche» и др.). Ключевым текстом поэта, раскрывающим эту тему, является лирическая поэма «Три свидания». Однако при рассмотрении произведения необходимо учитывать вектор направленности авторского смеха, на наш взгляд, никак не снижающего образ Подруги вечной. Он предстаёт исключительно в лирико-патетических строках: «Пронизана лазурью золотистой, // В руке держа цветок нездешних стран, // Стояла ты с улыбкою лучистой…» [204, с. 126]; «И в пурпуре небесного блистанья // Очами, полными лазурного огня, // Глядела ты, как первое сиянье // Всемирного и творческого дня» [204, с. 130]. Возможности смеховой стихии привлекались здесь только для описания лирического героя и мелких бытовых подробностей, контрастно подчёркивающих неготовность земного мира и человечества к таинству встречи с Божественным. Что касается стихотворения «Das Ewig-Weibliche», то здесь, как и в «Белой Лилии», господствовала смеховая стихия, но характер отождествления главного образа произведения с сокровенной для автора идеей был всё-таки игровым. Об этом писал, в частности, П. П. Гайденко [319, с. 418]. А. А. Блок связывал «шутливый тон и намеренную небрежность формы» шуточных произведений Соловьёва с «условиями века и окружающей среды» [37, с. 165]. При всём этом нельзя забывать вполне серьёзные заключительные строки «Das Ewig-Weibliche», имеющие апокалиптическое и этико-эстетическое звучание: «Знайте же Вечная Женственность ныне // В теле нетленном на землю идёт. // В свете немеркнущем новой богини // Небо слилося с пучиною вод» [204, с. 121].

Вообще у Соловьёва довольно редки собственно пейзажные зарисовки («В окрестностях Або»). Обычно картина природы оживает и говорит у него самостоятельно. Так, за слезами осени в стихотворении «Я озарён осеннею

улыбкой…» слышится голос Вечной Женственности. Пейзажная лирика Соловьёва в 1890-е годы развивалась от романтико-мистических лирических зарисовок в духе В. А. Жуковского («Ветер с западной страны…») к пейзажам тютчевского, философского, типа. Причём Соловьёв-поэт середины 1890-х годов оказывается очень чутким одновременно к нескольким аспектам поэзии предшественника. Как и Ф. И. Тютчев, он рисует жизнь природы (и шире – мировую жизнь) как независимую от человеческой («Иматра», стихи «финского» цикла «Сайма», «Что этой ночью с тобой совершилося?», «Эти грозные силы, что в полдень гремели…»). Поэт подчёркивал в ней вековечную борьбу между хаотическим и гармоническим началами, между тьмой и светом («Ночь на Рождество», «На Сайме зимой», «На палубе „Торенто“», «Das Ewig-Weibliche»), показывал взаимосвязанность жизни природы и человека («Лунная ночь в Шотландии», «Прощание с морем», «Там, где семьёй столпились ивы…», «По дороге в Упсалу», «Сходня… Старая дорога…») и гораздо реже – их контрастность («Нет вопросов давно, и не нужно речей…»). Особенно сильны эти тютчевские традиции в поэтико-философском «финском» цикле стихов Соловьёва, где «всяческие проявления мощи стихий воспринимаются… как результат противостояния двух главных основ бытия, как неизбежное движение мировой жизни от хаоса к гармонии, от тьмы к свету» [552, с. 47].

«Финский» цикл стихотворений Соловьёва особенно интересен в связи с отражением специфики поздней пейзажной лирики поэта. Финская тема появилась в его поэзии в начале 1890-х годов в связи с неоднократными поездками в Финляндию и длительным проживанием там по рекомендациям врачей. На восприятие страны Соловьёвым оказала влияние устойчивая репутация финнов как колдунов, а Скандинавии как особого, мистического, места в истории мирового оккультизма. Первая пейзажная зарисовка Финляндии («В окрестностях Або», 1894) задала тон последующим произведениям на аналогичную тему. Эта страна в творческом сознании Соловьёва стала ассоциироваться с краем нераскрытых тайн и глубокой внутренней жизни, ко-

торую не сразу сможет заметить взгляд поверхностный: «Где ночь безмерная зимы // Таит магические чары, // Чтоб вдруг поднять средь белой тьмы // Сияний вещих пламень ярый» [214, с. 102].

На протяжении нескольких лет Соловьёв создавал цикл стихов, посвященных озеру Сайма. Переписка философа с друзьями доказывает, что в середине 1890-х годов Сайма становится важной частью его повседневной жизни. Вместе с тем образ Финляндии делается частью его внутреннего мира, одной из ключевых тем творчества. Соловьёв поэтически воплощает историю некой личной жизни озера, которая ассоциируется в творческом сознании поэта с противостоянием двух главных основ бытия – хаоса и гармонии, тьмы и света. В стихотворении «Сайма» (1894) он радуется, наблюдая за рвущейся на волю стихией («Бейся, волнуйся, невольница дикая!» [204, с. 105]), даже противопоставляет её образ человеческому обществу, живущему в определённых рамках, границах («Вечный позор добровольным рабам» [204, с. 105]). Показательно, что поэтическая зарисовка беспокойного озера вызывала у Соловьёва не только ассоциацию с бунтом против «враждебной судьбы», но и апокалиптические настроения и картины. Тем не менее апокалиптические ноты звучат здесь не устрашающе. Проявление мощи природы не подавляет, а воодушевляет лирического героя. В стихотворении «Что этой ночью с тобой совершилося?» (1894) он беседует с бушевавшей и смирившейся водной стихией сочувственно и доброжелательно: «Что этой ночью с тобой совершилося? // Ангел надежд говорил ли с тобой? // Или вчерашней грозой истомилося // И отдыхаешь пред новой борьбой?» [204, с. 105]. По сравнению с предшествующим стихотворением жизнь озера показана контрастно: «плещет», «рвётся», «спорит» «невольница дикая» («Сайма») и «истомилося», «отдыхает» озеро, «лепечут» струи («Что этой ночью с тобой совершилося?»). Упоминания о вчерашней грозе ставят под сомнение источник бунта стихии. Дважды повторенное «тихо» в последнем из стихотворений противопоставлено шуму, идущему, что очень важно, не изнутри, а извне («Только вдали дерева обнажённые // Вдруг прошумят и замолкнут опять»

[204, с. 105]). Монолог лирического героя включает три риторических вопроса, что создает ощущение неспешной задушевной беседы. Если бы не средний род глаголов, можно было бы подумать, что речь идёт о каком-то живом существе, близком и дорогом ему.

Приём олицетворения водной стихии становится сквозным и в последующих стихотворениях Соловьёва о Сайме. Именно это обстоятельство привело к комическому недоразумению: в прессе заговорили о любовном романе начинающего стареть известного философа и некой молодой особы. Действительно, ряд поэтических произведений о Сайме выстроился у Соловьёва в определённом порядке (в «Вестнике Европы» они печатались под заглавиями «В бурю», «На другое утро», «У Саймы в полдень», «Последняя любовь»), раскрывающем историю неких отношений. Стихотворение «У Саймы в полдень» («Этот матово-светлый жемчужный простор…») (1894) первоначально не имело посвящения Н. Е. Ауэр, но уже через год оно вышло с таковым в рамках сборника «Стихотворения Владимира Соловьёва» и не могло не дать пищу для домыслов. Казалось бы, в рамках этого произведения давалась только умиротворяющая картина северной природы с её неброскими красками (преобладал чёрный, снежно-белый и светло-жемчужный цвета) и незамысловатыми звуками детских голосов и бубенчиков стада. Простор вод и небес, прозрачность воздуха, чистота нетающего снега и общее безмолвие, «чарующая нега» (Соловьёв использовал оксюморон «Здесь и самые звуки звучат тишиной…») – вот характерные черты финского пейзажа в восприятии поэта. Однако в заключительном катрене возникает мотив воспоминания о былых невзгодах и гётевское восхищение красотой мгновения: «Так остаться бы век – и светло, и тепло // Здесь на чистом нетающем снеге. // Злая память и скорбь – всё куда-то ушло, // Всё расплылось в чарующей неге» [204, с. 106]. Спроецированные на появившееся посвящение, эти строки обретали дополнительное – любовное – звучание. Ещё более двусмысленным оказалось стихотворение «Тебя полюбил я, красавица нежная…» (1894), не имевшее посвящения, но озаглавленное в журнальной публикации по-

тютчевски: «Последняя любовь». Именно оно вызвало сенсационные слухи в прессе о романе философа с финской девушкой, хотя, по свидетельству самого Соловьёва, в нём были описаны его чувства к озеру Сайма, подарившему множество незабываемых ощущений. Признание в любви «красавице нежной» с «безбрежными взорами» и «печальной думой» на челе, благодарность за «ласку нежданную», за «желанную пристань» и мольба о любви и верности «скитальцу», действительно, имели двойственное звучание, но были всего лишь результатом художественного воплощения воображаемого романа Соловьёва с Саймой. Сам философ неоднократно иронизировал по этому поводу. В письме к Н. Я. Гроту от 26 декабря 1894 года он писал: «Под сенью струй опять // Один я поселился, // Опять… // Я в озеро влюбился…» [120,
с. 85]. В предисловии к сборнику стихотворений 1900 года – ироническое оправдание: «Одно северное озеро, небезызвестное в географии и полюбившееся мне… оказалось в глазах неофициального Катона легкомысленною особой женского пола, и я подвергся внушительному порицанию за то, что на склоне лет увлекаюсь юношескими чувствами… Сознаюсь, что подал повод к такому обвинению: нужно выражаться яснее» [204, с. 304].

«На Сайме зимой» (1894) – один из лучших образцов пейзажной лирики Соловьёва. Произведение содержит не только поэтическую зарисовку финской природы, но и философское её обоснование. В первом и втором катренах – описание сна красавицы-феи, закутанной в «шубу пушистую», погружённой в «глубокий невозмутимый покой», в «белую тишь». В последнем – образ «владычицы сосен и скал» уточняется через ряд эпитетов и сравнений: «Ты непорочна, как снег за горами, // Ты многодумна, как зимняя ночь, // Вся ты в лучах, как полярное пламя…» [204, с. 107]. Завершающий перифраз «тёмного хаоса светлая дочь» мифологизирует Сайму, указывает на соловьёвское видение двух главных основ мироздания. Через мотив поиска и обретения той, которую видит лишь «внутреннее око», Соловьёв сближает ключевой образ стихотворения с образом Вечной Женственности. Сайма обрета-

ет определяющие для Вечной Женственности признаки: непорочности, лучезарности, светоносности, мудрости.

На рубеже 1894–1895 годов Соловьёв создал два стихотворения, описывающие водопады Финляндии – «Шум далёкий водопада…» и «Иматра». Причём в первом из них для автора были важны не столько сам пейзаж и конкретное место, вызвавшее поэтическую рефлексию, а описание состояния лирического героя, воспринимающего волшебную финскую природу. В автографе стихотворение «Шум далёкий водопада…» было озаглавлено «Сумерки». Настроение общего умиротворения, полудрёмы автору удалось мастерски воссоздать через повторы отдельных слов и фраз («сон», «отрада», «белый», «раздаётся», «шум далёкий водопада»). Эти повторы, соединённые в причудливые комбинации, чередующиеся с паузами, недоговорённостью, завораживают, создают ощущение очередной набегающей волны, вековечной повторяемости происходящего. Преобладает белый цвет – цвет чистоты и непорочности: «белый свод», «белый сон». Звуки приглушены: «шум далёкий», «тихая отрада», «сердце смолкнуло», «в тишине». Все движения неторопливы, плавны или вообще отсутствуют: «веет», «отошли», «слилося», «неподвижная отрада». Автор подчёркивает не только первозданность, нетронутость финской природы, но и успокаивающее, очищающее её воздействие на человека («все тревоги отошли»).

В соловьёвской «Иматре» тема природы пересекается с темой любви. Настроение стихотворения несколько иное. Сквозными приёмами в первом катрене становятся антитеза и контекстное противопоставление: «шум и тревога» – «покой»; «волны» (воплощение движения) – «снег» (неподвижность); «мутный» – «белый». Произведение богаче по цветописи. Кроме белого цвета снегов, присутствует «пятно голубое» прибрежных льдин и «тихий», умиротворяющий жемчужный цвет неба. Во втором катрене поэтическая зарисовка финской природы у Соловьёва вызывает ассоциацию с общим мироустройством, где преобладает бурное, шумное течение мировой жизни, прерывающееся минутными паузами тишины («царит неизменный покой»).

Цикл о Сайме Соловьёва завершался двумя летними поэтическими пейзажами «Июньская ночь на Сайме» и «Гроза утром», созданными в 1896 году во время очередного пребывания на Иматре. Они насыщены красками («золотисто-пурпурная ночь», «розы небес», «огнисто-лиловая бездна», «просветы лазури»), наполнены звуками («разогнали раскаты громовые», «разорвалась завеса до краю», «шумно льются потоки назревшие») и бодрым, жизнерадостным настроением. В обоих стихотворениях есть параллель жизни природы с жизнью лирического героя, его любовными переживаниями. В первом природное и человеческое даются контрастно: «Всё светлей и светлей над тобой, // Но померкла святыня заветная, // Что царит над моею судьбой» [204, с. 112]. Во втором – то сливаются, то также противопоставляются: «И просветы лазури открыты… // Но двоится твой взор: улыбается // И темнеет грозой незабытой» [204, с. 112]. Этот приём был унаследован Соловьёвым от поэтов середины века – А. А. Фета, Ф. И. Тютчева и А. К. Толстого.

В шуточной лирике Соловьёва 1890-х годов преобладала социальная сатира. На расширение тематического диапазона этой разновидности его поэзии могло повлиять в том числе активное жанровое экспериментаторство автора именно в области шуточной лирики. Чтобы «показать реальное как бессмысленное и неисправимое», «указать на несерьёзность всех жизненных зол в свете высшей истины» [532, с. 39], он использовал возможности сатирической (сатира, эпиграмма), пародирующей (пародия, автопародия, автоэпитафия) и дидактической лирики (басня), трансформировал традиционно «высокие», серьёзные жанры в сниженный их вариант (ода, гимн, элегия, дружеское послание). Многообразие жанровых решений вело к расширению тематики: критика деятельности правительства («Привет министрам», «На К. П. Победоносцева», «Сановный блюститель…», «Уносит всё река времён…»), осуждение мнимой религиозности («Затеплю я свою лампаду…»), воображаемого общественного прогресса («Я не люблю таких ироний…»), разоблачение земных кумиров («Кумир Небукаднецара»), деятельности российских судов («Вы – стадо баранов! Печально…»), основ текущей обще-

ственной жизни («М. М. Стасюлевичу», «Михаилу Матвеевичу в день чуда арх. Михаила в Хонех»), женского вопроса («Придёт к нам, видно, из Лесбоса…», «Дал вечность Лесбии своей…»). В отличие от лирики 1870-х годов, отвлечённо-шуточных произведений в позднем творчестве Соловьёва становится мало. Поэт прославляет винопитие («Отказаться от вина…»), осуждает невежество, обожествляющее неведомое («Эфиопы и бревно»), рассуждает о круговороте жизни и смерти («Метемпсихоза»). Появляется несколько новых сквозных тем: полемика с оппонентами по философским и литературным вопросам («Из письма», «Душный город стал несносен…», «Н. Я. Гроту», «Горизонты вертикальные…», «За зелёным холмом…», «На небесах горят паникадила…», «Неврон финляндский, страждущий невритом…» и др.), подведение жизненных итогов, ироническое осмысление собственной личности, общественной позиции, нравственных ориентиров, отношений в любви, бытовой непрактичности, нездоровья, творчества («Князю Д. Н. Цертелеву», «Цвет лица геморроидальный…», «Признание», «Эти финские малютки…», «Вчера, идя ко сну, я вдруг взглянул в зерцало…»).

В последние годы жизни Соловьёв переходит от общественной сатиры к описаниям эпизодов собственной жизни, окрашенным самоиронией (дружеские послания «Л. М. Лопатину», 1896; 1897; «М. М. Стасюлевичу», 1897; «М. А. Кавосу», 1890-е годы). В шуточном ракурсе он начинает трактовать «серьёзную» тему творчества («Редакторы и друзья!», «Я клянуся сей бумагой…», «Явился я на свет под знаком Водолея»). Некоторые темы воплощались им одновременно в «серьёзном» и шуточном вариантах – взаимообусловленность жизни человека и природы («Этот матово-светлый жемчужный простор…» и «Поэт и грачи»), нравственность («Когда в свою сухую ниву…» и «Дорогой Михаил Альбертыч!»).

Отдельные темы в лирике Соловьёва оказались сквозными, актуальными для автора на протяжении всего творческого пути – власть судьбы («Уходишь ты, и сердце в час разлуки…», 1880; «Моя ладья», 1886; «Ex oriente lux», 1890; «О, что значат все слова и речи…», 1892), библейская («В стране

морозных вьюг, среди седых туманов…», 1882; «В землю обетованную», 1886; «Поллион», 1887; «Кумир Небукаднецара», 1891; «Имману-эль», 1892; «Ночь на Рождество», 1894; «На том же месте», 1898), мифологическая («Прометею», 1874; «Vis ejus integra si versa fuerit in terram», 1876; «Три подвига», 1882; «Друг мой! прежде, как и ныне…», 1887; «Ответ на „Плач Ярославны“», 1898; «Das ewig weibliche», 1898). Другие были востребованы поэтом в течение определённого этапа творчества. Так, в 1870-е и 1890-е годы в стихотворениях Соловьёва неоднократно повторяются темы неведомой отчизны души («Близко, далёко, не здесь и не там…», 1875–1876; «Что роком суждено, того не отражу я…», 1875–1877), одиночества человека в мире («Что роком суждено, того не отражу я…», 1875–1877; «На палубе „Фритиофа“», 1893; «Нет, силой не поднять покрова…», 1897). В 1880-е годы в переводах Соловьёва активно разрабатывалась тема Востока («Всех, кто здесь в любовь не верит…», «Если б ведал ум, как сладко…» и др.). В её рамках поэт писал о бессмертии красоты, скоротечности человеческой жизни, бренности человеческого перед миром вечности, утверждал радостное приятие жизни. В 1890-е годы в лирике Соловьёва часто звучали темы дружбы («М. С. Соловьёву», 1894; «Старому другу», 1897), насилия («В окрестностях Або», 1894; «Кумир Небукаднецара», 1891), пророчества («Неопалимая купина», 1891; «Я был велик. Толпа земная…», 1892).

Как видим, для лирики Соловьёва были характерны широта тематического диапазона, контрастность звучания отдельных тем, воплощённых одновременно в «серьёзном» и шуточном вариантах. Нельзя отрицать, что для его художественного мира свойственна повторяемость ключевых тем, однако это свидетельствует не о бедности его лирики, а о верности автора любимым поэтическим идеям, усиленной их разработке, постоянном их углублении.

2.2. Жанрово-стилевые особенности лирического творчества В. С. Соловьёва

Исследователи наследия Соловьёва отмечают, что в его лирике «налицо жанровая заданность написания тех или иных текстов» [519, с. 253], которая даже поддаётся количественным подсчётам. Е. А. Черкасова подсчитала, что из общего числа стихотворных произведений этого автора примерно в 61 % случаев жанр либо определён им самим, либо подразумевается некоторыми формальными признаками. Данные этой статистики свидетельствуют о том, что жанр как одно из главных миромоделирующих и коммуникативных начал художественного целого был очень важен для Соловьёва. Жанровый принцип стал выражением его особого мышления, определил основы построения его поэтической системы. Объявляя читателю о жанровой природе своего произведения, Соловьёв готовил его к восприятию текста через традицию его жанрового функционирования в мировой литературе. Е. А. Черкасова обратила внимание и на то, что произведения с явной или формальной жанровой отнесённостью в прижизненных сборниках В. С. Соловьёва чётко не отделены друг от друга, следовательно, они приравниваются друг к другу по степени значимости в поэтической системе и образуют некий метажанровый синтез.

В поэзии Соловьёва присутствуют как лирические, так и лиро-эпические жанровые формы. Собственно лирические жанры представлены элегией, посланием, словом, видением, одой, гимном, эпитафией, акростихом, пародией, автопародией, эпиграммой, духовным стихом, эклогой (в переводной лирике), песней. Лиро-эпические жанры в составе соловьёвской поэзии – это баллада, басня, лирическая поэма. Наличие в поэзии Соловьёва «чистых» жанровых форм лишь оттеняет его пристрастие к жанрам смешанным. Об этом свидетельствует прежде всего его шуточная лирика, где сатира совмещается с одой и гимном, а баллада – с пародией. Данная тенденция не была характерна для соловьёвской литературной эпохи. Это, на наш взгляд, одна из

причин того, что пласт его «шуточный» лирики не доходил до широкого читателя. Но и в «серьёзной» поэзии Соловьёва можно обнаружить межжанровые формы, образованные, например, при совмещении гражданского пафоса оды или гимна с элегическим.

Как отмечалось выше, в целом для «серьёзной» лирики Соловьёва, развивающей «высокие» темы, была характерна философская углублённость, которая могла реализовываться в разных жанрах, но была максимально органичной именно для элегии. Элегический тон часто становился основой для философской лирики, размышляющей о быстротечности жизни, завершении молодости, угасании творческого дарования, и для любовной поэзии, разрабатывающей темы разлуки, измены, охлаждения отношений. Классическая элегия допускала переход от печальных мыслей о бренности земного к идее довольства малым, отказа от почестей и признания, наслаждения «простой» жизнью. По определению Н. А. Гуляева, элегия – это лирическое стихотворение, проникнутое настроением грусти, в котором обычно выражаются жалобы на те или иные жизненные невзгоды, горестные размышления о судьбе, о быстротечности жизни [332, с. 146]. В энциклопедии под редакцией А. Н. Николюкина, кроме содержательной специфики, подчёркиваются некоторые особенности элегической формы: «лирический жанр, стихотворение средней длины, медитативного или эмоционального содержания (обычно печального), чаще всего – от первого лица, без отчётливой композиции» [406, с. 1228]. Важно, что не всякое стихотворение, проникнутое грустью, можно отнести к элегической поэзии. В творчестве поэта-элегика грусть концептуальна – она результат осознания метафизических противоречий действительности (вековечной борьбы между жизнью и смертью, добром и злом).

Жанр элегии в русской литературе получил широкое распространение уже в период предромантизма. В первой четверти XIX века он пережил расцвет как наиболее созвучный миросозерцанию поэта-романтика по своей поэтической тональности и средствам самовыражения. В элегиях В. А. Жуковского («На кончину её величества королевы Виртембергской» и

др.) объективировались авторские элегические настроения, утверждалась идея о бренности всего сущего. Романтики, изливая жалобы на судьбу, обычно искали забвения в создаваемом ими иллюзорном мире мечты. К. Н. Батюшков значительно расширил область элегии, ввёл в неё военные, гражданские, легендарные, исторические мотивы («Умирающий Тассо», «Гезиод и Омир», «Судьба Одиссея», «На развалинах замка в Швеции»). Для объяснения своего душевного состояния – скорби и уныния – поэты-романтики нередко прибегали к определённой, более или менее условной мотивировке, создавали некую символическую декорацию – эскизное изображение обстановки, созвучной его грусти, душевным терзаниям. Поэтому романтическая элегия часто приобретала биографическую или условно биографическую сюжетность. Лирические герои романтических элегий находились на корабле (пушкинская ранняя элегия «Погасло дневное светило…» отразила его путешествие из Феодосии в Гурзуф), блуждали по окрестностям (тютчевское «Одиночество», перевод элегии А. де Ламартина «Уединение»), мысленно обращались к любимой (Е. А. Баратынский «Тебе на память в книге сей…»). Грусть и эмоциональная дисгармония романтической элегии порождались ощущением мировой дисгармонии, внутренними противоречиями души поэта. Как к единственному утешению для человека, высшей этической и эстетической ценности романтики обращались в своих элегиях к природе.

К концу XIX века в русской литературе бытовали две разновидности элегий: романтическая, выражающая настроение скорби и печали духовно богатой личности, не нашедшей себя в далёкой от идеала действительности, и некрасовская «социальная» элегия, подчёркивающая уродливость общества, препятствующего гармоничному развитию человека. Соловьёв унаследовал традиции романтической элегии медитативного типа, предполагающей грустные размышления о жизни и смерти, о призрачности тщеславных устремлений, сожаления о быстролётности счастья и неотвратимости конца («В былые годы любви невзгоды…», «На палубе „Фритиофа“», «Les revenants» и др.). Они особенно заметно проявились в его любовной лирике и

дружеских посланиях, часто окрашенных в элегические тона и развивающих темы человека и времени, человека и судьбы. «Открытые вопросы» в таких элегиях вносили определённую дисгармоничность: утверждение какой-то мысли – этической, религиозной и т. д. – противопоставлялось объективной, эмоционально-чувственной истине. Так элегия приобретала многоголосное звучание, отражала столкновение разнообразных начал в душе поэта, противоречия его мысли и чувств.

Разочаровавшись в своей идее всемирной теократии, Соловьёв, видимо, должен был тяготеть к элегическим настроениям уже к началу 1890-х годов, о чём свидетельствуют стихотворения «С Новым годом», «Если желанья бегут, словно тени…» и др. Элегии Соловьёва имели выход на философскую проблематику. Неудовлетворённость личной жизнью, тяжёлые испытания и потрясения в любви («В былые годы любви невзгоды // Соединяли нас, // Но пламень страсти не в нашей власти, // И мой огонь угас» [204, с. 67]) получали философский характер, переходили в общеромантическое ощущение несовершенства мира, быстротечности жизни, неизбежности смерти («Весна умчалась, и нам осталась // Лишь память о весне» [204, с. 67]). Несмотря на веру в разумность хода истории, в Божественную волю, элегические размышления Соловьёва о своей судьбе, событиях в мире часто получали трагическую трактовку, свойственную, например, элегиям Жуковского. В основе их – всё то же романтическое ощущение одиночества и покинутости людьми, миром: «Весь мир стоит застывшею мечтою, // Как в первый день. // Душа одна, и видит пред собою // Свою же тень» [204, с. 115].

Традиционным для элегии было построение на основе мотива воспоминания. Картины ушедшей беспечной юности и дальнейших жизненных разочарований составляли содержание большинства русских элегий первой половины XIX века («Погасло дневное светило…» А. С. Пушкина, «Не спрашивай, над чем задумываюсь я…» А. А. Фета и др.). Как правило, употреблялись устойчивые эпитеты («безумная мечта», «пылкое сердце» и др.) и развёрнутые сравнения, завершающие лирическую исповедь («Я пережил свои

желанья…» А. С. Пушкина, «Когда в кругу убийственных забот…» Ф. И. Тютчева, «Нет, не бывать тому, что было прежде…» Е. А. Баратынского). Внутреннее многоголосие элегии проявилось на уровне языкового оформления элегий. К концу XIX века установились основные элегические антиномии: жизнь – смерть, молодость – старость, мечты – суровая реальность или разочарованность, судьба – тщетные усилия личности, радость – тоска и т. д. Соловьёв придерживался поэтики традиционной элегии, активно использовал подобные противопоставления: чужая земля – родина («Что роком суждено, того не отражу я…»), берег – море («На палубе «Фритиофа»»), власть – немощь («С Новым годом») и др. Впрочем, в отдельных его стихотворениях просматриваются черты поздних пушкинских элегий, лишённых романтической разорванности, выстроенных на эмоциональных контрастах, которые не заострены, а, напротив, связаны друг с другом. Противоречия в душе поэта приведены к сложной гармонии, в текстах нет конкретной биографической или условной ситуации, психологически мотивирующей настроение лирического героя. В элегиях Соловьёва «Отошедшим», «Опять надвинулись томительные тени…» и др., как и в произведениях позднего Пушкина, использовались общеупотребительные метафоры, не отвлекающие внимание читателей, не поражающие своей яркостью, легко входящие в сознание и вызывающие эмоции, близкие авторским.

Традиция медитативной элегии, сложившаяся в 1820–1830-е годы, требовала определённого зачина. Стихотворения Е. А. Баратынского, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета нередко начинались с обращения к женщине, как бы продолжающегося спора. Причём, после обращения, как правило, следовало отрицание («Не верь, не верь поэту, дева…», «О, не тревожь меня укорой справедливой…» Ф. И. Тютчева, «Притворной нежности не требуй от меня…» Е. А. Баратынского, «Не спрашивай, над чем задумываюсь я…» А. А. Фета). У Соловьёва эта традиция оказывается востребованной: «Милый друг, иль ты не видишь…», «Милый друг, не верю я нисколько…» и др. Для поэтики жанра элегии характерны примиряющее заключение, уравновеши-

вающее контрасты, переход от общего к частному, индивидуальному, размеры замедленного течения – пятистопный и шестистопный ямбы. У Соловьёва именно так построены элегии 1890-х годов «Отошедшим», «Опять надвинулись томительные тени…», «Родина русской поэзии», написанные шестистопным и семистопным ямбом. Особенностями элегий Соловьёва можно считать новый тип художественной организации жанра: с одной стороны, он значительно сократил традиционный размер описательной элегии Жуковского, с другой стороны, включил смысловые отсылки к знаковым элегиям предшественников, порой прямые цитаты из них, образность, даже перекличку на уровне рифмы («Сельское кладбище»). Параллельно он соединил разную строфику, ввёл новое время и пространство (последнее обстоятельство, по мнению Е. А. Черкасовой, привело к созднию особой жанровую разновидности, мистериальной элегии [521, с. 21–22]).

Ряд соловьёвских стихотворений являются посланиями – поэтическими обращениями к определённому лицу, иногда содержащими его характеристику. Этого рода произведения обыкновенно встречаются в переписке поэта с друзьями – с Д. Н. Цертелевым, М. С. Соловьёвым, Л. М. Лопатиным, Н. Я. Гротом и т. д. («Л. М. Лопатину», 1896; 1897; «М. М. Стасюлевичу», 1897; «М. А. Кавосу», 1890-е годы и др.). Форма дружеского послания предполагает подчёркнутую интимность, внутреннюю открытость, так как представляет поэта и его лирического героя «по-домашнему», в минуты задушевной беседы с близкими. Жанр послания максимально близок к монологу, исповеди. Соловьёв-поэт создавал послания довольно часто. Психологизм, свойственный жанру, позволял высказать свои задушевные мысли, оценить себя, разобраться в своих поступках и чувствах. Его послания представляют своего рода поэтический дневник, основанный на биографических фактах, художественно трансформированных в сознании поэта. Это драма и любовных отношений, и духовных сомнений, и жизненных разочарований.

Жанр послания, как известно, был особенно востребованным у романтиков («Мои пенаты», «Послание к Жуковскому и Вяземскому»

К. Н. Батюшкова, «К друзьям», «К друзьям на Новый год», «К Рожалину», «К Скарятину» Д. В. Веневитинова и др.), так как традиционно считался самой свободной поэтической формой. Соловьёву этот жанр оказался близким, видимо, в связи с его бессемейностью и скитальчеством. В его «серьёзной» лирике стихотворные послания были особенно выразительными и проникновенными именно с точки зрения личных переживаний и эмоций. Здесь автор и его лирический герой представали уже не носителями вечных истин, а глубоко чувствующими людьми со своей историей заблуждений и потерь.

Дружеское послание у романтиков предполагало высокое содержание, то есть заключалось не в свободном общении на разные темы, а преимущественно в разговоре о смысле жизни и назначении человека («Чаадаеву» А. С. Пушкина). В нём программно обосновывалась идея бегства от светской жизни, шума городов, неизбежность разочарования в людях, в обществе, идеалах молодости («Мои пенаты» К. Н. Батюшкова). В этом смысле оно было близко элегии. Дружеское романтическое послание выработало, как отмечал Ю. В. Манн [433, с. 145], особую идеальную обстановку, в которой протекала жизнь поэта-отшельника. Она выражалась преимущественно такой лексикой, как «сень», «чердак», «приют», «шалаш», «келья», «кров», «уголок», «садик», «домик», «огонёк», «обитель», «пристань», «чёлн» и проч. («Мои пенаты» К. Н. Батюшкова). Основное настроение – безмятежность, наслаждение спокойствием, тишиной, лёгкий эротизм и эпикуреизм. У Соловьёва при том же утверждении ценности частной жизни часто преобладала иная, ироническая, тональность. В его стихотворном послании «Скоро, скоро, друг мой милый…» иронически подводились итоги собственной жизни (показательна концовка – слова заупокойной молитвы: «Со святыми упокой!»). Оно было адресовано Николаю Яковлевичу Гроту, в журнале которого «Вопросы философии и психологии» Соловьёв публиковался (отсюда ироническое «…скоро… // Буду выпущен в тираж» [204, с. 157]). Перечисляя свои «заслуги», автор обыгрывал евангельский текст о блуднице («премного и беспутно я любил»; От Луки: 7; 37–47), делал иронический намёк на учение

об освобождении от убийства и рождения, которым увлекался Л. Н. Толстой – его главный оппонент конца 1890-х годов («Никого зато, ей-богу, // Не родил и не убил» [204, с. 157]). В других посланиях Соловьёва иронически характеризовался адресат: «О Грот сверхвременный, пещера созерцаний!..», «Неврон финляндский, страждущий невритом…». В них налицо формальный признак послания: наличие обращения к конкретному лицу и мотивы просьбы, пожелания, увещевания: «Дорогой Михал Альбертыч! // Одержим я страшным гриппом; // Хоть ножом в меня теперь тычь, // Не явлюсь я с этим хрипом» [204, с. 174]. Часть посланий Соловьёва имела выход на общественную тематику, являлась сатирической («Михаил Матвеич, дорогой!..»), однако чаще всего автор следовал традиции Горация – останавливался на морально-философской и дидактической проблематике.

В романтическом послании дружба воспринималась как высокое духовное понятие, противопоставлялась суетной жизни света-толпы («К друзьям» Д. В. Веневитинова). Многие послания намеренно подвергались прозаизации, включали разговорную лексику и интонацию, стилизовались под эпистолярный экспромт. В стихотворных посланиях Соловьёва также много примет конкретного и бытового. Тема дружбы всегда трактовалась им с привлечением частного, неповторимых моментов. Здесь нет романтических обобщённых выражений поэтических раздумий и настроений. Вместе с тем жанр не исключал исповедальности, выражения собственного «я», глубоко личных переживаний, создания образа собеседника. Свобода авторского выражения в послании привела к активному его использованию Соловьёвым и в «серьёзном», и в шуточном вариантах. В посланиях он излагал своё философское видение мира, отражал настроение и впечатления от того или иного события.

С XIX века в посланиях активно использовался разностопный ямб для создания разговорных интонаций («Грибоедову» В. К. Кюхельбекера, «Негодование» П. А. Вяземского), при этом обычно не употреблялись стихи с резким колебанием стоп. Это лишало произведение монотонности, придавало ему выразительность. В посланиях Соловьёва также преобладает ямбический

размер («Н. Я. Гроту», «Михаилу Матвеевичу <Стасюлевичу>», «Л. М. Лопатину»).

Использовал Соловьёв и очень востребованный в поэзии романтиков жанр песни. Музыка для него была особенно близка лирике. В статье «О лирической поэзии» Соловьёв писал: «Чтобы уловить и фиксировать… глубочайшие душевные состояния, поэзия должна почти слиться с музыкой» [179, с. 94]. Не случайно, как и романтики, он употреблял в качестве синонимов слова «певец» и «поэт» («На смерть А. Н. Майкова»; стихи, посвящённые А. А. Фету). Соловьёв написал «Песню офитов», «Песню моря», «Песню горцев». Первые два произведения – оригинальные, последнее – переводное (из В. Скотта). В плане интонационно-ритмического строя и принципов создания образов все тексты соответствуют традициям романтических песен и романсов. В «Песне моря» песенность имеет ещё и условно-элегическую форму, свойственную песням и романсам, например, В. А. Жуковского. В песнях Соловьёва особое значение обретает звукопись (ассонансы, полногласие, мелодические переходы ударных звуков – в «Песне моря», аллитерация – в «Песне горцев») и повторы (лексические повторы и рефрены – в «Песне офитов», «Песне горцев»), что позволяет говорить об их музыкальной организованности. Господствующая в произведениях вопросительная интонация ещё раз подтверждает ориентацию автора на особенности поэтики этого жара у романтиков (в «Песне моря» в трёх катренах из пяти присутствует вопросительная интонация; «Песня офитов» и «Песня горцев» содержат риторические вопросы и восклицания). Переводная «Песнь горцев», видимо, в силу «почти буквального перевода» менее музыкальна; оригинальные песни Соловьёва по своей структуре и звуковой организации имеют возможность музыкальной интерпретации. Не случайно его «Белая Лилия» должна была завершаться именно «Песней офитов», которую исполняли герои.

Особую группу произведений в поэзии Соловьёва представляют стихотворения, связанные с древнерусскими жанрами слова, видения, знамения, плача. Значение древнерусской литературы для формирования последующей

отечественной словесности трудно переоценить. Литература XVIII–XX столетий связана с древней тысячами нитей. К этой эпохе восходят отдельные темы и мотивы, образы и сюжеты, наконец, жанровые традиции, которые не теряли своей актуальности для поэтов и писателей последующих поколений. В эпоху русского неоромантизма рубежа XIX–XX веков тенденция к разработке «старорусских» тем и мотивов, поэтизация древности в различных областях искусства: архитектуре, живописи, музыке, литературе – возобновляется с новой силой. Соловьёв, будучи равнодушен к формам народного творчества, тем не менее не мог не прочувствовать это веяние (вероятно, под влиянием лирики А. К. Толстого и К. К. Случевского). В своей поэзии он оставил несколько образцов художественного выражения в жанрах плача, слова, видения и знамения, каноны которых были переосмыслены им с позиций новой исторической и литературной реальности. Эти творческие опыты Соловьёва, на наш взгляд, не могли не повлиять на художественные поиски и жанровые эксперименты символистов, которые активно вводили древнеславянские мотивы и фольклорные формы в свой поэтический репертуар (сборники «Жар-птица. Свирель славянина» (1906) К. Бальмонта, «Ярь» (1906) С. Городецкого и др.).

Судя по теоретико-литературным и литературно-критическим высказываниям, Соловьёв в целом весьма прохладно относился к древнерусской литературе как к целостному художественному явлению, однако тем более интересно проследить переосмысление в его творчестве тех традиций, которые восходили к жанровой системе древнерусской словесности. Отношение Соловьёва к древнерусской литературе менялось с развитием его идейных, мировоззренческих взглядов. В 1880-е годы, явно под влиянием славянофильства, на что совершенно правомерно указал в своё время А. Ф. Лосев [410, с. 166–167], Соловьёв считал древнерусскую литературу колыбелью отечественной словесности. Ранние памятники русской письменности ценны, рассуждал он, прежде всего своим свидетельством замены дикого языческого образа жизни новыми духовными началами: «То нравственное настроение,

которое овладело обращённым от язычества Владимиром (заботы о бедных и недужных, миролюбие по отношению к европейским соседям, отвращение от жестоких казней), было вполне христианским; таковы же были чувства и взгляды, высказанные сто лет спустя в поучении Владимира Мономаха. Это настроение нельзя считать за что-нибудь исключительное и случайное... все думали так, как он» [177, с. 332]. Высказываясь о русской литературе XVIII века на этом этапе своего творчества, Соловьёв подчёркивал её «пересадочный» характер. Однако именно с литературой нового времени он связывал в 1880-е годы формирование черты, определяющей неповторимый облик национальной словесности, – её обличительный характер [557, с. 396]. Каждая из главных исторических эпох породила в России «своего светского пророка» – обличителя современной ему лжи в обществе – Кантемира, Новикова, Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, Салтыкова-Щедрина. В первой половине 1890-х годов в историко-литературных взглядах Соловьёва произошли заметные сдвиги, которые коснулись в том числе осмысления истоков отечественной словесности. Древнерусская литература полностью выпала из поля его зрения. Начало истории русской поэзии он теперь связывал с элегией Т. Грея «Сельское кладбище» в переводе В. А. Жуковского. О литературных пристрастиях Соловьёва конца 1890-х годов, его градации художественных талантов и отношении к древнерусской литературе свидетельствует его рецензия на «Очерки русской истории и русской литературы» князя С. М. Волконского. Говоря о плане построения лекций Волконского, воспроизводящих только национальные исторические и литературные вершины, Соловьёв согласился, что ценными памятниками русской литературной старины являются «Поучение» Владимира Мономаха и «Слово о полку Игореве». Почти всю русскую прозаическую и драматургическую литературу XIX столетия он вновь связал с сатирическим направлением, духовно далёким ему, а потому не вдохновлявшим на развёрнутые размышления.

Соловьёв, безусловно, был знаком с традициями древнерусской церковной и светской книжности, спецификой функционирования её жанров. Мож-

но предположить, что они вошли в поэтический мир Соловьёва через посредство творчества К. К. Случевского, лирический сборник которого он рецензировал в середине 1890-х годов. На «Плач Ярославны» Случевского Соловьёв написал в 1898 году поэтический отклик.

Традиция употребления древнерусских жанров в литературе XIX века во многом определялась памятью поколений о тексте «Слова о полку Игореве». Соловьёв никогда не высказывался развёрнуто об этом древнерусском памятнике, не анализировал его текст, но, очевидно, всегда относил произведение к вершинам русской словесности. Об этом, на наш взгляд, свидетельствуют мотивы данного шедевра русской книжности, перенесённые в рамки собственных поэтических произведений конца 1890-х годов – «Ответ на „Плач Ярославны“», «Две сестры», «Непроглядная темень кругом…», «Дракон». Жаровое своеобразие «Слова о полку Игореве» учёные, как известно, определяли по-разному. В древнерусской литературе с её строгой жанровой заданностью это произведение (как и ряд других памятников – «Моление» Даниила Заточника, «Слово о погибели Русской земли») оказалось как бы вне жанровой системы. Д. С. Лихачев объяснил это сосуществованием в русской культуре XI–XIII веков систем литературных жанров и жанров фольклора, которые, воплощая новые формы исторического и патриотического самосознания, порой пересекались между собой. Учёный показал, что в произведении соединились жанры героического эпоса, «славы» и «плача», образовав, возможно, совершенно новый жанр светской княжеско-дружинной среды, находящийся по особенностям поэтики на грани между литературой и фольклором [407, с. 72].

В стихотворении Соловьёва «Ответ на „Плач Ярославны“ К. К. Случевского» утверждалась мысль, что поэтические высоты, достигнутые древними мастерами слова, остаются таковыми навсегда и неизменно трогают душу читателей последующих поколений. В произведении присутствуют достаточно скупые намёки на отдельные эпизоды «Слова о полку Игореве»: «…мирно дремлет тихий Дон», «везде могильные кресты», «…над

Путивлем тот же стон» [204, с. 124]. Вводя мотив плача-стона в свой поэтический текст, Соловьёв присоединялся к жанровой традиции «Слова о полку Игореве», совмещающей жанр ораторского слова и фольклорного плача. В этой связи заключение стихотворения, где возможности собственно «слова» признаются ограниченными, зато жизнь «плачей» раздвигается на века, приобретает особую значимость: «…Немеют близкие слова… // Но память дальнего былого // Слезой прозрачною жива» [204, с. 124]. В «Двух сёстрах» не только более широко используется образность «Слова о полку Игореве», но и при помощи звукописи выстраивается характерная для плача тональность, в которой совмещаются тоскливое «о-о-о» («Стон, повторённый громами, // К звёздам далёким идёт…» [204, с. 133]) и грозное «гр-р-р» («Голос грозящего гнева // Вторит ей сверху во мгле» [204, с. 133]). В древнерусской книжности плач часто входил в рамки другого жанра – слова, повести, жития, публицистического произведения. Примечательно, что и в творческом сознании Соловьёва-поэта жанры слова и плача объединялись. Стилевыми признаками слова являются повторы сходно звучащих слов и одинаковых синтаксических конструкций, единоначатие, устойчивые эпитеты, отрицательные сравнения, рефрены, звукопись. Соловьёв использовал эти приёмы в большом количестве особенно в «Двух сёстрах»: «Плещет Обида крылами» (рефрен), «стонет», «стон» (повтор однокоренных слов), «Тихо могучая дева – // Тихо, безмолвно сидит…» [204, с. 134] (анафора) и т. д.

Апрелем 1898 года датировано стихотворение Соловьёва «Das Ewig-Weibliche» («Вечная Женственность»), имеющее подзаголовок «Слово увещевательное к морским чертям». Используя как ключевой приём самоиронию, автор излагал здесь свои сокровеннейшие идеи о движении мира к торжеству Вечной Женственности. В качестве воображаемой аудитории, скептически настроенной к его концепции, он изобразил морских чертей. Это слово Соловьёва близко как к торжественному, так и к дидактическому древнему красноречию. Как известно, дидактическое красноречие не предъявляло к автору каких-либо особых требований, преследовало исключительно прак-

тическую цель назидания, содержало информацию или полемику по богословским вопросам [534, с. 121]. Слово Соловьёва включает подобное назидание: «Доброе слово для вас я припас: // Божьей скотинкою сделаться снова, // Милые черти, зависит от вас» [204, с. 121]. Здесь и традиционное для дидактического красноречия обращение с соответствующим эпитетом, и обозначение конечной цели поучения.

Древние поучения или беседы были невелики по объёму – Соловьёв соблюдает и этот канон. Всё обращение к аудитории он ограничил указанием на давнишнее мифологического свойства событие – рождение Афродиты. В этой части слово лишено каких-либо выразительных средств, кроме риторического вопроса: «Помните ль вы, как у этого моря, // Там, где стоял Амафунт и Пафос, // Первое в жизни нежданное горе // Некогда вам испытать довелось?» [204, с. 121]. Суждения Соловьёва-поэта в этой части произведения в соответствии с традициями дидактического красноречия не содержат отвлечённых философских элементов и стилистической украшенности – всего, что могло бы затруднить понимание речи для непосвящённых. Они конкретны, указывают на определённый факт, включают реальные подробности (точно указано место действия). Однако каноническая проповедь, как правило, обращена к широкому кругу слушателей, а аудитория у соловьёвского «увещевательного слова» весьма узкая и специфическая – морские черти.

Собственно событие – явление Красоты в мир – описывается у Соловьёва в рамках торжественного красноречия. В отличие от дидактических, торжественные слова и поучения носили, так сказать, праздничный характер и посвящались прославлению того события, к которому были приурочены. Освящение храма, перенесение мощей, тот или иной праздник – таковы поводы к составлению произведений этого типа. Торжественное красноречие требовало не только глубины содержания, но и большого профессионального мастерства, так как речь должна была привлечь внимание широкой аудитории, требовала постановки проблем общественно-политического или философско-богословского охвата (война и мир, защита Отечества, внешняя и

внутренняя политика и т. д.). Характерный признак торжественного красноречия – злободневность, которой вполне соответствует вторая часть стихотворного произведения Соловьёва. В ней утверждается идея необходимости для человечества Вечной Женственности – в высшей степени одухотворённой Красоты, ибо только она имеет неограниченные возможности воздействия на мир. Соловьёв противопоставил Афродиту земную Афродите небесной: одна «Дикую злобу на миг укротила, // Но покорить не умела она» [204, с. 121], другая – «В теле нетленном на землю идёт», её шаг «…не замедлить и не одолеть» [204, с. 121–122]. Эта антитеза становится ключевой, определяющей дальнейшее содержание стихотворения.

Древнерусское слово составлялось в строгом соответствии с античной и византийской литературными традициями. Все произведения, за редким исключением, в композиционном отношении делились на три части: вступление, повествование и заключение. Можно сказать, что соловьёвское слово вполне вписывалось в старый канон: оно включало вступление – обрисовку места действия и аудитории, основную часть – прославление события явления Красоты в мир – и ироническое заключение вместо прославления: «Гордые черти, вы всё же мужчины, – // С женщиной спорить не честь для мужей. // Ну, хоть бы только для этой причины, // Милые черти, сдавайтесь скорей!» [204, с. 122].

Авторы древнерусских слов использовали одни и те же стилистические приёмы: риторические обращения к читателю или слушателю (иногда – к героям повествовательной части), риторические вопросы и восклицания, метафоры, антитезы и повторы. Ритмический строй речи, образующийся чередованием предложений одной и той же синтаксической конструкции или повторением первого или последнего слова, в произведении торжественного красноречия был таков, что возникало впечатление стихотворения в прозе. Торжественная речь всегда носила эмоциональный характер: оратор стремился придать ей наибольшую убедительность, увлечь слушателя, пробудить его воображение, рассеять то или иное предубеждение. Интонация Соловьё-

ва к концу стихотворения становится более эмоциональной. К многочисленным риторическим вопросам добавляются восклицания («К ней не ищите напрасно подхода!», «Милые черти, сдавайтесь скорей!»), риторические обращения с рядом эпитетов («черти», «милые черти», «коварные черти», «умные черти», «гордые черти»). Сцены явления Афродиты земной и Афродиты небесной в мир – центр повествования – передаются самыми яркими красками с привлечением цветописи, метафор, перифразов, эпитетов: «Помните ль розы над пеною белой, // Пурпурный отблеск в лазурных волнах? // Помните ль образ прекрасного тела // Ваше смятенье, и трепет, и страх?» [204, с. 121]; «Та красота своей первою силой… // Дикую злобу на миг укротила, // Но покорить не умела она» [204, с. 121] и др. Соловьёв использовал синтаксические приёмы, характерные для древнерусской книжности – повтор, анафору, цепь однородных членов с повторяющимся союзом «и», градацию: «…помните ль… помните ль… помните ль»; «…ваше смятенье, и трепет, и страх»; «…радость домов, и лесов, и морей» и др.

Полноправными жанрами древнерусской литературы были видения и знамения. Первоначально они включались в рамки других жанров – повестей, хождений, житий и т. д., позже стали бытовать самостоятельно. Если знамения – рассказы о необычных явлениях природы, указывающих на проявление Божественной воли и предвещающих какие-то события, то видения – описание непосредственных явлений людям Божественных сил, которые не только предвещают тот или иной ход истории, но и прямо пророчествуют о будущем, призывают к каким-то действиям. Особенностью древнерусских видений и знамений было обязательное присутствие определённых образов (ясновидца, таинственных сил, сна, галлюцинации или молитвенного экстаза) и эсхатологического содержания (причём, пользуясь терминологией В. Пигина, можно определить сущность видения как «малую („частную“) эсхатологию», а сущность знамения – как «большую („великую“) эсхатологию» [467, с. 3–4]). Оба жанра имели дидактический или публицистический характер повествования. В отличие от знамений, включающих аллегориче-

ские или символические образы природы, видения содержали более чёткие суждения-предсказания, в них, как правило, присутствовали персонажи христианской мифологии, которые не нуждались в толковании.

Упоминания о знамениях и пророчествах встречаются в исторических сочинениях (летописях, хронографах) уже с самого древнего периода русской литературы. Особенно часто они фигурировали в источниках XVI века. Старшим образцом жанра видения считается «Повесть о видении некоему мужу духовну» (начало XVII в.), утверждающая идею божественной милости. В последние годы польско-шведской интервенции «видениями» пользовались не только как иллюстрирующими повествование эпизодами, но и как самостоятельными произведениями («Иное видение», «Повесть о видении мниху Варлааму в великом Новгороде»).

Соловьёв был визионером, поэтому мотив видения достаточно часто звучал в его лирических произведениях – в стихотворениях «Какой тяжелый сон! В толпе немых видений…» (1986), «Скромное пророчество» (1892), «Что этой ночью с тобою свершилося?» (1894), «Сон наяву» (1895), «Лишь только тень живых, мелькнувши, исчезает…» (1895), «Памяти А. А. Фета» (1897), «На смерть А. Н. Майкова» (1897), в поэме «Три свидания» (1898). В 1880-е – первой половине 1890-х годов поэт совмещал его с любовным мотивом , во второй половине 1890-х годов – с мотивом памяти об ушедших.

С жанром собственно древнерусского видения можно соотнести прежде всего соловьёвский «Сон наяву». Стихотворение включает в себя не только описание собственно таинства (оно, напротив, свёрнуто), но и весть об ожидающей мир беде: «конец уже близок». Композиционно автор нарушает традиционную структуру древнерусского видения. Предварением психофизиологического состояния лирического героя, в котором он получает откровение, не является ни сон, ни молитва. Видение потусторонних сил не вызвано чем-то особенным: «Ступая глубоко // По снежной пустыне сыпучей // К загадочной цели // Иду одиноко» [204, с. 110]. Не описывается ни испуг визио-

нера, ни смысл самого «откровения». Отсутствует и требование высших сил проповедовать увиденное. Соловьёв отказывается от традиционных сопровождающих откровение деталей: «света неизреченого», «грома многогласного», он, напротив, сближает символы присутствия высших сил («око лазурное», «туман», «тишина») с предельно реалистическим пейзажем: «снежная пустыня», «озера ширь», «печальные ели», «мрачно-нависшие тучи».

В древнерусской традиции главный герой видения должен был быть обязательно «благочестивым мужем», который за свои нравственные достоинства награждался возможностью лицезреть иной мир. Он выступал пассивным посредником между Богом и человечеством. У Соловьёва лирический герой также пассивен, но никакого акцента на его избранности не делается. Зато в традициях древнерусского видения откровение приходит к нему внезапно, хотя атмосфера страха создаётся не прямо, а через обрисовку таинственной и логически необъяснимой обстановки. Проповедь как таковая да и призыв к покаянию в «Сне наяву» Соловьёва отсутствуют, лишь констатируется неизбежное: «нежданное сбудется вскоре». Пророчество, звучащее рефреном дважды, обретает реальный, а потому более жуткий смысл ещё и потому, что нет конкретного его вестника: «вслух тишина говорит мне» [204, с. 140], указывается только на некое «лазурное око», которое то и дело скрывается то в «мрачно-нависших» тучах, то в тумане. Этот символический образ – знак присутствия иных сил. В стихотворении нет каких-либо обличительных нот, зато утверждается идея божественной милости – «И голос всё тот же звучит в тишине без укора» [204, с. 140].

Жанр видения можно обнаружить и в «шуточных» стихотворениях Соловьёва. Полное заглавие одного из них – «Видение (Сочинено в состоянии натурального гипноза)». Стихотворение создано в 1886 году и подписано псевдонимом К. Гелиотропов. Оно является пародией на лермонтовского «Ангела». Образы намеренно снижены: вместо ангела – лодка, вместо души, которая должна воплотиться на земле, – зовущий младенец, вместо тихой «песни святой» – крик ребенка. Фон остается как будто тем же самым –

«небо полуночи», но Соловьёв иронически раскрашивает свой пейзаж, насмешливо сгущает краски: «И звёзды мигают, и месяц большой // С улыбкою странной бежит за ладьей… // А тучи в лохмотьях томятся кругом…» [204,
с. 141]. У Лермонтова пейзаж облагорожен, он более скуп, но олицетворение в нём способствует созданию благоговейного отношения к предмету рассказа: «И месяц, и звёзды, и тучи толпой // Внимали той песни святой» [89, с. 95]. С той же целью употреблено книжное «внимать» и трижды повторяется «и»: всё обращается к центру повествования. У Соловьёва, казалось бы, тот же повтор «и… и…» вдруг заканчивается противопоставлением: «…а тучи…». Целостность картины нарушается: «бегущий» месяц контекстно контрастирует с «томящимися» тучами. Итоговый соловьёвский вывод: «Боюсь я, не кончится это добром!» [204, с. 141] – противопоставлен лермонтовской идее: «И звук его песни в душе молодой // Остался – без слов, но живой» [89, с. 95]. Жанровые черты стихотворения Соловьёва не имеют чёткой определённости, есть лишь намёки на них. Такие же намёки на жанровый канон видения – в стихотворении «Метемпсихоза» (1894), имеющем подзаголовок «Сочинено во время холерных судорог». Присутствует указание на некое таинство: превращение человека в прах, затем в прекрасный цветок, мёд, вновь в растение. Утверждается серьёзная мысль изменчивости жизни и её конечности в определённом состоянии. Но классические видения всегда призывали к покаянию и были чужды малейшей иронии, у Соловьёва же она присутствует в избытке: «Подсолнечник жёлтый // Увял в огороде, – // И сердце закрылось // Любви и природе. // И в гроб положили. // Снесли на кладбище!.. // Довольны ль вы, черви, // Присвоенной пищей?» [204, с. 158].

Древнерусский жанр знамения представлен в поэтическом мире Соловьёва стихотворением с аналогичным названием. Традиционно знамения воспринимались в качестве предвестия несчастий, Божественного наказания за грехи. Одновременно считалось, что такие грозные предупреждения даются только тем народам, в чьей судьбе небесные силы принимают живейшее уча-

стие. В отличие от видений, более интимного, камерного жанра, знамения были свободнее в структуре и содержании. В «Знамении» (1898) Соловьёва представлено видение-пророчество о будущем мира и человечества, так что его лирический герой одновременно оказывается и с людьми, и с высшими силами. Стихотворный текст имеет три эпиграфа из разных частей Библии – Книги Бытия, Евангелия от Луки, Апокалипсиса. Это не только дополнительный приём стилизации жанра, но и обращение к памяти читателя, которая должна была создать определённый фон, необходимый для восприятия произведения.

В переводной лирике Соловьёва встречается эклога – перевод четвертой эклоги Вергилия «Поллион». Как жанровая форма эклога обособилась от идиллии, обозначая по преимуществу действие, бытовую сценку, тогда как за идиллией осталось воспроизведение чувств, внутреннего состояния героя или автора. Античные эклоги были выдержаны по большей части в гекзаметре. Именно Вергилий закрепил традицию буколической, пастушеской тематики за эклогой, создал пасторальное направление в этом жанре – условные пастухи условной Аркадии выражали некоторый, не имеющий прямого отношения к их пастушескому состоянию, смысл. Вергилий допускал возможность аллегорического толкования эклоги. Он ввёл характерный топос – идеальный ландшафт («приятный уголок»), включающий в себя дерево или группу деревьев, луг, ручей. К ним могли быть добавлены пение птиц, цветы, лёгкое дуновение ветерка. В произведении Соловьёва присутствуют все эти необходимые атрибуты: «Радуют сердце не всем кустарник и низкие травы», «И понемногу поля зажелтеют колосом мягким, // И на диких лозах повиснут багряные грозды, // Твёрдый же дуб источать росу медвяную станет» [204, с. 195–196].

В древние века четвертая эклога Вергилия истолковывалась как пророчество о пришествии Христа. Соловьёв, делая перевод, сначала написал свободный и лёгкий вариант текста, затем, по настоянию А. А. Фета, превратил его в более точный «ввиду исторического значения четвертой эклоги». Он

писал брату Михаилу, стороннику свободного перевода: «Ты, злодей, не оценил, что в новом переводе эклоги, кроме близости к подлиннику, все гекзаметры подпоясаны, то есть с цензурами на надлежащем месте, тогда как в старом они были большей частью в халате» [184, с. 108].

Сосуществование в поэзии Соловьёва «серьёзной» и шуточной лирики, на наш взгляд, в определённой степени напоминало бытование русской романтической поэзии в двух её главных ипостасях: элегической и «лёгкой», альбомной. Об этом говорил, в частности, В. С. Баевский, указавший на то, что вторая её разновидность в отечественной лирике была связана с дружеским посланием и поэтическими мелочами, подобными мадригалам, надписям, эпитафиям, стихам на случай. Эти жанры требовали особой точности, меткости, афористичности, удачности выражения. Их разработка была плодотворной для совершенствования поэтического мастерства. У Соловьёва были опыты в этих малых жанрах – он писал акростихи, эпитафии, стихи на случай. На наш взгляд, они не отражали всех особенностей его поэтического дарования, но были показательны как свидетельство жанрового диапазона Соловьёва-поэта и его экспериментаторской направленности.

Два цикла акростихов Соловьёва посвящены С. М. Мартыновой. Первый совпадает с эпохой расцвета любви к Софье Михайловне и отличается высокой тональностью. Начальные буквы, читаемые сверху вниз, в этих произведениях составляют слово «САФО» (автор соотносил имя любимой женщины с Софией, Премудростью Божьей): «**С**казочным чем-то повеяло снова…// **А**нгел иль демон мне в сердце стучится? // **Ф**орму принять моё чувство боится… // **О**, как бессильно холодное слово!» [204, с. 85]. Практически одновременно возникают «Акростихи», обращённые к тому же адресату, где прекрасная дама с изумрудными очами вдруг превращается в обыкновенную, земную женщину. Цикл акростихов «Матрёна» – это сниженный, пародийный вариант цикла «Сафо». Перемена отношений с С. М. Мартыновой отразилась уже в сентябрьской переписке 1892 года. Соловьёв писал: «Письмо ваше, действительно, подтверждает ту удивительную перемену, которую я

заметил в прошлую пятницу утром… Пока эта перемена – утрата радужного сияния, или признаков божественной Софии – касается только разговоров и лица, это ещё полбеды. А вот когда она распространится и на всё тело – тут уж конец всему. Тогда у вас останется только одно преимущество – быть самой умной и оригинальной из женщин (из баб, из матерей)… но это очень, очень мало, а для того света – совсем ничего…» [184, с. 150–151]. Далее шли следующие стихи: «**М**адонной была для меня ты когда-то: // **А**лмазною радугой лик твой горел, // **Т**аинственно всё в тебе было и свято, // **Р**ыдал я у ног твоих тысячекрат и // **Е**два удавиться с тоски не успел, / **Н**о скрылся куда-то твой образ крылатый, // **А** вместо него я Матрёну узрел» [204, с. 154]. В произведении присутствует автопародийный эффект: читатель чувствует притворство автора-пародиста, оценки которого выглядят на первый взгляд объективными, смеётся над ним, а затем находит причину «притворства» во втором плане и смеётся уже над этим. В. И. Новиков отмечал, что комизм пародии основан на вполне серьёзной цели: «Специфика пародийного комизма состоит… в том, что для него не существует противоположности комического и серьёзного. Серьёзный смысл пародийного высказывания может быть выражен только комическими средствами» [450, с. 21–22].

С «лёгким», альбомным, стихотворством Соловьёва, кроме акростихов, можно соотнести его эпитафии. Поэт создавал фиктивные эпитафии, обращённые к самому себе: «Владимир Соловьёв // Лежит на месте этом. // Сперва был философ, // А ныне стал шкелетом. // Иным любезен быв, // Он многим был и враг; // Но, без ума любив, // Сам ввергнулся в овраг. // Он душу потерял, // Не говоря о теле: // Её диавол взял, // Его ж собаки съели. // Прохожий! Научись из этого примера, // Сколь пагубна любовь и сколь полезна вера» [204, с. 153–154]. В эпитафии присутствуют все необходимые для данного жанра атрибуты: малый объём, обращение от лица покойника к прохожим, общепринятая формула «Здесь лежит…», однако такая эпитафия близка к сатирической эпиграмме. З. Г. Минц увидела здесь «осмеяние фарисейской церковной этики и даже основных положений христианского миропонима-

ния» [440, с. 41]. Однако, на наш взгляд, основу произведения составляет всё-таки автопародийная составляющая: под сомнение ставятся собственные идеи, лежащие в основе трактата «Смысл любви», который создавался в то же самое время.

Первые шуточные стихотворения Соловьёва, датированные концом 1870-х – началом 1880-х годов («Таинственный гость», «Читательница и анютины глазки» др.), можно считать юмористическими лирическими стихотворениями. В них нет глубины содержания, но присутствуют живость мысли, лёгкость, весёлость, остроумие, господствует юмористическая стихия. В дальнейшем Соловьёв в своей шуточной лирике экспериментировал в основном с жанрами элегии, оды, гимна и баллады.

Элегический жанр, как говорилось выше, был одним из самых востребованных в соловьёвской «серьёзной» лирике. Он давал возможность высказать свои философские идеи, выразить сожаления о несовершенстве земного мироустройства. Однако уже в 1879 году возможности элегии были использованы поэтом с иной целью. Стихотворению «Мудрый осенью» он дал подзаголовок «Элегия, с персидского». Воплощая традиционную для жанра философскую проблематику, Соловьёв поместил её в иронический контекст. При этом автор активно использовал художественные приёмы, характерные для элегии. Он выстроил обязательную антиномию «суровая реальность – гармония», но намеренно снизил её, связал с бытовыми мелочами и частностями, конкретной повседневной ситуацией: «цветы увяли», «небо серо», «в долине грязно», «скользко под крутой горой», наконец, «подруга злится и ворчит». Характерное для поэтики жанра примиряющее заключение – «Слова бесплодны: мудрый в час невзгоды // Пьёт с ромом чай и с важностью молчит» [204, с. 138] – обретало на этом фоне комическое звучание. Накладываясь на известную романтическую традицию русской лирики («Невыразимое» В. А. Жуковского, «Silentium» Ф. И. Тютчева), соловьёвский текст вступал с нею в дискуссию и обретал таким образом дополнительный иронический оттенок.

К концу XIX века жанр оды мог быть востребован только в ироническом ключе. Если в классическом варианте ода посвящалась восхвалению героического события, человеческого подвига, величественных явлений природы, то Соловьёв наполнил её сатирическим содержанием. Традиционно одический жанр был связан с категорией возвышенного. Для него были характерны торжественность, патетичность, получающие воплощение во всех элементах поэтической структуры. Эксперименты с жанром восходили к М. В. Ломоносову и Г. Р. Державину. Первый из них, посвящая оду значительным событиям государственной и общественной жизни (внешней и внутренней политике, вопросам просвещения, войны и мира), часто вводил собственно поэтическую тему, которая и организовывала текст, сообщала ему внутреннее движение. Так, в «Оде на день брачного сочетания Петра Фёдоровича и Екатерины Алексеевны» таким дополнением становится тема «цветения новой жизни». Г. Р. Державин соединил жанр оды с элегией («На смерть князя Мещерского») и с сатирой («Фелица»), ввёл в него авторское «я», соединил описание природы с проповедью, нравоучением, прославление Бога – с похвалой герою. Новый тип оды возник в творчестве любомудров (стихотворения С. П. Шевырёва «Я есмь», «Глагол природы», «Мысль», «Мудрость»). В ней сохранился похвальный торжественный тон, но появилось новое содержание – прославление абсолютной идеи, изложение определённой мысли-суждения.

«Ода» (1887) Соловьёва повествовала о князе Мещерском, издателе газеты «Гражданин», который славился своей безнравственностью. Произведение по сути являлось антивосхвалением, ибо каждая соловьёвская похвала лирическому герою окрашивалась иронически. «Содомит» Мещерский назывался «хранящим сердце в чистоте», а его «мудрость», по выражению автора, должна была привести к «руинам просвещения». В этом отношении Соловьёв наследовал традицию державинской оды, в которой, наряду с воспеванием венценосцев, полководцев-героев и размышлениями над проблемами бытия, наличествовали сатирические элементы («Властителям и судьям», «Вельмо-

жа»). Двуплановость од Г. Р. Державина нашла отражение в поэтической лексике Соловьёва, в одновременном употреблении «высоких» и «низких» слов: «Русь шествует», «сон величавый» и «отраву изблюёт», «блюдома». Вместе с тем целый ряд формальных признаков оды, «рационалистичность» её поэтики Соловьёв соблюдает. Это строгость композиции, сдержанность чувств, чёткость в ритмике, выдержанность в синтаксическом строении, пафосность, ораторская интонация. Сохраняется и свойственная оде приобщённость к коллективным чувствам – патриотическим, гражданским.

Если говорить о проблематике, то Соловьёв ориентировался на нравоописательную, а не на национально-историческую традицию (первую задал М. В. Ломоносов, вторую – Г. Р. Державин, а развивали А. С. Пушкин, К. Ф. Рылеев). Он сохранил канонический стихотворный размер (четырёхстопный ямб, правда, с пиррихиями), торжественный тон. В ритмике сочеталась ломоносовская одописная манера с выделением ударением почти каждого стиха на первой стопе с державинской – без такого выделения: «Русь шествует к своей мете», «О ты, средь невского содома». Ослабленность ударности четырёхстопного ямба, использование синтаксических переносов («О ты, средь невского содома // Хранящий сердце в чистоте!» [204, с. 148]), сниженной лексики, неточной рифмы («величавыЙ – славы») несколько нарушали ораторскую интонацию, изначально свойственную жанру оды. Можно сказать, что Соловьёв сохранил ломоносовский принцип объединения конструкции оды сквозной темой, мотивом. В «Оде» Соловьёва определяющим стихотворное пространство, создающим фон для лирических размышлений становится мотив сна. Таким образом, в целом нововведения Соловьёва касались использования одописного стиля в целях пародии. В этом он оказался наследником поэтической традиции Н. А. Некрасова, воспевающего в своей «Современной оде» «добродетели» откупщика.

Пародийное обыгрывание одической жанровой формы можно обнаружить и в соловьёвском «Размышлении о неизменности законов природы» (1889). Как жанровое указание здесь сохранилось чередование традиционно-

го четырехстопного и пятистопного ямбов. Показательно авторское название в духе классической русской оды М. В. Ломоносова (ср.: «Утреннее размышление о Божием величестве», «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния»). Для создания высокого слога была употреблена устаревшая и книжная лексика («эфира житель», «всезрящее око»). Однако всё произведение Соловьёва выстроено на контрастах: «верх» – «низ», «орёл» – «червь», солнце «заходит» и «всходит», «вышка» – «яма». Завершающим при этом стало несколько неожиданное противопоставление: «депá служитель» – «золотарь». В результате традиционная философская идея о суетности земного и неизменности вечного снижалась, вбирала в себя иронический пафос: «На вышке гордый витязь ходит // И яму чистит золотарь» [204, с. 149].

В том же пародийном смысле Соловьёв использовал жанр гимна. Традиционно гимн считался торжественной песней в честь богов, героев, победителей или в честь какого-нибудь важного для общества события. Гимн строился как обращение или воззвание к восхваляемому субъекту, давалось его описание, прославлялись его подвиги. «Гимн» (1887) Соловьёва, посвящённый князю Мещерскому, пронизывает чувство мнимого восторга и воодушевления, особая торжественность в связи с началом издания «большой газеты» «гражданином Гоморры». Классический гимн завершался обычно молитвой, заклинанием, пожеланием. У Соловьёва использована именно такая концовка: «О боже! Суд свой праведный и скорый // Яви, как встарь, над гнустностью такой» [204, с. 148]. Традиционно гимн был эмоционально насыщен, изобиловал восклицательными и вопросительными оборотами, повторами. В небольшом четверостишии Соловьёва в целях жанровой стилизации также использовалось восклицание.

Среди переводов Соловьёва встречаются и церковные гимны – цикл из семи стихотворений, названный «Хвалы и моления Пресвятой Деве (Из Петрарки)». В письме к С. А. Толстой (осень 1886 года) автор назвал свой перевод «акафистом» и предупредил, что «неправильность размера созна-

тельная» [121, с. 207]. Как известно, акафист – «жанр церковного песнопения, гимн в честь Христа, Богородицы, святых или праздника» [406, с. 20]. Его форма определялась особой структурой: 25 строф, каждые две из которых образовывали смысловое звено. При этом первая строфа (кондак), которая служила вступлением, была короче, а вторая (икос) более развёрнутой, содержала двенадцать приветствий, начинающихся со слова «радуйся». Все кондаки, кроме начального, традиционно завершаются словом «Аллилуйя». В последней строфе акафиста содержалось молитвенное обращение к прославляемому святому. При публикации в «Вестнике Европы» своего произведения Соловьёв использовал сноску: «В этом вольном и сокращённом переложении Петраркиных „Lodi preghiere“ я сохранил необычную стихотворную форму итальянской пьесы» [204, с. 326]. Зато в тексте стихотворения автор использовал образы греческой литургии, отсутствующие в итальянском оригинале: «в солнце одетая» (апокалиптический образ «Жены, облечённой в солнце»), «всенепорочная, Дева пречистая» (литургическое наименование Богоматери).

Временем наивысшей социальной активности для Соловьёва был конец 1880-х – первая половина 1890-х годов. Именно тогда появляются его первые собственно сатирические стихотворения. Соловьёва можно считать мастером сатиры нравоописательной направленности. Его «Каюсь, древняя ослица…» (1887), «Ах, далеко за снежным Гималаем…» (1887), «Город глупый, город грязный!» (1887), «Своевременное воспоминание» (1887), «Вы – стадо баранов! Печально…» (1895) выражали негодование поэта отрицательными сторонами жизни общества, клеймили безнравственных невежд, стоящих у власти, монахов-мошенников, неорганизованность судов присяжных, цензурную политику в России, современные столичные нравы. Своё отношение к положению дел в стране, к власти Соловьёв выразил в эпиграмме 1885 года: «Благонамеренный // И грустный анекдот! // Какие мерины // Пасут теперь народ!» [204, с. 139]. Одно из лучших произведений Соловьёва, относящихся к гражданской сатире, – «Привет министрам» (1891). Оно написано по пово-

ду очередной засухи, в которой поэт, как и многие публицисты конца века, увидел проявление нравственных недугов стоящих у власти. Автор говорил о возможном бунте народа: «Тут-то вам и мат. // С голодухи люди кроткие // Разевают свои глотки и // Чёрт им сам не брат… // Но дела все ваши взвешены, // Да и сами вы повешены, – // Вот конец и прост» [204, с. 151].

Ведущий жанр в сатире Соловьёва 1890-х годов – эпиграмма, короткое юмористическое или сатирическое стихотворение, высмеивающее либо определённое лицо, либо общественное явление. Соловьёв был мастером эпиграммы и часто использовал этот жанр в литературной и общественной борьбе. «На Т. И. Филиппова» (1886), «На К. П. Победоносцева» (1892), «Сановитый блюститель…» (1892), «Дал вечность Лесбии своей…» (1897) – это ироническое представление своих современников. Для эпиграмм Соловьёва характерна краткость, «нелогичные» концовки, широкое использование иронии, каламбура, перифраза, реминисценции, сравнения. Есть у Соловьёва эпиграммы-двустишия («На А. А. Фета», 1889; «Придёт к нам, верно, из Лесбоса…», 1897), но гораздо больше произведений этого жанра неклассической строфики.

Многие поэтические произведения Соловьёва относятся к жанру пародии (автопародии) – комическому подражанию произведению или группе произведений, которое строится на нарочитом несоответствии тематических и стилистических пластов художественной формы. Изучавший пародии рубежа XIX–XX веков С. Н. Тяпков даёт следующее определение этого жанра: «Знак „пародия“ контрастирует со вторым планом, сигнализируя читателю отрицание (в целом и в частностях) второго плана. Это вовсе не значит, что пародия отрицает и действительность, воссозданную вторым планом. Пародист, напротив, часто защищает действительность, которая, по его мнению, искажена во втором плане» [510, с. 8]. Как о жанровом признаке пародии С. Н. Тяпков говорил о её близости, с одной стороны, литературной критике, с другой – комическому искусству: «При утрате одного из этих свойств пародия утрачивает жанровую специфику и переходит либо в разряд стилиза-

ций, подражаний и перепевов, либо в сферу иронической, но не пародийной критики» [510, с. 21–22]. Действительно, в пародии явление осмысляется и одновременно оценивается при помощи возможностей смеха. Пародируются конкретные произведения, манера письма, творчество писателя в целом, особенности его метода, быт, тенденциозность. Пародия предполагает два важных составляющих компонента – воспроизведение и трансформацию. В. И. Новиков в своей «Книге о пародии» подчёркивал их равноправие: «Пародия ничего не повторяет пассивно. Ни один из элементов её первого плана не тождественен объекту – даже когда отдельные слова, выражения и обширные фрагменты внешне совпадают. В то же время в структурной основе пародии нет и не может быть элементов, не имеющих никакого отношения к объекту, не служащих задаче создания комического образа объекта… Пародист не просто „правит“ текст объектов, что-то вычёркивая в нём и что-то вписывая. Он „переписывает“ его заново и, если и повторяет какие-то фрагменты этого текста, то лишь потому, что такое повторение оказалось в свете его целей равноценным изменению» [450, с. 57]. Традиционными приёмами пародии являются приём снижения стиля, введение нового материала в исходный текст, приём введения подлинных, но усечённых цитат, пародирование стиля, общего направления деятельности писателя (поэта).

Пародирование было характерно для романтиков. Пародийно самопризнание элегии в стихотворении С. П. Шевырева «Водевиль и элегия», пародийны суждения о том же жанре в сочинении В. К. Кюхельбекера «Земля безглавцев». В лирике Соловьёва жанр пародии появился уже во второй половине 1880-х годов и был востребован практически до конца поэтического творчества. Поэт разрабатывал оба вида пародии – бурлеск, когда низкий предмет изображался высоким стилем, и травестию, когда высокий предмет описывался низким стилем. Примером бурлеска может служить его «Уносит всё река времян…» (1897), примером травестии – «Пророк будущего» (1886). В первом из стихотворений Соловьёв использовал высокий стиль и державинский образ «реки времён» – символ бренности всего существующего. Од-

нако связывал с ним предметы низкие – страсти и пороки «вельмож»: любвеобильность К. П. Победоносцева, многогамность Н. В. Муравьёва, дряхлость И. Д. Делянова. «Пророк будущего» (1886), который, по замечанию автора, «уже становится настоящим», пародировал традицию трактовки пророческого служения поэта, заданную в произведениях А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. Н. Глинки, В. К. Кюхельбекера. Образ пророка у романтиков традиционно давался в нескольких аспектах: грешник, который осознаёт свою слабость и несовершенство, перевоплощающийся человек, обретший надежду, и суровый праведник, познавший истину и готовый к борьбе со злом. Соловьёв намеренно снизил образ пророка, сделал его смешным и нелепым, похожим на сумасшедшего: «Из кулей рогожных мантию // Он себе соорудил…» [204, с. 140]. Пророк Соловьёва не только традиционно непонимаем чернью, но и гоним органами власти: «Но органами правительства // Быв без вида обретён, // Тотчас он на место жительства // По этапу водворён» [204, с. 140]. Погружение его «ума и сердца» в некромантию и ночёвки в болотах могли «привести в недоумение» собак, но никак не просвещали толпу. Положение его и трагично, и комично: смешны его беседы с «надзвёздными мирами» и претензии на обладание конечной истиной. Соловьёв широко использовал приём саморазоблачения персонажа, восходящий к литературе Просвещения. Как говорилось выше, Соловьёв всерьёз примерял на себя роль избранного, обладающего высшим знанием. Таким образом, его «Пророк будущего» – одновременно и автопародия, и пародия на сложившуюся литературную традицию, и сатира на современность, российскую власть.

К лучшим соловьёвским пародиям, безусловно, относятся поэтические пародии на символистов «Горизонты вертикальные…», «Над зелёным холмом…», «На небесах горят паникадила…» (1895). В них очень точно подмечена и осмеяна пошлая, недостойная поэзии тематика и стиль «новой» лирики. Пародировались поэтика конкретных произведений и миросозерцание авторов-символистов. Особенно метко Соловьёв высмеивал приёмы символистов – лексические повторы, совмещение противоположных понятий, недо-

сказанность, отсутствие чёткого смысла и логики: «Горизонты вертикальные // В шоколадных небесах, // Как мечты полузеркальные // В лавровишневых лесах» [204, с. 164], «Над зелёным холмом, // Над холмом зелёным, // Нам влюблённым вдвоём, // Нам вдвоём влюблённым // Светит в полдень звезда…» [204, с. 165], «Но не дразни гиену подозренья, // Мышей тоски! // Не то смотри, как леопарды мщенья // Острят клыки» [204, с. 165]. Эти приёмы не только иронически обыгрывались, снижая значимость критикуемого явления, но и шаржировались, утрировались, карикатурно преувеличивались, доводились до абсурда, вследствие чего создавался сатирико-комический эффект. Таким образом, пародия была для Соловьёва средством борьбы против литературной моды, ложных художественных принципов. Интересно, что именно поэтическая техника и стиль впоследствии будут осмеиваться в пародиях и автопародиях самих символистов – Н. Минского, В. Я. Брюсова, В. Пяста, И. Ф. Анненского, А. А. Блока.

Соловьёв писал и автопародии, иронизируя прежде всего над уровнем своего поэтического мастерства. Известно, что он ставил своё поэтическое творчество неизмеримо ниже, чем философскую и публицистическую деятельность. Видимо, поэтому оно постоянно вызывало иронический, снижающий автокомментарий. Так, посылая М. М. Стасюлевичу одно из лучших своих лирических стихотворений – «Лучей блестящих полк за полком…», Соловьёв приложил к письму «автопародию»: «Нескладных виршей полк за полком // Нам шлёт Владимир Соловьёв, // И зашибает тихомолком // Он гонорар набором слов» [204, с. 164]. Соловьёв смеялся над трагедиями в личной жизни («Вчера, идя ко сну, я вдруг взглянул в зерцало…», 1890-е годы) и старостью («Эти финские малютки…», 1896), болезнями («Цвет лица геморроидный…», 1893) и своими трудами («Надпись на книге „Оправдание добра“», 1896). Ирония и самоирония присутствовали и во многих дружеских посланиях Соловьёва. Так, шуточное послание «Скоро, скоро, друг мой милый…» (1893) было адресовано Н. Я. Гроту и иронически подводило итоги собственной жизни: «Я в себе подобье божье // Непрерывно оскорблял, – //

Лишь с общественною ложью // В блуд корыстный не вступал» [204, с. 157]. Другие послания Соловьёва больше характеризовали адресата: «Жди, аспид, змий и свиния…» (1894) и др.

Среди лиро-эпических жанров в поэзии Соловьёва выделяются баллады – стихотворные произведения с напряжённым, необычным сюжетом. В балладе лиризмом проникнуто всё повествование, в отличие от басни, где можно вычленить лирическую («мораль») и эпическую (сюжет) части. Для баллады характерны особые композиционные и стилистические средства: быстрая смена событий, повторение строк, отрывистость повествования, драматический диалог. Наличие жанра баллады у Соловьёва ещё раз подчёркивает его тяготение к поэтике романтиков, где баллада утвердилась как один из основных жанров. Романтическая баллада трактовала жизнь сквозь призму исключительного, необычного, рационально необъяснимого. Как правило, изображались события, восходившие к народным легендам, сказаниям, поверьям. Мир представлялся как царство мистических, сверхъестественных сил. Действие развивалось в атмосфере таинственности, трагизма. В литературной балладе В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. К. Толстого обычно разрабатывалась сказочная или историческая тематика; современные темы привлекались редко. Соловьёв использовал возможности баллады как в своей «серьёзной», так и в шуточной лирике. К стихам балладного типа можно отнести его поэтические произведения о нисхождении Вечной Женственности в земной мир: «У царицы моей есть высокий дворец…», «Близко, далёко, не здесь и не там…», «Под чуждой властью знойной вьюги…», «Неопалимая Купина» и др. Здесь в целом сохранялся классический вариант жанровой формы и преобладали «вертикальные» пространственные композиции. В поздней лирике Соловьёва образность и ритмика баллады присутствуют в «Лунной ночи в Шотландии».

Уже В. А. Жуковский в своей «Светлане» нарушил балладную традицию изображения жизни человека как подвластной неким таинственным, «потусторонним» силам, которые вмешиваются в его судьбу, борются за него, воз-

дают за совершённые преступления, восстанавливают справедливость. Жуковский снял трагичность сюжета, сообщил фантастическому реальное объяснение. Для Соловьёва фатализм как мировоззрение был в принципе не приемлем (вспомним, как жёстко и однозначно он выступал против него в лекции о Лермонтове). В шуточных балладах Соловьёва («Таинственный пономарь», «Осенняя прогулка рыцаря Ральфа») – то же мистическое начало («Сказал. Исчез», «как тень бледна»), таинственность и недосказанность, стилизация под старину (действующие лица – рыцари, дамы высших сословий). Однако посредством жанра баллады Соловьёв выражал свою насмешку над теми или иными обстоятельствами – супружескими изменами и мнимой женской любовью. Отсюда – намеренно сниженная лексика («я вас нонче не узнала», «долой стихарь» и т. д.), ситуация, развенчивающая героя, авторское жанровое обозначение («полубаллада»). Традиционным для баллады было противостояние героя установившимся моральным нормам, сложившемуся укладу, нарушение этических и религиозных запретов. У Соловьёва, напротив, герой – воплощение высоких рыцарских чувств и нравственных законов.

Жанр баллады, очевидно, был интересен Соловьёву своей возможностью, с одной стороны, эмоционального самовыражения героя, с другой – объективированностью ситуации. Поэт сохранил характер балладной композиции. Для этого жанра была свойственна фрагментарность, обусловленная тем, что сюжет разворачивался с помощью одного-двух эпизодов-картин, порой не связанных между собой. Это давало возможность автору сосредоточить внимание на вершинных эпизодах действия и позволяло читателю связать разрозненные происшествия при помощи своего воображения.

Картины природы в романтической балладе не были лишь фоном для действия, они несли эмоционально-лирическую, экспрессивную нагрузку. Романтическую атмосферу баллады обыкновенно создавал приём психологического параллелизма. Посредством пейзажа фиксировались душевное состояние героев, оттенки их чувств, переживаний и настроений. В балладах Соловьёва пейзаж свёрнут. Несмотря на данное обстоятельство, а также на

иронический смысл его произведений, нельзя сказать, что поэт нивелировал границы этого жанра, как это сделал, например, Н. А. Некрасов в стихотворении «Секрет», описывающем карьеру главного героя от простого воровства до откупов по питейной части и имеющем подзаголовок «Опыт современной баллады».

Ещё один лиро-эпический жанр, востребованный в шуточной поэзии Соловьёва второй половины 1880-х – 1890-х годов, – басня. Повествовательная часть басни сближает её со сказками о животных, новеллами, анекдотами; моралистическая часть – с пословицами и сентенциями. Басня имеет свой традиционный круг образов и мотивов (животные, растения, схематические фигуры людей, сюжеты по типу «как некто хотел сделать себе лучше, а сделал только хуже»). Баснописец достигает нравоучительной цели путём осмеяния каких-либо пороков, представленных в аллегорической форме. Он ведёт рассказ отнюдь не беспристрастно, а в высшей степени заинтересованно, выражая своё отношение к изображаемому.

В России басня прошла следующие этапы в развитии: потешная басня А. П. Сумарокова, наставительная И. И. Хемницера, изящная И. И. Дмитриева, лукаво-умудрённая И. А. Крылова, красочно-бытовая А. Е. Измайлова. С середины XIX века басенное творчество в России угасает, воплощается в пародические басни Козьмы Пруткова, традиции которого и унаследовал Соловьёв. Жанровые возможности басни с её дидактической сущностью и прямо сформулированным моральным выводом позволили поэту подчеркнуть нравственный аспект суждений, придать рассказу предельно обобщённый смысл. Соловьёв-баснописец достигал нравоучительной цели путём осмеяния социального зла и духовного несовершенства человечества. Как правило, сюжетно-повествовательная часть, воссоздающая ситуацию, преобладала у него над нравоучением. Свой рассказ Соловьёв всегда вёл эмоционально и заинтересованно. Интересно, что поэт был совершенно равнодушен к одному из ведущих приёмов басни – приёму антропоморфизма. Очевидно, это объяснялось его философской концепцией поэтапного становления земной жизни от

простого к сложному (статья «Красота в природе»), где принцип взаимозаменяемости был невозможен. Басенная традиция аллегорического изображения людей через образы животных была для него, видимо, только приёмом, не имеющим под собой некой жизненной оправданности, а потому и необходимости.

Басня «Полигам и пчёлы» (1886) Соловьёва, как и классическая басня, распадается на две части: сюжетную и дидактическую. В первой излагается история помещика-полигама, который, изрядно намучившись со своими многочисленными жёнами, придумал способ их примирения. Во второй озвучивается главная идея: «…одна супруга // Приятней множества супруг» [204, с. 145]. Явно слышен авторский голос: «…но наконец // прекрасный // Вдруг способ изобрёл» [204, с. 144]. Соловьёв использовал традиционный размер басни (разностопный ямб), который утвердил ещё А. П. Сумароков, чередующий 5-стопный и 3-стопный ямбы. Однако вопреки традиции автор намеренно запутал сюжет, ввёл дополнительную линию Антипа-пчельника, который выполнял задание помещика. Соловьёв не воспроизводил обстановку детально, не воссоздавал целостную бытовую картину. Правда, из описания совершенно ясно, что перед нами Россия, русский помещик, окружённый лакеями и слугами, и русская природа (в саду растут липы, жасмин, сирень и розы). Автор использовал разговорные интонации, активно вводил прямую речь, придавая ей определённые характерные черты: «Вот липа! // И не одна, – здесь много лип; // Вон розан там – а тут, гляди, Антип! – // Столь много сладостных жасминов и сиреней, // Сбирать свой мёд без всяких затруднений // Здесь пчёлы, думаю, могли б…» [204, с. 144]. Помещик-полигам изъясняется с трудом. Мысль его не оригинальна, парадоксальна (требование внушить пчёлам его идею); речь отличается обилием повторов, недосказанностью, присутствием разговорной лексики. Очевидно, это человек недалёкий, погрязший в бытовых проблемах и ни на что не претендующий.

Соловьёв был чуток к той группе русских басен, в которых предполагалась особая роль рассказчика. Он не просто лукавый мудрец и насмешник,

как в произведениях, например, И. А. Крылова, а повествователь, сознательно соблюдающий определённую дистанцию по отношению к своим героям. Как и А. П. Сумароков, в своих баснях Соловьёв вводил рассказчика, отрицающего свою причастность к событиям, точное знание о том, что произошло: «Мораль сей басни не совсем ясна» [204, с. 145]. Можно говорить и о наличии здесь пародийной традиции прутковской басни, когда её смысл нивелировался самим рассказчиком.

Традицию толкования идеи басни Соловьёва «Эфиопы и бревно» (1894) как осмеяния Александра III, его идеала русской государственности заложил Н. Лернер. Однако следует учитывать, что сам автор признавался в переписке, что эта басня не имеет «никакого отношения ни к аскетизму, ни к политике» [122, с. 212]. Текст басни даёт возможность иного, более широкого истолкования: «Урок из басни сей для всех народов ровный – // Глуп не один дикарь: // В чести большой у нас у всех бывают брёвна // Сегодня, как и встарь» [204, с. 163]. На наш взгляд, идею басни следует связывать с осуждением бессмысленного почитания и даже обожествления недостойного, с актуализацией библейского «Не сотвори себе кумира». Свидетельством этому можно считать отсутствие географической и временной конкретики («…где-то там, меж юга и востока // Теперь или давно» [204, с. 163]) и яркую деталь: «в стране, где близ ворот потерянного рая…» [204, с. 162]. Национальный колорит здесь, конечно, присутствует, вводятся элементы повседневного быта русского человека: «Крестьянин Вахромей // В пути от кабака, не видя и не слыша, // С телеги стряс своей» [204, с. 163], но не они определяют сюжет; основное действие разворачивается не в России. Примечательно, что сам автор назвал басню «восточной» и тем собственноручно переместил акцент с национального на общечеловеческое. Если учесть, что в 1890-е годы для Соловьёва всё более актуальной становилась критика идей «толстовства», а в предисловии к своим итоговым «Трём разговорам…» он осудил религию дырмоляев, обожествляющих свою избу, можно сказать, что в этой басне поэт впервые публично выступил против ложного богопочита-

ния. Основное внимание в произведении уделяется человеческому скудоумию и недальновидности, отуманенности людского сознания как общественной беде. Соловьёв не использовал аллегорические образы животных, традиционные в басне. Напротив, он чётко разграничил в своём повествовании мир зверей и людей, даже противопоставил их: «Где дерево, и зверь, и всякий гад прекрасен, // Но гадок человек» [204, с. 163]. Не случайно мораль в этой басне сформулирована прямо, без какой-либо элегической грусти, но и без особого сарказма. Это своего рода констатация, применимая в том числе и к самому рассказчику.

На наш взгляд, басни Соловьёва, в отличие, например, от крыловских, нельзя считать реалистическими. Неточное обозначение места действия, воспроизведение русской действительности в самых общих чертах, размытость характеров, приёмы скрытого иносказания, крайнего затемнения смысла басни – всё это свидетельствует о далёкости от реалистического мироощущения.

Только одно своё произведение Соловьёв назвал «поэмой» – «Три свидания» (1898). Поэма как «большая форма лиро-эпического жанра, стихотворное произведение с сюжетно-повествовательной организацией» [488, с. 286] совмещает повествовательную характеристику действующих лиц и их раскрытие через восприятие и оценку лирического героя. Соловьёв свидетельствовал в своей поэме «Три свидания» о трёх явившихся ему видениях Софии, которые он назвал своей «маленькой автобиографией» [204, с. 132]. При этом не только рассказывалось о событиях детства, юности, но и о чувствах, переживаниях. Эпическое начало проявляется в описаниях обстановки, в изображении встречи лирического героя с Софией. Лирический характер поэмы выражается в пейзажных зарисовках («немая ночь» в пустыне), в напряжённой патетике рассказа, в исповедальности главного героя, которая выглядит как авторское самопризнание. Лирическое начало определяет и сюжетные повороты, поэтому поэму Соловьёва можно считать лирической. Соловьёв воспользовался созданным романтиками типом поэмы, сюжетно

тяготеющей к стихотворной повести, бытовой план которой органически переплетался с философским.

Авторское «я» в лирической романтической поэме проявлялось обыкновенно через эпиграф, посвящение, предисловие, лирические отступления, автобиографические мотивы. Эта особенность учитывается Соловьёвым. Вступительная лирическая часть имеет характер рефрена, повторяется с небольшими вариациями в концовке, что способствует созданию кольцевой композиции. Автобиографизм поэмы всячески обыгрывается и подчёркивается, например, подзаголовком («Москва – Лондон – Египет, 1862–75–76»), образами второстепенных героев (немка-бонна, генерал Ростислав Фаддеев), бытовыми подробностями, деталями: «был майский день», «отель „Аббат“», «обедня в Вознесенье» и др.

Характер лирического героя поэмы Соловьёва является романтическим в силу его непрояснённости, отсутствия развития, мотивировки поступков, нелепости в глазах других людей. Есть в «Трёх свиданиях» романтический мотив одиночества, скитальчества, отчуждения от общества (не в результате какого-либо конфликта, нарушения социальных и нравственных законов, личных причин, но из-за особости героя), судьбы. Присутствуют любовные переживания. Причём любовь воспринимается как чувство, позволяющее войти в область высших идеальных ценностей. Характерное для романтизма двоемирие ярко проявляется не только в плане совмещения реального и фантастического, но и в смысле раздвоения жизни главного героя на видимую и внутреннюю, его образа – на конкретно-ощутимый и обобщённо-субстанциональный.

В художественном отношении поэма Соловьёва во многом тяготеет к традициям романтической поэмы А. С. Пушкина, для которой свойственны краткость, небольшое количество персонажей, динамичность фабулы, обрисовка только самых важных событий, недомолвки, этнографически верное описание быта чужого народа. Правда, в отличие от пушкинских «стихотворных повестей», у Соловьёва отсутствуют вставные эпизоды – песни, пе-

редающие этнографический колорит, масштабные характеры. Но, если учитывать автобиографичность образа лирического героя и самоиронию как главный художественный приём в произведении, то можно утверждать, что эти компоненты нарушали бы общий замысел, поэтому и не были востребованы. Юмористическая составляющая также не была характерна для русской романтической поэмы. Ю. В. Манн писал: «От элегии к романтической поэме… перешла серьёзность тона мотивировки, не допускающая и тени снижения или самоиронии. Романтическая поэма повысила этот тон до сосредоточенной, подчас ожесточённой страсти…» [432, с. 150]. Шестистопный ямб, использованный вместо пушкинского четырехстопного, замедлял повествование ровно настолько, чтобы вместить дополнительный иронический пласт.

Поэму Соловьёва многое отличало от романтического аналога. Автор отказался от традиционной для романтической поэмы композиции. Ю. В. Манн, рассматривая особенности функционирования этого жанра на русской почве, называл следующие структурные составляющие: 1) портрет (первое появление персонажа, предваряющееся обычно авторским вопросом «Кто он?»); 2) магическое воздействие героя на других; 3) его отчуждение в силу самой широкой мотивировки – разочарование в людях, их достоинствах и идеалах, сиротство, политический протест, месть, злодейства; 4) несчастная любовь; 5) смерть главного героя в результате полной отдачи себя идеалу как развязка коллизии [433, с. 101–140]. В поэме Соловьёва отсутствуют все эти элементы. Сюжетная часть состоит из трёх разделов, в каждом из которых описывается очередное свидание главного героя с Софией. Нет развёрнутого портрета персонажа. Его отчуждение обосновывается мотивом избранности, посвящённости. Любовь обретает иррационально-мистический характер, но она не несчастная, а особенная.

Отдалённый край и населяющий его первобытный народ во многих произведениях русских романтиков являлись целью бегства главного героя. Именно там он находил приют и незамутнённые цивилизацией нравы. В поэме Соловьёва характерная для романтизма идея противопоставленности

естественной жизни простого человека сознанию жителя городской цивилизации присутствует, финальная встреча с Подругой вечной происходит в экзотических обстоятельствах, среди дикого народа. Но это не является особым условием для совершения откровения. Две первые встречи с Софией совершаются в повседневной обстановке, среди культурных достижений цивилизации.

Повествование от первого (а не от третьего) лица, автобиографический характер героя дали возможность дополнительных лирических вкраплений. Это проявилось, в частности, в лирическом вступлении и заключении. Ю. В. Манн писал: «Конструктивный принцип романтической поэмы заключается в общности и параллелизме переживаний автора и центрального персонажа, но не в их сюжетной и повествовательной неразличимости. Эта общность давалась установкой посвящения или эпилога, в то время как само действие освобождалось от авторского присутствия» [433, с. 161]. Таким образом, принципом построения русской романтической поэмы был параллелизм судьбы центрального персонажа и автора, оба из которых переживали процесс отчуждения, но по-разному и как разнонаправленный. В поэме Соловьёва автор и лирический герой, имеющий автобиографическую основу, иногда сливаются.

Для характеристики любого поэта важен анализ его стиля, то есть устойчивой общности образной системы и средств художественной выразительности, определяющей своеобразие, целостность, колорит формы его творчества и приёмы.

Одной из определяющих черт русской поэзии 1870–1880-х годов, когда Соловьёв формировался как лирик, следует считать сознательное пренебрежение литературной техникой. Например, С. Я. Надсон открыто провозглашал, что для него важно «лишь бы как-нибудь» излить многозвучную полноту сердца («Лишь бы хоть как-нибудь было излито, // Чем многозвучное сердце полно!..» [116, с. 280] («Это не песни – это намеки…», 1885). Это было, с одной стороны, следствием обмельчания поэтических талантов, сниже-

ния общего художественного уровня, с другой – намеренным отходом от традиций отечественной поэтической техники, которую стали воспринимать как устаревшую. В этом отношении Соловьёв оказался в лагере тех поэтов, которые через своё творчество старались передать художественные достижения классической русской поэзии лирике начала XX века. Его внимание к поэтической технике, элементы фетовского импрессионизма, мистико-религиозная символика повлияли на поэтическую практику А. А. Блока, В. И. Иванова и других авторов.

Несмотря на то, что всю свою жизнь Соловьёв превозносил поэзию А. С. Пушкина как высшую степень лирического, «органическое» творчество, в его произведениях трудно обнаружить изображения природы и человека в их прозаическом, каждодневном обличии, простоту изображения предметов, доходящую до обыденности. В плане образности его художественный мир был ближе «чистым» лирикам, опоэтизировавшим бытовое и обыденное. Для Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, А. К. Толстого была характерна устремлённость их поэзии вверх, к небу («Как жаждет горних наша грудь, // Как всё удушливо-земное // Она хотела б оттолкнуть!» [227, с. 218]), а значит – к истинному и вечному, к откровению, к Богу. Создавался мир возвышенного, в котором стирались границы между обыденным и исключительным, сближалось несочетаемое. Это во многом определило стилевые особенности поэзии Соловьёва. Своеобразие его художественного мира о многом обусловила склонность, с одной стороны, к антитезам, с другой – к соединению полярностей и противоречий, к приёму оксюморона, примиряющему теургические порывы с намеренно сниженными, натуралистически представленными язвами повседневной действительности и бездуховными образчиками человечества.

Принцип антитетического построения произведения в русской поэзии был впервые найден М. В. Ломоносовым («Вечернее размышление…»), а позже оказался востребованным в романтической поэтике, основывающейся на оппозициях. Система образов в большой группе стихотворений Соловьёва

была построена на резких. Антитеза использовалась у него постоянно и в самых разнообразных формах, как смысловых, так и сюжетных, динамических, композиционных, языковых. Антитеза определяла не только область изображаемого, но и авторское самоощущение, оценку мира через серьёзное и шутливое. Соловьёв противопоставлял явления и их сущность («И под личиной вещества бесстрастной // Везде огонь божественный горит» [204, с. 61]; «Хоть мы навек незримыми цепями…»), красоту и безобразие, высшее добро и зло («Как ясно над тобой сверкает отблеск бога, // Как злой огонь в тебе томителен и жгуч» [204, с. 68]; «О, как в тебе лазури чистой много…»), противоположные осознания и ощущения («Я и алтарь, я и жертва, и жрец…» [204, с. 64]; «Близко, далёко, не здесь и не там…»). Многие соловьёвские стихотворения построены на фундаментальных оппозициях романтиков – дня, утра и ночи, сумрака («Воскресшему», «День прошёл с суетой беспощадною», «В сне земном мы тени, тени…»), света и тьмы («Мы сошлись с тобой недаром…», «У царицы моей есть высокий дворец…»), весны (лета) и зимы (осени) («Память», «Пора весенних гроз ещё не миновала…», «Осеннею дорогой»), земного и «нездешнего» («Прометею», «Близко, далёко, не здесь и не там…»), неба и земли («Шум далёкий водопада…», «Что роком суждено, того не отражу я…»), розы и лилии («Песня офитов», «От пламени страстей, нечистых и жестоких…»), былого и нынешнего, будущего («На том же месте», «Память»), свободы и неволи («С Новым годом»), жизни и смерти («Памяти А. А. Фета», «Лишь только тень живых, мелькнувши, исчезает…»), любви и разочарования («Бедный друг, истомил тебя путь…», «Уходишь ты, и сердце в час разлуки…»), времени и вечности («Ночное плавание», «О, что значат все слова и речи…»), идеала и реальности («Вся в лазури сегодня явилась…», «Что роком суждено, того не отражу я…»), бури и покоя («Что этой ночью с тобой совершилося?», «Шум далёкий водопада…»), материального и идеального («Земля-владычица! К тебе чело склонил я…», «Нильская дельта»), слепоты и зрения, прозрения («Три свидания»), звука и тишины («Я озарён осеннею улыбкой…», «Сон наяву») и др. Инте-

ресно, что в этих контрастных связках всё-таки преобладали светлые образы (весна, свобода и т. д.). Сочетая контрасты, Соловьёв создавал новую реальность, где земное сливалось с духовным: «Из смеха звонкого и из глухих рыданий // Созвучие вселенной создано» [204, с. 68] («Посвящение к неизданной комедии»); «Власть ли роковая, или немощь наша // В злую страсть одела светлую любовь…» [204, с. 100] («С Новым годом»); «Земля в объятьях неба опочила…» [204, с. 89] («Имману-эль»); «Он в смерти жизнь творит один…» [204, с. 123] («Ответ на „Плач Ярославны“»). Для той же цели использовались и многочисленные совмещения контрастов, оксюмороны: «мука блаженства» («Близко, далёко, не здесь и не там…»), «радость горькая», «сладкая тоска» («Лишь только тень живых, мелькнувши, исчезает…»), «звуки звучат тишиной» («Этот матово-светлый жемчужный простор…»), «сладкая печаль» («Отшедшим»), «немой ответ» («Уходишь ты, и сердце в час разлуки…»), «явное таинство» («Земля-владычица, к тебе чело склонил я…»). На контрасте выстраивались и целые произведения Соловьёва, имеющие противоположное идейное наполнение и звучание. Можно выстроить группы стихотворений, рисующих тему то в ироническом, то в серьёзном ключе: явление Вечной Женственности («У царицы моей есть высокий дворец…» и «Das Ewig-Weibliche”), творчество («Пигмалион» и «Вы были для меня, прелестное созданье…»; «Воскресшему» и «Автопародия»), человек и природа («Белые колокольчики» и «Поэт и грачи») и др. В интимной лирике Соловьёва один из героев «опутан земной паутиною», а второй полон решимости освободить предмет своей любви от «злого огня» страстей. Причём, спасителем выступал то сам лирический герой (цикл, посвящённый С. М. Мартыновой), то «Душа мира» (ранняя лирика). Таким образом, автор призывал не к преодолению земного начала враждебным ему небесным, а к некому «синтезу», объединению лучших сторон материального бытия и высот духа: «Гордого духа порывы и нежность любви беспредельной, – // Всё то в одну непреклонную силу сольётся, волшебным // Мощным потоком все думы людские обнимет, // Цепь золотую сомкнёт и небо с землёй сочетает»

[204, с. 65] («Vis ejus integra si versa fuerit in terram» («Сила пребудет нераздельной, если обратится в землю»)).

В. А. Мескин характеризовал композицию поэтических произведений Соловьёва как сложную, включающую скрытый конфликт при внешней уравновешенности [439, с. 396]. Он предположил, что причиной этого является внутренняя напряжённость его эсхатологических по своей сути философских взглядов, ведущая к размещению главного в подтексте, в глубине строки. На наш взгляд, здесь следует говорить о продуманном композиционном принципе построения всего поэтического мира Соловьёва, который сознательно спланирован как «антитетический», сложное единство противоположностей. Автор стремился располагать образы, понятия, строфы и строки по парам противоположностей, что иногда сообщало стиху особую гармонию, отражающую равновесие земного и небесного, а порой вело к искусственной симметрии («Ночь на Рождество»). Сочетание контрастно объединённых и эхообразных рифмующихся строк, замкнутый характер композиции, как убедительно показала Ж. И. Лахтина [402, с. 256], абсолютизировали идею через её повторение, реализовывали метаантитезу «гармония – хаос». Соловьёв был склонен прописывать одну и ту же идею, прибегая к противоположным пафосам, что создавало противоположные смыслы.

Для Соловьёва было характерно двойственное отношение к языку. С одной стороны, язык для него был способен стать носителем мистического содержания. С другой стороны, существовала область «нездешнего» и «несказанного», в которой язык оказывался практически бессильным. Смысл каждого слова раскрывался у Соловьёва в результате объединения двух рядов значений: эмпирически-реального и «высокого». Вместе с тем на уровне языка у поэта наблюдалось стремление к максимальной поляризации слов-понятий и употребление пар противоположностей, с помощью которых он стремился располагать образы, понятия, строфы и строки: «О, как в тебе лазури чистой много // И чёрных, чёрных туч!» [204, с. 68]; «Восторг души рас-

чётливым обманом // И речью рабскою – живой язык богов, // Святыню муз – шумящим балаганом // Он заменил…» [204, с. 74].

Стремление к соединению контрастов ощущается у Соловьёва и на уровне стиля. Его «высокая» лирика однотонна, одностильна: два её стилистических пласта – поэтизмы и библеизмы – функционально однородны. Зато шуточные произведения намеренно разностильны, мозаичны. Здесь немотивированно и нелепо переплетаются пышные поэтизмы, бытовая лексика, жаргон и политические штампы («Осенняя прогулка рыцаря Ральфа», «Молодой турка» и др.). Любовное объяснение в стихотворении «Из письма» похоже на научную статью, так как имеет форму рассуждения («во-первых», «если… то»). Оно совмещает в себе разнородную лексику: «друг прелестный» (разговорное, оценочное), «метода априорная», «эмпирический», «пространство» (философские термины), «попросту», «на всё наплевать», «завалился спать» (просторечия, вульгаризмы), «сей», «ныне» (книжная лексика). Это создаёт поэтику нонсенса.

Философской лирике Соловьёва свойствен символизм. Ещё З. Г. Минц отмечала «двуплановость» его образности и слова, когда «подлинный смысл каждого явления (и обозначающего его слова) раскрывается… в результате объединения по меньшей мере двух рядов значений: земного, эмпирически-реального, и „высокого“, мистически-идеального» [440, с. 28]. Отсюда – использование слов, в которых прямое и переносное значения тесно переплетаются. В таких «словах-символах» слово, употребляемое в традиционном значении, помещается в необычный контекст и обретает новый, трансцендентный, смысл. Его привычное ограниченное значение расширяется, актуализируются некие оттенки, которые открывают его скрытое ядро. Чаще всего соловьёвские образы-символы возникали из метафор, обозначающих область света, безмолвие и безграничность пространства, они настойчиво повторялись и постепенно обретали символическое значение. Однако использовал Соловьёв и символы, возникшие на уровне номинации (например, София носит у него имена Подруги Вечной, Богини, Царицы, Небесной Афродиты,

Девы Радужных ворот, Жены, облечённой в солнце, и др.). Важно, что если у символистов символ всегда имел собственно символическую трактовку, что являлось основой для их мифотворчества, у Соловьёва это было не постоянно. Например, в «Нильской дельте» множество образов-символов – лоно земли, смерть, весна, Изида, Дева Радужных ворот и др. Часть из них имеют явно символико-мифологическую природу, другие сохраняют возможность прямой трактовки (земля, весна, семена, мертвецы). Это отмечала ранее З. Г. Минц: «…поэзия Соловьёва никогда не порывает с такими образами, которые могут быть истолкованы в эмпирическом плане. Более того: образы реальные, чувственно воспринимаемые Соловьёв явно предпочитал отвлечённым рассуждениям, умозрительным символам или романтическому буйству фантазии» [440, с. 28].

Символическое значение у Соловьёва имеют свет, цвет, звук. Свет, ясность, сияние всегда связаны у него с положительными явлениями в жизни вселенной и человека. Они противопоставлены тусклости, угасанию, тьме – предвестникам зла и смерти. Этот принцип определил характер соловьёвской цветописи. Данный художественный приём активно использовался в русской литературе рубежа XIX–XX веков, причём не только символистами. Так, например, один из героев «Слепого музыканта» В. Г. Короленко рассуждал: «Вообще звуки и цвета являются символами одинаковых душевных движений…»: красный цвет вызывает «беспокойное впечатление чего-то упруго-волнующего», это цвет «упоения, греха, ярости, гнева и мести»; малиновый близок к красному, только «глубже, ровнее и мягче»; розовый – цвет радости; синий вызывает ощущение «спокойствия и ясности»; зелёный «возбуждает представление о спокойном довольстве, здоровье, но не о страсти»; белый – «эмблема бесстрастия и холодной, высокой святости, эмблема будущей бесплотной жизни»; чёрный цвет – «эмблема печали и смерти» [79, с. 250–252]. Символисты в 1890-е годы использовали цветопись в эмоционально-психологической функции. Младосимволисты придали цвету мистическую семантику. И Соловьёв в своей поэзии во многом заложил основы этой са-

крализации цвета. В его творчестве возможности цвета использовались и для отражения психологического состояния, эмоций, и для выражения мистических смыслов. Более того, символика цветовых значений А. А. Блока, А. Белого, В. И. Иванова совпадала с соловьёвской.

И. В. Корецкая говорит о «намеренной бескрасочности» лирики Соловьёва, сравнивая её с чёрно-белым гравюрным листом или рисунком пером, «где воздействует не колорит, а словно возмещающая его отсутствие экспрессия скупого штриха» [387, с. 711]. На наш взгляд, этот вывод ошибочен. Поэзии Соловьёва была свойственна живописность – изобразительность, зримость образа, склонность к определённой цветовой гамме. При этом возможности цвета использовались не столько для точного воссоздания окружающего мира, сколько для передачи своего отношения к нему. Впрочем, как и романтики, Соловьёв менее интересовался внешней стороной жизни, нежели внутренним миром человека, утверждал идею внутреннего познания сути жизни. Цветопись не была доминирующим признаком поэтического творчества Соловьёва. Тем не менее можно говорить о его экспериментах с цветом, которые повлияли на формирование оригинального художественного мира. У Соловьёва цвет имел особое значение, хотя для его колористической системы важнее не столько разнообразие цветов, сколько особая их концентрация. Для этого автора показательно преобладание чистых, беспримесных цветов, как в иконописи, где незамутнённость и яркость красок олицетворяют чистоту души, устремлённую к возвышенному. Частая повторяемость определённых цветов-символов, конечно, может вызвать ощущение однообразия, экономности использования цвета. Так, София всегда являлась у Соловьёва в пурпурном, золотом и лазурном – цветах любви, святости, чистоты и непорочности высшего мира.

В ранней лирике Соловьёва преобладала холодная гамма: лиловый, лазурный (этот цвет задолго до символистов выделял в своём поэтическом творчестве Д. В. Веневитинов), голубой, синий: «лазурь» («Вся в лазури сегодня явилась…», «О, как в тебе лазури чистой много…», «Как в чистой ла-

зури затихшего моря…»), «лазурные очи» («У царицы моей есть высокий дворец…», «Близко, далёко, не здесь и не там…»), «синеющий туман» («Отрывок»), «синие горы», «синее море», «волна голубая» («В Альпах»). Тёплая гамма также присутствует, контрастирует с холодной: «столбы золотые», «чертог золотой» («У царицы моей есть высокий дворец…»), «золото кудрей» («Близко, далёко, не здесь и не там…»), «листва золотая» («Осеннею дорогой»), «роза алая» («Песня офитов»), «пурпур гранат» («От улыбки твоей благодатной»). Но к последней можно отнести и ахроматический белый цвет с оттенками, тогда соотношение несколько изменится: «серый сумрак» («В сне земном мы тени, тени…»), «серебристый ручей» («У царицы моей есть высокий дворец…»), «белая лилия» («Песня офитов»), «жемчужная волна» («В Альпах»). Тяготение к холодной гамме может быть объяснено тем, что автор видел в окружающем его мире прежде всего воздух, воду, небо, снег. Немалое значение имело и то, что пространственно поэтический мир Соловьёва был организован по вертикали: взгляд его был направлен преимущественно в поднебесье, то есть в пространство между небом и землёй – прохладную воздушную среду – где он и находил родственный для своего духовного мира спектр цветов.

В начале – середине 1890-х годов в поэзии Соловьёва преобладали «основные» цвета: жёлтый («жёлтая берёза» – «На поезде утром») и синий («синеющий туман» – «В час безмолвного заката…»). Тёплая гамма – золотой, пурпурный, алый («золотые и пурпурные листья» – «Монрепо»; «ночь золотисто-пурпурная» – «Июньская ночь на Сайме»; «алый блеск зари» – «Нет вопросов давно, и не нужно речей…») – была уравновешена с холодной: «лазурь» («Пусть тучи тёмные грозящею толпою…», «Гроза утром»), «безбрежность лазурная» («Зачем слова? В безбрежности лазурной…»), «лазурное око» («Сон наяву»), «небо светло-голубое» («На поезде утром»), «льдины прибрежной пятно голубое» («Иматра»). Появляются неожиданные и более сложные для цветописи поэта тона: радужный («радужная мечта» – «Три дня тебя не видел, ангел милый…»; «радужные сны» – «Монрепо»),

изумрудный («очи изумрудные» – «Вижу очи твои изумрудные…»), огнисто-лиловый («огнисто-лиловая бездна» – «Гроза утром»). Частотны белый и серый («серое небо», «серое море» – «Монрепо»; «белый убор» – «Сон наяву»; «белый свод воздушный», «белый сон» – «Шум далёкий водопада…») и их многообразные оттенки («жемчужный покров неба» – «Иматра»; «серебро лазурное» – «Милый друг, не верю я нисколько…»; «поляна серебрится» – «Был трудный путь. Хоть восхищала взоры…»; «месяц серебрит» – «Пусть тёмные грозящею толпою…»; «седые небеса» – «Нет, силой не поднять тяжёлого покрова…»).

Ахроматические (бесцветные) цвета – белый, чёрный, все оттенки серого (серебряный, хрустальный) – преобладали в лирике Соловьёва последних лет: «белая земля» («Око вечности»), «белая пена» («Das ewig-weibliche»), «белое море» колокольчиков, «белоснежный венок», «белые думы» («Белые колокольчики»), «белые ангелы» («Вновь белые колокольчики»), «чёрная туча» («Две сестры»), «чёрный дым» («Знамение»). О. Н. Зотова путём компьютерного анализа выявила, что наиболее частотным в поэзии Соловьёва является белый цвет, используемый автором как для традиционных описаний мира природы, так и для создания тропов. Однако собственно цветовые определения и во второй половине 1890-х годов присутствовали в лирике этого автора в достаточно разнообразных вариантах – пурпур («пурпурный отблеск розы» – «Das ewig-weibliche»; «пурпур небесного блистанья» – «Три свидания»), лазурь («лазурные волны» – «Das ewig-weibliche»; «лазурный огонь» – «Три свидания»), золото в различных сочетаниях («золотые, изумрудные поля» – «Нильская дельта»; «лазурь золотистая» – «Три свидания»), синева («синеют подо мной моря и реки» – «Три свидания»), голубизна («голубой туман» – «Три свидания»), но их становится заметно меньше по сравнению с неокрашенными цветами. Вообще тона приглушаются: например, багряный сменяется розовым («розовая улыбка души» – «Три свидания»). Чёрно-белое видение природно-предметного мира символизировало двой-

ственность бытия, контрастность, дисгармоничность, трагизм существования человечества и надежду, посланную людям.

Семантика цвета у Соловьёва фиксирована. Превалирующий золотой в его цветовой образности перекликается с древнерусской манерой обозначения высшего света. Золотой облагораживал предметы, сообщал им возвышенный характер, поэтизировал образ, придавал ему небесную чистоту. Серебряный – воплощение духовного, стремления к совершенству. Лазурный, голубой – часть небесной гармонии, символ высшей душевности. Все оттенки красного символизировали радость обновления, любви, очищения через жертвы, а иногда и катастрофы. Зелёный, синий и жёлтый – земные цвета, олицетворяющие обновляющуюся жизнь, связь человека с природой и вечным небом. Однако синий мог означать и неизвестность, близость тьмы. Белый – символ чистоты и непорочности, воплощение идеала, а чёрный – его антитеза. Полутона всегда символизировали борьбу добра и зла, единство противоречий мира. В «Частотном словаре лирики Вл. Соловьёва» О. Н. Зотовой цвета расположены так: белый, золотой, лазурный, чёрный, алый, серый, голубой, жемчужный, изумрудный, синий, жёлтый, пурпурный, радужный, золотисто-пурпурный, матово-светлый, огнисто-лиловый, светло-голубой, светло-зелёный, серебристый, серебряный [359, с. 209–262].

Для выражения рационально непостижимого Соловьёв-поэт, наряду с символами, использовал недосказанность, намёки и перифразы, создающие неопределённость. Для этого он истолковывал переносное значение слова в отрыве от контекста, в результате чего возникала возможность иного его понимания. Для выражения неопределённости, переходности ощущений и чувств, зыбкости мыслей Соловьёв употреблял и неопределённые местоимения, наречия: «новое что-то вдали начинается», «кто-то с тяжкою тоскою шепчет», «чья-то ножка раздавила», «словно чем-то утешен», «видят что-то вечное, что-то неразлучное», «там кто-то прощается», «кто-то здесь», «не здесь и не там», «где-то там в пыли», «всё куда-то ушло». Для той же цели привлекались отрицательные прилагательные и причастия («нездешний»,

«неземной», «незримый», «невидимый», «нежданное», «непримиренное», «неуловимое» и т. д.). Целые стихотворения у Соловьёва построены на недосказанности: «Что-то здесь осиротело, // Чей-то светоч отсиял, // Чья-то радость отлетела, // Кто-то пел – и замолчал» [204, с. 122]; «Что-то в слово просится, что-то недосказано, // Что-то совершается, но – ни здесь, ни там» [204, с. 136]. Всё это восходило к попыткам поэтов-романтиков преодолеть недостаточную выразительность слова, выйдя за его материальные пределы, использовав средства его музыкальной и живописной выразительности, размытость, неопределенность границ слова. «Неназываемость» – одно из качеств соловьёвской Вечной Женственности («Подруга вечная, тебя не назову я…» [204, с. 125]). Таинственность и запредельность этого образа подчёркивались у поэта посредством намёков и перифразов, в которых существенное оставалось невысказанным.

Поэтика неопределённого времени-пространства была унаследована Соловьёвым у любомудров. Их пространственно-временные координаты были выстроены так, что одновременно изображалась вся вселенная в её пространственной протяжённости во всемирно-историческое время. И. Е. Усок писала: «Мысленному обозрению поэта-любомудра доступно „веков течение“. Точкой отсчёта начала бытия берётся момент сотворения мира („Я есмь“ С. Шевырёва)… Пространственная бесконечность сочетается в художественном мире любомудров с временной далью (имеющей начало и конец). Возникает единый универсальный контекст всемирной жизни с общей схемой развития „духа“…» [511, с. 114].

Многие стихотворные произведения Соловьёва отличаются музыкальностью, звуковым совершенством. Не случайно так много романсов было создано на его тексты ещё современниками. Так, Ким Ын Чжун отмечает изящество формы в стихотворении «Память», где «вокализ… (количество гласных звуков в строке достигает 50%) не только предвосхищает изысканность ассонанса в лирике младосимволистов… но и продолжает важную для русской классической поэзии песенную традицию» [577, с. 83]. Вместе с тем му-

зыкальность была для Соловьёва прежде всего средством для выражения своей темы, причём далеко не основным. По справедливому замечанию П. Чжонг-Со, «в стихах Соловьёва встречаются лишь предвестия такого „музыкального“ языка», который станет свойствен его последователям – символистам [576, с. 19–20]. В отличие, например, от поэзии Ф. И. Тютчева, в творчестве которого звуковая организация стиха является органичной, в лирике Соловьёва напевный, мелодический принцип изложения сочетался с интонационным. Соловьёвский стих то имеет плавное течение, то внезапно дробится разговорными интонациями, то переходит к риторической декламации.

Приём звукописи несомненно присутствует в поэзии Соловьёва. Очевидно, он воспринимался автором как дополнительное средство создания образности. В поэтических произведениях Соловьёва можно встретить немало ассонансов и аллитераций в их разнообразных, подчас интересных комбинациях («*То*лько *от*блеск, *то*лько *те*ни // *От* незримого *оча*ми»; «…з*ву*чит и *ве*ет // Дыханьем *ве*чности незримая *ве*сна» и т. д.). И всё-таки их не так много, как в музыкальной поэзии романтиков. Звуковая организация стиха в соловьёвской «высокой» лирике не играла главенствующей роли: гораздо важнее там игра контрастных значений, часто звук уступал «святой тишине», «безмолвию» («Взгляни, как ширь небес прозрачна и бледна…»). Зато в шуточной поэзии Соловьёва звуковая сторона стиха имела значение. Активно обыгрывалось сходство звучания слов, что становилось основой для создания каламбуров. Для введения комического эффекта использовался приём смещения ударения: «Левон! Ты феномéн!.. // Мы все фенóмены…» [204, с. 170], «Но оргáнами правительства // Быв без вида обретён…» [204, с. 140], «Нашлось всего два умных человека – // Философ Кант да прáдедушка Ной» [204, с. 150].

В мелодическом плане в поэзии Соловьёва использовались разнообразные размеры, как трёхсложные, так и двусложные, с женскими, мужскими и дактилическими рифмами. Однако его поэтический язык явно тяготел к клас-

сическим размерам А. С. Пушкина и Ф. И. Тютчева. Особенно любимым являлся для поэта разностопный ямб, который приближал ритмику произведения к интонации живой речи. Активно использовался и четырёхстопный ямб, предпочитаемый Е. А. Баратынским, поэтами-любомудрами, Ф. И. Тютчевым – теми, кто создавал русскую «лирику мысли».

Для Соловьёва была характерна особая «геометрия» стиха, зрительное строение которого часто имело символическое значение, уравновешивало отвлечённость образной системы и отражало упорядоченность, продуманность его поэтического мира. Стройности композиции его произведений способствовало использование анафоры, синтаксического параллелизма. Оригинальность соловьёвской графики определялась, как правило, употреблением разностопного (вольного) ямба со смещением отдельных строк относительно друг друга вправо или влево, с чередованием попарно или через одну строку. Это способствовало выделению отдельных слов или фраз, оттенков выражения мысли. Эксперименты Соловьёва в области графики стиха, предвосхитили искания символистов брюсовской линии в области формы лирики.

Образность, выразительность поэзии Соловьёва во многом определяется многообразием изобразительно-выразительных средств. Среди тропов у него явно преобладали метафора и устойчивый эпитет, который сопровождал повторяющиеся образы: «роковой», «неистощимый», «заветный», «нездешний», «туманный», «незримый». Особенно частотны были отрицательные эпитеты: «нежданная любовь», «невнятные речи», «невыраженные чувства», «невысказанные слова» и т. д. Приставка-отрицание размывала значение слова, отчего возникала зыбкость, неопределённость смыслов. Обилие существительных и определений – свидетельство перевеса в поэтическом мире Соловьёва качественно-предметного начала над действенным.

Среди синтаксических изобразительно-выразительных средств в лирике Соловьёва превалировал повтор. О. Н. Зотова при обработке только 116 наиболее частотных слов из его словаря выявила более пяти с половиной тысяч повторяющихся пар, со словом «земля» – более трёх тысяч повторяю-

щихся трёхкомпонентных комбинаций лексем, со словом «свет» – более четырёх тысяч повторяющихся троек и т. д. [358, с. 25]. Это во многом связано не только с реалиями бытия, логическими и языковыми обстоятельствами, влиянием литературной традиции, но и с пророческой стратегией творчества Соловьёва. Языковой повтор дополнял смысловой и создавал тональность внушения читателям определённых истин и сокровенных знаний. В 1870–80-е годы в художественном мире Соловьёва часто возникают образы огня в его вариациях (пламень, молния, пожар, гроза) («Хоть мы навек незримыми цепями…», «У царицы моей есть высокий дворец…» и др.), духа, души («Прометею», «Как в чистой лазури затихшего моря…», «Вся в лазури сегодня явилась»), сна («Прометею», «Осеннею дорогой», «Шум далёкий водопада», «Вижу очи твои изумрудные…»), тени («В сне земном мы тени, тени…»), тумана («Отрывок», «В тумане утреннем неверными шагами…», «Пора весенних гроз ещё не миновала…» и др.), цепей, оков («Прометею», «Vis ejus integra si versa fuerit in terram», «Хоть мы навек незримыми цепями…»), мечтаний, грёз («Близко, далёко, не здесь и не там…», «Ночное плаванье», «Песня офитов» и др.), слёз («Близко, далёко, не здесь и не там…», «Ветер с западной страны…»). Разного рода повторы способствовали созданию интонации размышления, выражению дидактического начала («Зной *без* сияния, тучи *без*водные, // Шум городской суеты… // В сердце тоскующем думы *бес*плодные, // Трепет *бес*крылой мечты» [204, с. 81]; «*Что-то* в слово просится, *что-то* недосказано, // *Что-то* совершается…» [204, с. 136]). Через лейтмотивы утверждалась идея: «Заранее над смертью торжествуя // И цепь времён любовью одолев, // Подруга вечная, тебя не назову я, // Но ты почуешь трепетный напев…» [204, с. 125].

Для лирики Соловьёва было характерно присутствие реминисценций из творчества других поэтов – А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. А. Фета, Ф. И. Тютчева, А. К. Толстого и др. Такие реминисценции появились в поэзии Соловьёва 1880–1890-х годов как результат сознательной установки автора на «чужое» слово. Подобные заимствования есть на уровне мотивов:

тютчевская «злая жизнь» из стихотворения «Итальянская villa» упоминается в соловьёвском «День прошел с суетой беспощадною…», мотив двойной природы души («О вещая душа моя!») – в стихотворении «О, как в тебе лазури чистой много…», фетовский мотив перехода от света к сумраку находим в соловьёвском «Взгляни, как ширь небес прозрачна и бледна…». На уровне образов это также весьма заметно: образ человека-звезды – тютчевское «Душа хотела б стать звездой…» и соловьёвское «Я смерти не боюсь…»; фетовский образ крылатой души («Я потрясён, когда кругом…») – в стихотворении «Был труден путь. Хоть восхищала взоры…». Наконец, заимствования просматриваются и в стиле: и у Фета, и у Соловьёва метафоры имеют особое значение. «Чужое слово» у Соловьёва не создавало впечатление перегруженности цитатами, дополнительными фактами и образами: сознательная ориентация этого автора на опыт предшественников имела форму случайного откровения-совпадения, так как «чужое» прочувствовалось как своё.

Ведущий приём в шуточной поэзии Соловьёва – ирония, хотя комическое представлено у него в более широком диапазоне: от шутки, доброй улыбки до чёрного юмора («Эпитафия», «Не боюся я холеры…», «Н. Я. Гроту» и др.) и сарказма («Благонамеренный…», «Протяжносложенное слово…» и др.). Как отмечалось выше, в этом он был близок традициям немецкого романтизма. Эволюция иронии Соловьёва связана с движением от собственно иронии к самоиронии. Ирония Соловьёва возникала там, где высокий образ не соответствовал земным обстоятельствам, однако она не разрушала этот образ. Ирония противостояла мистическому экстазу, уравновешивала его и дополняла образы поэта.

2.3. Поэтическая традиция в лирике В. С. Соловьёва

Поэтическое творчество В. С. Соловьёва представляет особое явление, тесно связанное с традицией русской классической лирики, восходящее к творчеству Г. Р. Державина, В. А. Жуковского, А. С. Хомякова, А. А. Фета,

Ф. И. Тютчева, А. К. Толстого, но вместе с тем и вполне самобытное. Его поэзия стремилась ответить на те же вопросы, что и русская философская лирика в целом, но делала это по-своему. На протяжении многих лет поэзия В. С. Соловьёва питалась из одних и тех же источников. Однако сохраняя одни и те же ориентиры, поэт, очевидно, мог понимать и трактовать их со временем несколько иначе, глубже.

Философское направление в русской лирике восходило к державинской лирике и державинской поэтике. Через фигуру Ф. И. Тютчева Соловьёв был связан с державинским кругом мотивов и поэтикой. Вспомним, что Ю. Н. Тынянов в статье «Вопрос о Тютчеве» писал: «Имя Державина, конечно, должно быть особенно выделено в вопросе о Тютчеве. Державин – это была та монументальная форма философской лирики, от которой он отправляется» [226, с. 393]. Духовные оды Гавриила Романовича Державина (1743–1816) учёные называют «лирикой медитативной», целью которой становится обретение «в бытии инобытия», а центральной их темой считают «отношения Бога и взыскивающей Его личности» [401, с. 123]. Конечно, произведения Державина – поэзия, отличающаяся по строю от философской лирики Соловьёва. Каноничность классической оды, изобилующей церковнославянизмами и архаизмами, её язык для Державина были органичны, ключевым мотивом в его творчестве был мотив смиренности, самоумаления поэта в поэзии. Русская философская поэзия XVIII века в силу религиозных, официально-политических, идеологических запретов не могла свободно размышлять о вселенной и месте в ней человека, но передала свой восторг величием и гармоничностью мироздания. У Державина лирика предполагала медиумичность творца: «внутренняя катастрофа, мучительная двойственность невозможны в созданном им стихе», «творчество становится почти иноческим путём, где упокоение достигается через личную жертву» [401, с. 124]. Державин понимал поэзию как некий Божий дар, позволяющий людям открывать не постижимую другими способами правду, которая может стать ступенью к высшей Божьей правде. То же было характерно и для творчества Соловьёва.

Вместе с тем духовные оды Державина наполнены трепетом человека перед силой Божества, печалью из-за осознания своей низости и ограниченности возможностей («Тоска души»). У Соловьёва иное отношение к Божественному: не умаление личности, а подчёркивание её божественной сути, не страх перед небом, а восхищение и стремление «туда». Впрочем, хотя в оде «Бог» Державин и ставил человека перед бездной, которая свидетельствует о величии Бога, его бесконечности («Хаоса бытность довременну // Из бездн ты вечности воззвал, // А вечность, прежде век рожденну, // В себе самом ты основал…» [67, с. 29]), его лирический герой не испытывал смятения, он был уверен в силе общечеловеческого разума, способного вобрать в себя грандиозность Вселенной, бездны, Бога. Герой Державина не противопоставляет себя бездне, он – частица её, он свидетельство существования Бога во всём его величии: «Измерить океан глубокий, // Сочесть пески, лучи планет // Хотя и мог бы ум высокий, – // Тебе числа и меры нет!... // Лишь мысль к тебе взнестись дерзает, – // В твоём величьи исчезает, // Как в вечности прошедший миг» [67, с. 29]. Державин строил отношения человека и Бога на гносеологическом принципе: лирический герой, воспевая величие Бога, прежде всего доказывает его существование, потому что без Бога теряется смысл существования человека. Одновременно существование Бога позволяло преодолеть страх перед смертью отдельной личности: «Ты цепь существ в себе вмещаешь, // Её содержишь и живишь; // Конец с началом сопрягаешь // И смертию живот даришь» [67, с. 30]. Эта мысль определяла идею многих стихотворений Державина («На смерть князя Мещерского», «Водопад» и др.). Вообще державинская трактовка человека как одного из центров вселенной («Я связь миров, повсюду сущих, // Я крайня степень вещества; // Я средоточие живущих, // Черта начальна божества; // Я телом в прахе истлеваю, // Умом громам повелеваю, // Я царь – я раб – я червь – я бог!» [67, с. 319]) чрезвычайно близка Соловьёву.

Тема вечности – одна из главных в поэтическом творчестве Державина. Стихотворение «На смерть князя Мещерского» открывается перифразом

«Глагол времён! Металла звон!», который традиционно объяснялся как бой часов, олицетворяющих движение времени. Одновременно эта строка вызывает ассоциацию с колоколом, звон которого стал символом измерения времени в жизни русского человека. Образ колокола для поэта – это и голос Церкви, и свидетель скорбных и радостных событий в отечественной истории, и олицетворение конечности жизни человека, апокалипсиса, вечности: «Твой страшный глас меня смущает, // Зовёт меня, зовёт твой стон, // Зовёт – и к гробу приближает» [67, с. 76–77]. Интересно, что вечность Державин мыслил как одну из составных божественного. В «Объяснениях» к оде «Бог» автор указывал, что он подразумевал «три лица метафорические; то есть: бесконечное пространство, беспрерывную жизнь в движении веществ и неокончаемое течение времени, которое Бог в себе совмещает» [67, с. 448]. Поэтический образ вечности у Соловьёва мы находим, например, в стихотворном послании Л. М. Лопатину («Неврон финляндский, страждущий невритом…») 1896 года. Поэт изобразил «реку времён». Возможно, этот образ возник у Соловьёва не только в связи с изречением Гераклита о том, что всё течёт, но и под влиянием Державина. Однако державинская река времён была символом бренности всего существующего: «…Уносит все дела людей // И топит в пропасти забвенья // Народы, царства и царей» [67, с. 29]. Соловьёв, напротив, радостно приветствовал эту реку как поток, соединяющий человека с вечностью: «И, с каждым годом подбавляя ходу, // Река времён несётся всё быстрей, // И, чуя издали и море, и свободу, // Я говорю спокойно: панта рэй!» [204, с. 167].

Вообще, как отмечалось выше, именно к Державину восходило совмещение просветительской и пророческой творческих стратегий, которое стало для Соловьёва-писателя основополагающим. Это особенно заметно в державинском стихотворении «Властителям и судиям», творческом переложении Псалма 81. Здесь превалирует историко-нравственный императив, который создаёт сильное социополе (земные боги – неправедные и злые – долг – закон – сироты и вдовы – беды невинных – бедные – оковы – злодейства – не-

правда – лукавые) и определяется просветительской авторской стратегией. Последняя подчиняет себе пророческую стратегию, и соответственно философско-этический императив, более отвечающий поэзии Соловьёва, звучит более глухо. Однако он силён в лучших державинских произведениях: «Дар», «К Музе», «К лире» «На смерть князя Мещерского», «Бог», «Водопад». Диалог двух этих смысловых линий в «Фелице», «Вельможе», «Властителях и судиях», «Памятнике» убеждает в том, что для Державина-поэта важнее всё-таки понять сущее и поведать об этом людям.

Встречаются в поэзии Соловьёва отдельные державинские реминисценции, связанные, например, с образом Царь-Девицы. Интересно, что в поэтической интерпретации Державина сказочные сюжеты о Царь-Девице не повторяются, а используются как материал для самостоятельного мифологизирования. То же обнаруживаем у Соловьёва в стихотворениях «У царицы моей есть высокий дворец…», «Близко, далёко, не здесь и не там…». У Державина история Царь-Девицы излагалась в духе предромантического стиля рококо – изящное, но лишённое глубины и героизма содержание, галантная игривость и беззаботность, гедонизм, проповедующий наслаждение как цель жизни, занимательность интриги: «Родилась она в сорочке // Самой счастливой порой, // Ни в полудни, ни в полночке – // Алой, утренней зарёй. // Кочет хлопал на нашесте // Крыльями, крича сто раз: // Северной звезды на свете // Нет прекрасней, как у нас» [67, с. 249]. У Соловьёва образ Царь-Девицы создан в традициях романтизма: он идеализирован, возвышен, загадочен: «И в зелёном саду у царицы моей // Роз и лилий краса расцвела, // И в прозрачной волне серебристый ручей // Ловит отблеск кудрей и чела. // Но не слышит царица, что шепчет ручей, // На цветы и не взглянет она: // Ей туманит печаль свет лазурных очей, // И мечта её скорби полна» [204, с. 62].

Именно Державин в своей «Фелице» ввёл в русскую поэзию восточную тему и восточную стилистику. Это оказалось актуальным для соловьёвской переводческой практики и шуточной лирики. В его «Молодом турке» – тот же восточный колорит и восточная лексика: «газель», «цветок гарема», «ев-

нух», «могаремм» и т. д. Правда, если для Державина «восточность» – способ обретения свободы в пределах одического жанра, то для Соловьёва – путь к юмористическому представлению темы запретной любви. Сталкивая «восточный» пласт с контрастными европеизированными словесными выражениями («папá», «мамзель», «ретроград»), Соловьёв добивался комического эффекта.

На уровне поэтики Соловьёв унаследовал дидактичность, риторичность (ораторские формулы, императивы, риторические вопросы, восклицания и обращения с междометием «О!», одическая фразеология), символизм и фрагментарность державинской школы.

Через посредство Ф. И. Тютчева поэзия Соловьёва имела родственные связи с творчеством Василия Андреевича Жуковского (1783–1852). Именно элегии Жуковского помогли Тютчеву увидеть тончайшие оттенки чувств и ощущений в душе человека, обратиться к поиску поэтических средств для их выражения. Впрочем, можно говорить не только об опосредованной, но и о непосредственной близости двух поэтов. Соловьёв и Жуковский имели общих предшественников в области эстетики. Их взгляды опирались на идеализм Платона, неоплатоников и теоретическую систему Шеллинга. Соловьёва связывали с Жуковским общность многих эстетических позиций, представление о сущности творческого акта, о поэтическом вдохновении. Теорию творческого акта как постижения поэтом прекрасного, находящегося не вне, а внутри его, отражения в моменты вдохновения иного мира, мира абсолютной красоты, Жуковский изложил в своих теоретических работах. В своей поэтической декларации «Лала Рук» (1821) он описывал, как гений поэзии открывает поэту красоту окружающего, одухотворённого высшим началом. При этом образ гения соотносился у Жуковского с идеей Вечной Женственности (мысль, близкая Соловьёву). Так, например, в элегии «Цвет Завета» (1819) образ «Верной» рисовался как незримо присутствующий в мире и придающий природе чистоту, дарящий поэтам вдохновение, благословляющий их на творчество: «И *Верная* была незримо с нами… // Со всем была,

как таинство, слита // *Её* душа присутствием священным, // Невидимым, но сердцу откровенным. // И нас *Её* любовь благословляла; // И ободрял на благо тихий глас…» [71, с. 284–285]. В элегии «Явление поэзии в виде Лалла Рук» (1821) автор изобразил Вечную Женственность как сопричастную горней сфере, источник мировой гармонии, красоты, любви и святости.

Поэзия Жуковского наполнена особым смыслом, организована идеей слияния человека с миром. Романтизм – это душа, считал он, и Соловьёв был во многом солидарен с этим. Романтическое мироощущение Жуковского вело к особой отзывчивости на «вечные» вопросы жизни и смерти, времени и пространства, начала мира и страдания. И всё-таки, по справедливому замечанию Л. П. Щенниковой, у двух поэтов были «*разные* объекты творчества: у Жуковского – это *душа* человека… у Вл. Соловьёва – *мировая жизнь*, взятая в Целом…» [529, с. 247].

Именно Жуковский ввёл в русскую поэзию тему невыразимого («Невыразимое», 1819) и декларировал отказ от речи, неспособной высказать идеальное, требовал перехода поэзии на новый, трансцендентный язык молчания: «Ненаречённому хотим названье дать – // И обессилено безмолвствует искусство?» [71, с. 287]. У Соловьёва, как отмечалось выше, эта тема оказалась востребованной. Как и у Жуковского, любовная лирика Соловьёва лишена эротических и анакреотических мотивов, столь часто встречающихся в романтической лирике К. Н. Батюшкова, П. А. Вяземского, А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, М. Ю. Лермонтова. И то и другое противоречило мировоззрению и Жуковского, и Соловьёва. Первый по характеру своего творчества не тяготел к юмору и сатире, хотя в «Арзамасских протоколах», шутливых, бурлескных и сатирических стихах использовал весёлую незатейливую шутку. Для творческой натуры Соловьёва юмористическая составляющая была, как говорилось выше, органична. Однако эпикурейские мотивы присутствовали только в его шуточной лирике («Отказаться от вина – // В этом страшная вина; // Смелее пейте, христиане, // Не верьте старой обезьяне» [204, с. 172]) и в переводах Гафиза. Они восходили к традиции «изящного

эпикуреизма» К. Н. Батюшкова, его культу вакхического упоения жизнью, языческого сладострастия. Но определяющим для Соловьёва оказалось всё-таки влияние Жуковского, его поэзии, овеянной настроением печали и разочарования.

Так же как и для Жуковского, для Соловьёва в любви заключался смысл жизни, смысл существования человечества. В послании «К Батюшкову» Жуковский писал: «*Она* – в сём слове милом // Вселенная твоя…» [71, с. 174]. Вместе с тем в любовных элегиях Жуковского больше томления от невозможной любви, сладкой тоски и мечтательной меланхолии. У Соловьёва, при всей поэтизации образа возлюбленной, нет её идеализации, как у Жуковского («К Нине», «К ней» и др.), его любовная лирика драматична, часто повествует о разрыве между героями, окончании любовных отношений. Соловьёв соотносил любовь с возможностью самореализации и духовного возрождения человека. Чувство любви, по его мнению, позволяет избежать духовной смерти, которая является неминуемым следствием эгоизма. Через любовь, согласно Соловьёву, утверждается безусловное значение и другого человека, и собственной индивидуальности. Это чувство, считал он, приводит к восхождению человечества к богочеловечеству и реализуется в красоте отношений и в красоте творчества (искусстве). Жуковского больше волновала любовь как духовное состояние, которое связывает человека с вечностью. Для него любовь – это всегда скорбь: «…и мы в сей край незримый // Летим душой за милыми вослед; // Но к нам от них желанной вести нет…» [71, с. 186]. Таким образом, в философском обосновании любви Соловьёв пошёл дальше Жуковского, хотя и опирался на индивидуалистическое отношение к её сущности, характерное для предшественника.

Жуковский формировал своё отношение к человеку и мироустройству вплоть до конца жизни. В последние годы он уже не противопоставлял идеальное и материальное, «небесное» и «земное» (стихотворение «Праматерь внуке», 1819). Эта идея соединения основополагающих компонентов бытия стала предвестием метафизики всеединства Соловьёва. Мотив покрова,

наброшенного над бездной, звучащий в стихотворении «Праматерь внуке» («Пришед со мной к пределу двух миров, // Ты ждёшь, земли недавний уроженец, // Чтоб для тебя поднялся тот покров…» [72, с. 154]), через посредство Тютчева перешёл в поэзию Соловьёва: «…склонилась над ним // И покрыла его, тихой ласки полна, // Лучезарным покровом своим» [204, с. 62]. Интересно, что у Жуковского земное «я» пространственно разделено с небесным «ты», то же находим и у Соловьёва.

Пожалуй, самым знаковым произведением Жуковского для Соловьёва стало «Сельское кладбище», несмотря на то, что основатель русского романтизма видел в природе зачатки духовности, а в соловьёвском понимании красота природы неодухотворена, в отличие от красоты искусства, пропущенной через сознание человека-гения. Очевидно, что в этом произведении Жуковского Соловьёву были дороги не только ключевое настроение и идея, но и стиль, язык. Глубокое чувство, переданное через тонкие оттенки, сдержанная эмоциональность, одухотворённость и лиризм пейзажа, медитация, раздумья, умеренное употребление церковнославянизмов, традиционных оборотов высокого одического стиля – те черты, которые, очевидно, должны были привлечь его как поэта.

Не считая жанр баллады актуальным на современном этапе, Соловьёв, обращаясь к нему, вероятно, не мог не воспринять специфических особенностей баллад Жуковского. И если романтический субъективизм и полисемантизм произведений предшественника могли пародироваться, то его глубокое проникновение во внутренний мир человека, разнообразие поэтических форм, стиль вряд ли воспринимались иронически. В. А. Жуковский в своих балладах, элегиях и романсах заложил основы суггестивного (от англ. to suggest), внушающего стиля, который ориентировался на задачи, во-первых, создания у читателя определённого настроения, во-вторых, внушения ему авторского чувства и мысли. Для этого использовался ряд эмоционально-оценочных слов, соединялись качественные и относительные имена прилагательные, слова, создающие зрительные и осязательные впечатления, упо-

треблялись антонимы в качестве синонимов, применялась инверсия. Все эти приёмы помогали поместить слово в такое лексико-синтаксическое окружение, в котором его привычное семантическое значение ослаблялось, а возникающие в данном контексте дополнительные смыслы, напротив, усиливались. Создавалась особая поэтика недомолвок и умолчаний. Многие романтики – М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев – восприняли суггестивный стиль, открытый Жуковским. Позже к нему обращались А. А. Григорьев, А. А. Фет, Я. П. Полонский, А. К. Толстой, И. Ф. Анненский, А. А. Блок, М. И. Цветаева, О. Э. Мандельштам, Б. Л. Пастернак. Во многих стихотворениях Соловьёва («Как в тихой лазури затихшего моря…», «Близко, далёко, не здесь и не там…», «Лишь только тень живых, мелькнувши, исчезает…» и др.) этот стиль также оказался востребованным.

Исследователь творчества Жуковского Н. В. Измайлов подчёркивал, что очень немногие баллады этого поэта повторяли одинаковую строфическую и метрическую форму. Конечно, в балладах Соловьёва мы не найдём такого обилия строфики и метрики, но показательно, что, например, в «Полигаме и пчёлах» он сочетал множество метров – от 3-стопного до 7-стопного ямба – и разнообразную строфику, в чём-то повторяя эксперименты своего предшественника.

Несмотря на то, что стихотворные переводы в отечественной поэзии появились в художественном творчестве В. К. Тредиаковского, именно В. А. Жуковский поднял перевод иноязычных авторов в России до уровня искусства. Лучшие произведения в литературном наследии Жуковского связаны именно с пересозданием текстов зарубежных поэтов – Фирдоуси, Гомера, Гёте, Байрона, Грея, Бюргера и др. Если стихотворные переводы Жуковского – равноценная составляющая его лирического наследия, то пути Соловьёва-поэта и Соловьёва-переводчика не были едиными. Однако, на наш взгляд, он, как и Жуковский, самовыражался в своих переводах, отражая в них романтический мир своей души, сожаления о печальном настоящем и безвозвратно ушедшем, тоску о прекрасном, но далёком будущем. Именно

Жуковский заложил принцип поэтического перевода, связав его задачу с созданием столь же совершенного в художественном отношении текста, как и оригинал. Главным при пересоздании чужих произведений он считал сохранение того эмоционального, чувственного воздействия, которое несёт в себе текст. Относительно впечатления явно второстепенными для него были стихотворный размер, лексика, отражение бытовых реалий, характеры героев. Жуковский-переводчик стремился не столько к точной передаче чужого текста, сколько к созданию на его основе нового произведения, соответствующего собственным идейно-эстетическими установкам. В статье «О басне и баснях Крылова» (1809) он впервые сформулировал положение, которое легло в основу его переводческой практики: «…подражатель-стихотворец может быть автором *оригинальным*, хотя бы он не написал и ничего собственного. Переводчик *в прозе* есть раб; переводчик *в стихах* – соперник» [70, с. 131]. Как и Жуковский, Соловьёв выбирал для переводов, как правило, такие произведения, которые и идейно, и художественно соответствовали его собственным творческим устремлениям. Если же оригинал не соотносился с этими требованиями, он включал в него новые, созвучные собственной лирике ноты. В «Шильонском узнике» Д. Г. Байрона, балладах Л. Уланда, философских стихах И. В. Гёте Жуковский отступал от формы, изменял строфику, размер, использовал стихи вместо прозы (в «Ундине»). Современники Жуковского – А. С. Пушкин, Н. А. Полевой, В. Г. Белинский, Н. В. Гоголь, считая его «гением перевода» [127, с. 183], тем не менее отмечали эту черту. У Соловьёва подобное встречаем уже в первых переводах Платона (вместо дистиха оригинала – катрен), позже – в переводе А. Мицкевича.

Философская лирика Соловьёва, безусловно, опиралась на традицию поэзии любомудров. Одним из духовных и поэтических его предшественников можно считать мыслителя и поэта Алексея Степановича Хомякова (1804–1860). Стихи Хомякова 1820–1830-х годов учёные характеризуют как отличающиеся прозрачностью поэтического замысла, выдержанностью мысли и свёрнутостью лирического чувства. Сам Хомяков говорил о них так: «Без

притворного смирения я знаю про себя, что мои стихи, когда хороши, держатся мыслью, т. е. прозатор везде проглядывает…» [365, т. 1, с. 438]. С Хомяковым Соловьёва роднят круг тем, принципы построения поэтического текста, интонации, художественные приёмы, поэтический язык.

Хомяков-поэт коснулся, пожалуй, всех тем, разрабатывавшихся в кругу любомудров: его интересовала и связь человека с природой («Молодость», «Желание»), и миссия поэта («Поэт», «Отзыв одной даме», «Вдохновение», «Сон»), и тема дружбы («Элегия на смерть В. К.», «К В. К.», «На Новый год» и др.). Но философская напряжённость, страстность любомудров остались в общем чужды уравновешенному Хомякову, а в теме поэзии, чрезвычайно популярной в его творческом кругу, автор выделял главным образом один аспект – возвышение поэта над мирской суетой. Уже в ранних стихах Хомякова очень частотны пантеистические мотивы: изображение человека и вселенной как единства, неразрывного целого. Пантеизм по своей сути был близок поэтическому видению мира, что отмечал Соловьёв в статье «Поэзия Ф. И. Тютчева». Можно обнаружить некоторые реминисценции и параллели со стихотворениями Хомякова в пейзажной лирике Соловьёва. У его предшественника часто встречаются вариации на тему «тишины»: «тихой славой горят небеса», «цепь любовной тишины», «года цветущей тишины». Понятие «тишина» в них трактуется как уравновешенность, покой, мир и наделяется метафорическими эпитетами, сопоставленными с определённым словом. В результате возникают многоплановость и туманная зыбкость слова. То же встречаем у Соловьёва: «О, что за чудный час меж сумраком и светом, // Что за святая тишина!» [204, с. 66] («Взгляни, как ширь небес прозрачна и бледна…», 1878), «Вкруг меня благодатная тишь…» [204, с. 94] («День прошёл с суетой беспощадною», 1892); «Вся ты закуталась шубой пушистой, // В сне безмятежном, затихнув, лежишь. // Веет не смертью здесь воздух лучистый, // Эта прозрачная, белая тишь» [204, с. 107] («На Сайме зимой», 1894).

С пантеистической темой духовного единства человека и природы у Хомякова тесно связана тема поэта. Поэт для него – это тот, кто призван вдох-

нуть жизнь в мёртвую природу: «Кто даст ей голос? – Луч небесный // На перси смертного упал, // И смертного покров телесный // Жильца бессмертного приял. // Он к небу взор возвёл спокойный, // И богу гимн в душе возник; // И дал земле он голос стройный, // Творенью мёртвому язык» [261, с. 73] («Поэт»). Поэт бессмертен, несёт в себе искру божественного, а его земной путь трагичен, так как не каждый раз он способен материально воплотить мир, живущий в его воображении («Сон» («Я видел сон, что будто я певец…»), «Вдохновение», «Видение» и др.). Поэт ищет гармонию вне быта и испытывает трагический разлад тогда, когда готов творить, но «луч божественного света» его не посетил («Два часа»). Идея божественной природы вдохновения сближала стихотворения Соловьёва с хомяковскими.

Наиболее заметны традиции лирики А. С. Хомякова в историософской поэзии Соловьёва, в которой главная оппозиция выстраивалась в духе предшественника: Запад и Восток. Россия, по мысли Хомякова, приняла от Творца «светлый удел» – «Хранить племён святое братство, // Любви живительный сосуд, // И веры пламенной богатство…» [261, с. 111]. Это убеждение по-своему развил Соловьёв. Его идея – христианская Русь, исполняющая национальную и всемирную миссию, спасающая себя и мир через христианскую любовь. Самое «славянофильское» произведение Соловьёва – «Ex oriente lux» («Свет с Востока») (1890), где автор мечтал о грядущей вселенско-христианской освободительной миссии России. В «Панмонголизме» (1894) славянофильские иллюзии исчезают. Россия, считает поэт, не исполнила «завета любви», как некогда в Византии, в ней «остыл божественный алтарь» – воцарились ложь и несправедливость. Напрасно «льстецы России» сулят ей великое будущее: государство «двуглавого орла» ожидает неизбежная кара, гибель от ударов «пробудившихся племен». Хомяковский стих, интонации, лексика, пафос – в «Драконе» (1900) Соловьёва: «Полно любовью Божье лоно, // Оно зовёт нас всех равно… // Но перед пастию дракона // Ты понял: крест и меч – одно» [204, с. 136]. Ср. у Хомякова: «И встань потом, верна призванью, // И бросься в пыл кровавых сеч! // Борись за братьев крепкой

бранью, // Держи стяг божий крепкой дланью, // Рази мечом – то божий меч!» [261, с. 137].

Если в раннем творчестве Хомякова поэт был как бы «частным лицом», не мечтавшим взять на себя ответственность за судьбы нации и человечества, то в славянофильский период он становится настолько уверенным в своём пророческом призвании, что декларирует политические формулы, проповедует, открывает будущее: «Тебя призвал на брань святую, // Тебя господь наш полюбил, // Тебе дал силу роковую, // Да сокрушишь ты волю злую // Слепых, безумных, буйных сил… // О, недостойная избранья, // Ты избрана! Скорей омой // Себя водою покаянья, // Да гром двойного наказанья // Не грянет над твоей главой!» [261, с. 136–137] («России», 1854). Пророчество и историческое упование сочетались здесь с чрезвычайно требовательным отношением к родной стране, с обнажением пороков, опутавших Россию. Некоторые стихотворения Хомякова включали как бы «глас божий» («Суд божий», «По прочтении псалма»), а потому обретали особую торжественность, наполнялись библейскими образами и ассоциациями. В стихотворении «России» на 24 глагола приходится 10 слов в повелительном наклонении и две императивные формы с частицей «да». Повелительные интонации, призыв к скорейшему достижению будущего – в «Ключе», «Острове», «Орле». «Пророческие» интонации Соловьёва оказались близки хомяковским.

Можно говорить об общности некоторых мотивов в поэзии Хомякова и Соловьёва: странничество («Зима» и «Коль обманулся ты в любви…», «Ночное плавание»), соборность как основа сознания, всеединство («Кремлевская заутреня на Пасху», «России», «Раскаявшейся России» и «Прометею»).

Крупномасштабность мышления и обобщённость идей создавали в сознании как Хомякова, так и Соловьёва чёткую картину мира, предельно схематизированную, структурированную. Оба мыслили структурно: все явления жизни стремились уложить в стройную систему, где элементы сопоставлялись и противопоставлялись друг другу по главным признакам. Представление о структурности мира, то есть о взаимосвязанности всех элементов, про-

никало и в поэтическое творчество, определяя построение самих поэтических произведений. Например, стихотворение Хомякова «Желание покоя» построено на контрастных переменах чувства. Понятия у Хомякова определяются чётко, у каждого есть границы и антиподы, в строках часто появляются «пары» антиномий: «Смешенье пламени и хлада, // Смешение небес и ада, // Слияние лучей и тьмы» [261, с. 68] («Заря», 1825). В творчестве Хомякова встречаются стихотворения, которые можно понять лишь во взаимосвязи («Молодость» и «Старость»). Многие его произведения строились подобно двухчастным народным лирическим песням: реальные чувства героя – сравнение их с явлениями природы или историческими событиями. Так написаны «Изола Белла», «Отзыв одной даме», «Вдохновение», «Из Саади». Подобная двухчленная композиция лирического стихотворения весьма типична и для Соловьёва («Наконец она стряхнула…» и др.). В поздней поэзии Хомякова наблюдается явное пристрастие автора к «зеркальным» парам слов, в сочетании дающим совсем новое, иногда парадоксальное освещение смысловых связей: «К жизни духа, к духу жизни» [261, с. 114] («Киев», 1839), «Дай мысли жизнь, дай жизни мир!» [261, с. 138] («Раскаявшейся России», 1954). То же обнаруживаем у Соловьёва: «В бездну мрака огневую // Льёт струю свою живую // Вечная любовь. // Из пылающей темницы // Для тебя перо Жар-птицы // Я добуду вновь. // Свет из тьмы. // Над чёрной глыбой // Вознестися не могли бы // Лики роз твоих, // Если б в сумрачное лоно // Не впивался погружённый // Тёмный корень их» [204, с. 92] («Мы сошлись с тобой недаром…», 1892).

Наконец, философскую поэзию Хомякова и Соловьёва сближает общее направление развития. Как и у Хомякова, в стихотворениях Соловьёва последних лет появляются особая напряжённость ситуаций, конфликтность, трагические тона, тема страданий, беспросветной ночи, нравственных потрясений: ср. «С душой коленопреклонённой, // С главой, лежащею в пыли, // Молись молитвою смиренной // И раны совести растленной // Елеем плача исцели!» [261, с. 137] («России», 1854); «Гул растёт, как в спящем море // Пе-

ред бурей роковой; // Вскоре, вскоре в бранном споре // Закипит весь мир земной…» [261, с. 148] («Помнишь, по стезе нагорной…», 1859) и соловьёвское: «Непроглядная темень кругом, // Слышны дальнего грома раскаты, // Нет и просвета в небе ночном, // Звёзды скрылись – не жди их возврата» [204, с. 136] («Непроглядная темень кругом…», 1890-е годы). На уровне стиля это выражалось в декламационной патетике, тяготении к архаическому словарю, высокой книжной лексике, использовании риторических вопросов, восклицаний, обращений, побудительности, восходящей к библейскому стилю «заповедей» («Жаль мне вас, людей бессонных!», «Вставайте! оковы распались...», «По прочтении псалма», «Парус поднят; ветра полный...» и т. д.). Эти особенности языкового выражения Хомякова-поэта присутствуют и у Соловьёва: «Пусть так! Орудий божьей кары // Запас ещё не истощён»; «О Русь! Забудь былую славу…» [204, с. 104].

Современник Ф. И. Тютчева А. А. Григорьев в статье «И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа „Дворянское гнездо“» (1859) объявил его родоначальником целой школы в изображении природы, к которой отнёс И. С. Тургенева, А. К. Толстого, А. А. Фета, Я. П. Полонского. Особенностями пейзажной лирики этих авторов, по мнению критика, стали «тонкие оттенки», «прозрачность красок», отражение «неуловимых явлений природы», «глубокое проникновение природою, проникновение до какого-то слияния с нею» и возвышение отношений с природой до философского созерцания и одухотворения её [66, с. 246, 253]. В. Я. Брюсов, напротив, писал в статье 1910 года: «У Тютчева не было настоящих преемников, можно назвать лишь одного Фета, который, впрочем, развился без его непосредственного влияния. Только в конце XIX века нашлись у Тютчева истинные последователи…» [41, с. 208]. Соловьёва без преувеличения можно причислить к поэтам тютчевской школы (о близости его тематики тютчевскому поэтическому миру свидетельствует частотный словарь поэзии Соловьёва [358, с. 24–25]). Факт особого влияния, которое оказала на него поэзия Тютчева, можно вывести из того обстоятельства, что в ряде его статей конца 1880-х – начала 1890-

х годов, посвящённых вопросам эстетики, концепция «совершенной объективной красоты» иллюстрировалась строками именно этого поэта-предшественника.

Соловьёв считал, что Тютчев «вполне и сознательно *верил* в то, что чувствовал, – ощущаемую им живую красоту принимал и понимал не как свою фантазию, а как *истину*» [189, с. 106]. Действительно, мировоззрение Тютчева основывалось на шеллингианских идеях единства природы в бесконечно творящем духе и познания человеком природы через акт созерцания самого себя в природе. Отсюда его восприятие мира как одушевлённого, отождествление процессов в мире природном и человеческом, приём олицетворения, при помощи которого предметы и явления очеловечивались. Эту черту как определяющую для поэзии Тютчева подчеркнул впервые именно Соловьёв. Позже о ней писали символисты, в частности В. Я. Брюсов, назвавший главным свойством лирики Тютчева «проведение полной параллели между явлениями природы и состояниями души» [41, с. 206].

Уже современники Тютчева причисляли его вместе с Шевыревым и Хомяковым к наиболее значительным лирикам «немецкой школы» [75, с. 67], имея в виду интерес поэта к философским системам, стремление к их поэтическому выражению и общие черты поэтики: учительский пафос, особую тематику, непредметность слова, романтический метод художественного воспроизведения жизни. Всё это было весьма близким и Соловьёву. Однако во многом справедливы слова М. Шмониной, писавшей, что «ощущается огромная разница между Тютчевым – современником Пушкина и поэтом в первую очередь и философом, „пророком“, мистиком в первую очередь, а потом уже и поэтом – Соловьёвым» [527, с. 70]. С одной стороны, Соловьёв опирался в поэзии Тютчева на близкие для себя идеи. С другой стороны, переносил на чужой поэтический материал категории собственной философской системы (М. Шмонина убедительно показала это на материале статьи «Поэзия Ф. И. Тютчева»).

Осмысление двойственности мира, где суетному, бездушному и временному противостоит живое и извечное, учение о самостоятельной жизни природы, взаимосвязи Вселенной и человека и дисгармоничности человеческого существа («О вещая душа моя! // О сердце, полное тревоги, // О, как ты бьёшься на пороге // Как бы двойного бытия!.. // Так, ты жилица двух миров, // Твой день – болезненный и страстный, // Твой сон – пророчески-неясный, // Как откровение духов…» [227, с. 205]) – к этим тютчевским идеям оказался восприимчив Соловьёв-поэт. Оба поэта, осознавая дуализм мира, полагали, что земное есть некий отсвет божественного, небесного, а значит, присутствующие на земле красота и гармония – отблески небесной гармонии и Красоты. И того и другого интересовало «пространство не столько по горизонтали, сколько по вертикали… небо и земля в их взаимосвязи» [373, с. 39]. Но и эстетика горизонтали, простора и дали не была им чужда. При всей своей устремлённости к небу поэты живо осознавали свою причастность к Матери-Земле, к матери-природе. О радости общения с нею, восхищении её красотой свидетельствуют следующие тютчевские строки: «Нет, моего к тебе пристрастья // Я скрыть не в силах, мать-Земля!» [227, с. 113]. То же находим и у Соловьёва: «Земля-владычица! К тебе чело склонил я, // И сквозь покров благоуханный твой // Родного сердца пламень ощутил я…» [204, с. 77]. Для обоих авторов характерен космический масштаб созерцания и понимания вселенной и человечества: «Синеют подо мной моря и реки, // И дальний лес, и выси снежных гор, // Всё видел я…» [204, с. 130].

В стихотворении Соловьёва «О, как в тебе лазури чистой много…» варьируется сюжет двойной природы души из тютчевского текста «О вещая душа моя!..». Соловьёв, продолжая тему Тютчева о раздвоенности человеческой личности, акцентировал внимание на мотиве борьбы противоположных начал, взятом у своего предшественника: «Как ясно над тобой сияет отблеск бога, // Как злой огонь в тебе томителен и жгуч. // И как в твоей душе с невидимой враждою // Две силы вечные таинственно сошлись…» [204, с. 68]. Оба стихотворения заканчиваются идеей возможности примирения враждебных

сил. Для Соловьёва эта борьба становится способом осуществления процесса одухотворения материи и материализации духа.

Одной из главных тютчевских тем, к которым обращался Соловьёв, стала тема перехода между мирами. Она впервые появилась в стихотворении «Итальянская villa» (1837) и развивалась в стихотворениях «День и ночь» (1839) и «Святая ночь на небосклон взошла…» (1848–1850). Основополагающей для Тютчева стала мысль о смешении границ двух миров: «И нет преград меж ей и нами» [227, с. 140]. Соловьёв неоднократно художественно воплощал идею перехода между мирами. Интересно, что и у Тютчева, и у Соловьёва она реализовывалась в том числе через образ «златотканого покрова», наброшенного над бездной (этот образ присутствовал уже в первом стихотворении Соловьёва: «Природа с красоты своей // Покрова снять не позволяет, // И ты машинами не вынудишь у ней, // Чего твой дух не угадает» [204, с. 59] («Природа с красоты своей…», 1872). В том же русле следует рассматривать многочисленные тютчевские тексты о ночи и дне, смене одного состояния в природе другим («Я знал её ещё тогда…», «Душа хотела б быть звездой…», «Ты зрел его в кругу большого света…»). О восприимчивости Соловьёва к тютчевской трактовке этого мотива свидетельствуют стихотворения «Взгляни, как ширь небес прозрачна и бледна…» и др. Усваиваются даже детали. У Тютчева переходное состояние связано с ленью и тишиной: «Что хоть лениво и несмело // Луч возникает за лучом» [227, с. 216]; «Повсюду чуткое молчанье…» [227, с. 238]. То же у Соловьёва: «Прислушайся, вглядись… безмолвие и лень!..» [204, с. 66] («Взгляни, как ширь небес прозрачна и бледна…», 1878).

Пожалуй, главным противоречием между двумя художественными мирами стало отношение к вере. Соловьёв, безусловно, – христианский поэт-мыслитель. Тютчевское преклонение колен перед противоречием креста не всегда есть обретение Христа как живого Бога, чьё бытиё уже является истиной и дарует смущённой душе спасение. Тютчевская лирика более антропоцентрична именно потому, что чаще она является лишь несказанной тоской и

смятением, ощущением Христа: «Безверием палим и иссушён, // Невыносимое он днесь выносит… // И сознаёт свою погибель он, // И жаждет веры, но о ней *не просит*…// Не скажет ввек, с молитвой и слезой, // Как ни скорбит перед замкнутой дверью: // «Впусти меня! – Я верю, боже мой! // Приди на помощь моему неверью!..» [227, с. 180]; «И нет в творении творца! // И смысла нет в мольбе!» [227, с. 130].

Эсхатологические мотивы, ощущение призрачности, непрочности человеческого бытия, предчувствие будущих природных и общественных бурь, напротив, сближали двух поэтов. У Тютчева молитвенный строй лирики всегда соединён с невыносимостью бытия поэта, с предвосхищением конечности всего и гибельности для человечества: «Сумрак тихий, сумрак сонный, // Лейся в глубь моей души, // Тихий, тёмный, благовонный, // Всё залей и утиши. // Чувства – мглой самозабвенья // Переполни через край!.. // Дай вкусить уничтожения, // С миром дремлющим смешай!» [227, с. 117]. Как отмечает В. С. Баевский, восприятие бытия у Тютчева «точнее всего назвать апокалиптическим» [291, с. 134]. Бой часов вызывает у него образ времени не как естественного явления, а как какого-то невиданного существа: «Глухие времени стенанья, // Пророчески прощальный глас» [227, с. 61]. Тютчев формулирует вопрос, который ставит под сомнение время как естественное явление или как априорную категорию: «Былое – было ли когда?» («Сижу задумчив и один…»). В оппозиции «небо – земля» он также не прорисовывает границ: «И как земля, в виду небес, мертва!..» («Одиночество»); «Туманная и тихая лазурь // Над грустно-сиротеющей землёю…» («Осенний вечер»); «И жизнь твоя пройдёт незрима… // На незамеченной земле…» («Русской женщине»). В стихотворении «Я лютеран люблю богослуженье…» – предчувствие мирового конца: «Но час настал, пробил… Молитесь Богу, // В последний раз вы молитесь теперь» [227, с. 108].

Обращает на себя внимание близость тютчевского «Silentium!» отдельным мотивам творчества Соловьёва. Тютчев подчёркивал в своём стихотворении условность и ограниченность связи между означаемым и означающим,

когда речь идёт о выражении «душевной глубины», внутреннего мира человека: «Как сердцу высказать себя?.. // Мысль изречённая есть ложь» [227, с. 100]. Трагический скепсис поэта был вызван в равной степени невозможностью адекватного выражения и невозможностью адекватного понимания душевного опыта другого («Другому как понять тебя?»). В третьей строфе стихотворения постулировалась жизнь «в себе самом», так как вынесение ночного «мира души», «таинственно-волшебных дум» наружу губительно: «Их оглушит наружный шум, // Дневные разгонят лучи…» [227, с. 100]. Облечение душевного опыта в речь нарушает внутреннюю гармонию: «любуйся», «питайся», «внимай», но «молчи» и «таи», даже от рационального познания, от себя. Таким образом, Тютчев онтологизировал проблему «невыразимого». Позже поэт решал её через аспект общего «сочувствия», выходящего на трансцендентальный уровень: «Как нам даётся благодать…» («Нам не дано предугадать…», 1869). У Соловьёва также встречаются мыли о слабости слова: «Зачем слова?» («Зачем слова? В безбрежности лазурной…», 1892), «О, что значат все слова и речи…» («О, что значат все слова и речи…», 1892). Но он отвергал словесный способ общения не из-за бессилия и лживости слова, как Тютчев, а потому, что предпочитал более действенный способ проявления себя – «незримое свидание», «немой привет» и т. д. Вообще для поэзии Соловьёва характерно преобладание визуального ряда над звуковым (доминируют либо тишина, либо «далёкие» голоса, «немые приветы»).

Соловьёв заимствовал тютчевскую образность. Как и в стихотворениях Тютчева, в его лирике много сияния, света – символа доброго, объединяющего всех мирового начала: «И под личиной вещества бесстрастной // Везде огонь божественный горит» [204, с. 61]. Интересно, что, как и у Тютчева, ночные пейзажи Соловьёва часто соединяются с мотивом царствующего хаоса, одиночества человека, покинутого «природой целой», слияния с беспредельным: «Днём луна, словно облачко бледное, // Чуть мелькнёт белизною своей, // А в ночи – перед ней, всепобедною, // Гаснут искры небесных огней» [204, с. 94].

Особенности поэтического языка Тютчева Е. А. Маймин выводил из необходимости оформления поэзии мысли. «Сами задачи, которые Тютчев ставил перед своей поэзией, – писал учёный, – сама его своеобразная поэтическая метафизика требовала языка внебытового и генерализующего. Таким и стал для него язык с явными архаическими тенденциями, но словно бы облагороженный и упрощённый, язык старый по формальным приметам, но с открытыми в нём новыми и большими художественными возможностями» [426, с. 178]. Архаизмы, экзотические и удлинённые многосложные слова («тень элисейская», «мусикийский шорох», «град безлюдно-величавый», «вечер пасмурно-багровый» «холодно-бесцветно», «усыпительно-безмолвны» и др.), многосоюзие, возвышающее поэтическое слово, помогали Тютчеву оторваться от бытового, выразить неизъяснимое, создать торжественность. То же можно наблюдать в поэтическом творчестве Соловьёва: «И приманил твой сладкозвучный гений // Чужих богов на наши берега, // И под лучом воскресших песнопений // Растаяли сарматские снега» [204, с. 72].

Для стиля Тютчева было характерно внимание к метафорам и сравнениям, основанным на отвлечённых понятиях или на явлениях духовной жизни («С горящими небо пылает звёздами, // Как в чистом сердце – лик богов…» [227, с. 7]). Соловьёв также был склонен к использованию абстрактных существительных («красота», «любовь», «вечность», «бессмертие», «зло» и др.), которые привлекались в том числе при создании метафоры, олицетворения. Как правило, в результате получались аллегорические образы: «В бездну мрака огневую // Льёт струю свою живую // Вечная любовь» [204, с. 92]; «Смерть и Время царят на земле, – // Ты владыками их не зови…» [204, с. 79]. Вместе с тем для зрелого Тютчева характерна конкретность поэтического видения мира, которую отмечали учёные. Эта конкретность в видении и изображении мира, считает Н. В. Королёва, отличалась, с одной стороны, от «предметной детализации классической оды», с другой – от «реалистической конкретности зрелого Пушкина» [388, с. 203]. Если у Пушкина части образа соединялись по главному предметному значению, иногда с прямым

объяснением их связи, то у Тютчева составные части образа часто сближались не по основному, а по дополнительным предметным значениям или эмоционально. В результате рождалась «особая, тютчевская зрительно-эмоциональная конкретность слова» [388, с. 204]. Подобная конкретность языкового выражения не была свойственна Соловьёву-поэту. Зато тютчевские интонации, восходящие к традициям державинской оды, были ему близки. В стихотворных произведениях обоих поэтов много восклицаний, риторических вопросов, недоговорённости, обращений с междометием «О!», ритмических перебоев, глагольных императивов, выражающих перемены авторского настроения, крайнюю взволнованность.

Наконец, Тютчев являлся признанным мастером фрагмента. Его произведения создавались как поэтический вариант дневниковой записи, отрывок письма, обрывок жалобы в неоконченном споре. Они часто начинались с союза, предлога или междометия и напоминали случайно выхваченную из речевого потока фразу: «Не знаю я, коснётся ль благодать // Моей души болезненно-греховной…» [227, с. 178]; «Не раз ты слышала признанье: // „Не стою я любви твоей“» [227, с. 179]. Философские миниатюры Тютчева («Нам не дано предугадать…», «В разлуке есть высокое значенье…», «Когда дряхлеющие силы…») кратки и выразительны, содержат одновременно и размышление, и вывод, что делает их похожими на афоризмы. Такой стиль доверительного разговора можно встретить в соловьёвских «Природа с красоты своей…», «Мирный сон снится вам…».

М. Шмонина, изучавшая соловьёвские реминисценции из Тютчева, обнаружила множество пересечений на уровне лексики. Переклички между тютчевским и соловьёвским текстами происходили, как правило, в результате опоры на тютчевские тематические «гнёзда», заимствований из поэтического словаря предшественника («злая жизнь», «роковая любовь», «двойное бытие души» и др.). Эти лексемы усваивались в их первоначальном значении, а затем порождали новые комбинации: «злой обман», «злой огонь», «злобная жизнь» и проч. Таким образом, можно сделать вывод, что не стоит

говорить о сознательной ориентации Соловьёва на тютчевскую поэтику, её стилизацию. Однако некоторые её черты – неконкретность, обобщённо-безличный характер повествования, фрагментарность (развёртывание одной мысли), абстрактность лексики, глагольные императивы, особые синтаксические конструкции (сказуемое в начале стиха после наречия, двусоставное прилагательное в конце стиха, риторический вопрос в конце стиха и т. д.), безусловно, проявляются в отдельных стихотворных текстах Соловьёва.

Поэтическое творчество Соловьёва было тесно связано с традицией Афанасия Афанасьевича Фета (1820–1892). Соловьёв считал, что лирическая поэзия должна иметь некое постоянное содержание и быть связанной с главнейшей стороной жизни, с прекрасным. Он особенно дорожил вдохновением, незамутнённым рассудком, о котором Фет писал так: «Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук // Хватает на лету и закрепляет вдруг // И тёмный бред души и трав неясный запах…» [234, с. 291] («Как беден наш язык!..»). Соловьёва неоднократно называли «благодарным учеником фетовской поэзии» [37, с. 164]. Сильное влияние на Соловьёва лирики Фета объясняется рядом причин: и их дружбой, тесным общением в 1880-е годы, и близостью эстетических идеалов, и сотворчеством. К. В. Мочульский считал, что «влияние Фета было определяющим для всего поэтического творчества Соловьёва», что «автор „Вечерних огней“ был его главным поэтическим учителем: он научил его технике стиха, ввёл в мир своих образов и ритмов… эстетические взгляды Соловьёва сложились в долголетнем, интимном общении с „чистым лириком“» [115, с. 151]. Однако важно учитывать, что элементы фетовской поэтической системы всегда осваивались Соловьёвым критически, в соответствии с собственным мировоззрением, эстетической системой. Кроме того, при всей разнице политических и человеческих идеалов двух поэтов усиление в поздней лирике Фета философской направленности может рассматриваться в том числе как результат влияния его более молодого современника.

Основой для сближения этих авторов оказалась идея объективности природной красоты в мире. Фет писал: «Кому венец: богине ль красоты //

Иль в зеркале её изображенью? // Поэт смущён, когда дивишься ты // Богатому его воображенью. // Не я, мой друг, а Божий мир богат, // В пылинке он лелеет жизнь и множит, // И что один твой выражает взгляд, // Того поэт пересказать не может» [234, с. 275]. Он считал природу воплощением той гармонии, совершенства, которой так не хватает в человеческой жизни. В природе Фет видел ключ к вековечным тайнам бытия: «Где слово немеет, где царствуют звуки, // Где слышишь не песню, а душу певца, // Где дух покидает ненужное тело, // Где внемлешь, что радость не знает предела, // Где веришь, что счастью не будет конца» [234, с. 175]. Для Соловьёва природа – также живое существо, но существо, ожидающее от человека одухотворения.

Явные следы поэзия Фета оставила на уровне мотивов и образов соловьёвской лирики. С 1850-х годов фетовская лирическая героиня превращается в некое идеальное существо, которое живёт вне привычного реального опыта. Это воплощение идеальной красоты и чистоты рисуется у поэта через мотивы сна, тайной встречи, «дивного виденья», которое быстро исчезает, но помнится всю жизнь: «Ты раз явилась мне, как дивное виденье, // Среди бесчисленных, бесчувственных людей… // Мне что-то новое сказали эти очи, // И новой истиной невольно грудь полна, – // Как будто на заре, подняв завесу ночи, // Я вижу образы пленительного сна» [234, с. 428]; «Вижу, опять улыбается кто-то…» [234, с. 171]. Здесь прямая линия к соловьёвскому образу Вечной Женственности (у Фета это «молодая царица», «молодая владычица сада», «дивная», «невеста-царица»). Правда, этот образ у Соловьёва расширяется до метафизического – спасительница человечества вообще – и благодаря этому обновляется, становится оригинальным.

Лирику Соловьёва сближает с поэзией Фета и образ пути, мотив дороги, поиска жизненной цели, себя, характерный, впрочем, для романтиков вообще. Странничество как метафору духовного пути художника, человека вообще, преодолевающего «ураганы» жизни, Фет рисует, например, в стихотворении «Вольный сокол»: «…когда пора приспела, // С гнезда ты крылья распустил // И, взмахам их доверяясь смело, // Ширяясь, по небу поплыл» [234,

с. 287]. Ещё один образ, который прошёл через всю поэзию Фета и был заимствован Соловьёвым, а потом передан символистам (в частности, А. А. Блоку), – это образ круга. Уже в стихах первого сборника Фета этот образ присутствовал и осмыслялся как дом, центр сферы бытия человека. «Дом в его поэзии, – писала Л. М. Лотман, – окружает личность, отражая её духовные черты в форме вещей… он является у Фета средоточием пейзажа, центром того пространства, которое сродни лирическому субъекту» [417, с. 193]. Подобная трактовка образа подходит, например, для стихотворений «Не спрашивай, над чем задумываюсь я…» (1854), «Приметы» (середина 1850-х). Соловьёв, восприняв этот образ, усложнил его. Для него круг стал символом небесного дома: «Ты поникла, земной паутиною // Вся опутана, бедный мой друг, // Но не бойся: тебя не покину я, – // Он сомкнулся, магический круг» [204, с. 94]; «…Но и в цепях должны свершить мы сами // Тот круг, что боги очертили нам» [204, с. 61]. Интересно, что и мотив смыкания / размыкания кругов перешёл к Соловьёву от Фета. В его стихотворении «На корабле» (1856–1857) читаем: «Дрожит и сердце, грудь заныла; // Напрасно моря даль светла. // Душа в тот круг уже вступила, // Куда неведомая сила // Её неволей унесла» [234, с. 226]. «Тот круг» – это иной мир, куда душа попадает после смерти; таким образом, короткое плавание на корабле вызывает ассоциацию с полётом души в иной мир. В поздней поэзии Соловьёва часто звучала тема памяти, также восходящая к Фету: «Из каменных гробов их голос вечно слышен, // Им внуков поучать навеки суждено…» [234, с. 92] («Севастопольское братское кладбище», 1887). Не случайно свою книгу о русских поэтах Соловьёв хотел открыть посвящением «А. А. Фету» (1897), в котором присутствовала тема «порванных нитей», соединяющего луча и бесконечной жизни: «Все нити порваны, все отклики – молчанье. // Но скрытой радости в душе остался ключ, // И не погаснет в ней до вечного свиданья // Один таинственный и неизменный луч» [204, с. 116].

Ещё в статье 1859 года о Тютчеве Фет разграничил мысль сугубо философскую, рационалистическую, и мысль художественную: «Чем резче, точ-

нее философская мысль, чем вернее обозначена её сфера, чем ближе подходит она к незыблемой аксиоме, тем выше её достоинство. В мире поэзии всё наоборот. Чем общей поэтическая мысль, при всей своей яркости и силе, чем шире, тоньше и неуловимей расходится круг её, тем она поэтичней… её назначение – озарять передний план архитектонической перспективы поэтического произведения, или тонко и едва заметно светить в её бесконечной глубине» [231, с. 286]. Тем не менее поэзия мысли Соловьёва оказалась весьма близка и ранней, и особенно поздней лирике Фета, для которой характерны медитативность, совмещение порой отвлечённых, философских размышлений с лирической стихией, пейзажем. Так, например, стихотворение «Не спрашивай, над чем задумываюсь я…» (1854) исследователи называют «монологом, не передающим импульсивное рождение чувств и мыслей из ощущения, а излагающим убеждение» [417, с. 192]. В позднем творчестве Фета подобных стихотворений довольно много.

Сам Фет подчёркивал связь своих стихов конца 1870-х – начала 1880-х годов с усиленными занятиями философией (в 1878 году он принимается за перевод «Мира как воли и представления» Шопенгауэра): «…второй год я живу в крайне для меня интересном философском мире, и без него едва ли можно понять источник моих последних стихов» [232, с. 259]. В его лирике появляются новые мотивы, излагавшиеся ранее в его письмах и статьях: о богатстве и вечности искусства и о его бедности по сравнению с естественной красотой природы, о никчёмности человеческого познания, о свободе прекрасного. В философских стихотворениях «Вечерних огней», в отличие от подавляющего большинства произведений Фета, мысль оказывается на первом плане. Но и она является мыслью поэтической (в фетовском понимании этого слова). Так, в одном из самых значительных философских стихотворений первого выпуска «Вечерних огней» «Измучен жизнью, коварством надежды…» поэтически описывалось устройство вселенной и место в нём человека: «И неподвижно на огненных розах // Живой алтарь мирозданья курится, // В его дыму, как в творческих грёзах, // Вся сила дрожит и вся веч-

ность снится. // И всё, что мчится по безднам эфира, // И каждый луч, плотской и бесплотный, – // Твой только отблеск, о солнце мира, // И только сон, только сон мимолётный. // И этих грёз в мировом дуновеньи // Как дым несусь я и таю невольно, // И в этом прозреньи, и в этом забвеньи // Легко мне жить и дышать мне не больно» [234, с. 82]. Особый лиризм этому стихотворению придаёт оригинальность звучания: редкое сочетание двухсложных и трёхсложных стоп с женской, замирающей рифмой. Музыкальность стихотворений Фета, их звуковая организация не могли не воздействовать на поэтический мир Соловьёва. Однако сознательная философичность поэзии Соловьёва, принципиальные различия в образной системе двух авторов определили несходство функций звука в их произведениях. Конечно, для обоих звукопись – это не просто инструментовка, это способ дополнительного выражения содержания. Но для Фета мелодика стиха – это прежде всего музыка состояний природы и переливов чувств человека, для Соловьёва – возможность отразить тональность иного, незримого для человека мира или его присутствие в мире реальном.

Близким Соловьёву оказалось восприятие поздним Фетом соотношения категорий вечности и времени. Фет совмещал эллинистическую (время циклично) и христианскую (время линейно) традиции трактовки времени: «Что такое день иль век // Перед тем, что бесконечно? // Хоть не вечен человек, // То, что вечно, – человечно» [234, с. 466] («Целый мир от красоты…»). Ценностный ореол вечности и времени у Фета непостоянен: лирический герой мог отказаться от вечности в пользу земного времени («Из Рюккерта», 1865); миг мог не только вместить событие, но и растянуться до вечности («Теперь», 1883). Для Соловьёва время «царит на земле», и драматичность человеческого существования определяется конечностью жизни. Но стремление выйти за пределы времени и пространства – один из постоянных мотивов его лирики, общий с Фетом.

Словарь Фета, несмотря на близость фетовской традиции, заметно трансформируется в стихотворных текстах Соловьёва, обретает новый круг

значений, связанный с мифопоэтическим сюжетом о Софии. Это преобразование фетовских метафор особенно очевидно в стихотворениях с мотивом свидания: «Я ждал. Невестою-царицей // Опять на землю ты сошла. // И утро блещет багряницей, // И всё ты воздаёшь сторицей, // Что осень скудная взяла» [234, с. 124] («Я ждал. Невестою-царицей…», 1860). Сюжет стихотворения внешне совпадает с сюжетом нисхождения Софии в произведении Соловьёва «У царицы моей есть высокий дворец…». Но у Фета речь идёт всё-таки о наступлении весны, об обновлении природы и души человека. У Соловьёва мотив весны, победившей «мрачную зиму», становится символом религиозного преображения мира. Символика времён года у Фета связана с традиционным для мировой поэзии уподоблением естественному циклу смены возрастов человека. В соловьёвской лирике символика времён года соотносится с мистериальным сюжетом вечной борьбы хаоса и гармонии. Столь же характерную трансформацию претерпевает у Соловьёва и тема невыразимого. Несмотря на сходство языковых формулировок (у Фета: «Как беден наш язык!», «Друг мой, бессильны слова», «Людские так грубы слова»; у Соловьёва: «О что значат все слова и речи»), один говорил о сложности адекватного выражения чувства и мысли в слове, другой – о трудности воплощения духовной жизни человека.

Для Фета была характерна ассоциативная поэтика: он стремился изображать и убеждать читателя своими образами, он намекал, внушал, навеивал. Его стихотворения порой парадоксальны, нелогичны, даже бессвязны. «…художественное произведение, в котором есть смысл, – утверждал он, – для меня не существует» [233, с. 352]. Вот почему он часто использовал приём соединения неожиданных, разнохарактерных образов и эпитетов для создания краткой разносторонней характеристики предмета. Особенно это было востребовано при воссоздании музыкальных впечатлений: «Уноси моё сердце в звенящую даль, // Где как месяц за рощей печаль; // В этих звуках на жаркие слёзы твои // Кротко светит улыбка любви» [234, с. 162] («Певице», 1857). Соловьёв также использовал этот приём неопределённости языкового

выражения, когда понятийное содержание слов не актуализировалось, а предлагались намёки и перифразы, в которых существенное оставалось невысказанным. Но намёки у Соловьёва были связаны с трудностью выражения истинного, а у Фета неопределённость языкового выражения часто соответствовала неопределённости тематики. Соловьёв, найдя это средство у предшественника, дал ему новую функцию. Безусловно, у Фета был заимствован Соловьёвым синтаксический приём ряда назывных предложений в его стихотворениях «Бескрылый дух, землёю полонённый…» (1883), «В Альпах» (1886), «На смерть Я. П. Полонского» (1898) и др.

Если фетовская и тютчевская традиции в наследии Соловьёва рассматривались литературоведами достаточно активно, то толстовская ветвь в его лирике хоть и заявлялась, но изучалась крайне мало. Соловьёв лично не знал А. К. Толстого, но был дружен с его вдовой Софьей Андреевной, часто бывал в толстовской усадьбе Пустынька под Петербургом, принимал участие в разборе бумаг поэта. В своих воспоминаниях о Соловьёве граф А. А. Салтыков находил, что «вообще Соловьёв в чём-то личном, неповторимо-единственном, странно и жутко сходствует с Ал. Толстым, точно с двойником своим „нездешним“» [152, с. 302].

Поэтическая традиция Толстого оказалась близка Соловьёву прежде всего вследствие близости эстетических взглядов. А. К. Толстой, как и Соловьёв, трактовал искусство как вечную ценность, связывал его сущность со способностью служить способом познания бесконечного в формах земной действительности. Оба говорили о двойственности жизни поэта, о противоборстве в его судьбе двух начал – поэзии и низменной действительности. И тот и другой понимали вдохновение как апофеоз духовного зрения и слуха художника, условием которого является полная внутренняя сосредоточенность и отрешённость от внешних явлений. Толстой и Соловьёв отрицали утилитарность и тенденциозность в искусстве, соотносили его назначение с повышением нравственного уровня человека через внушение любви к прекрасному. Оба весьма неоднозначно воспринимали реализм и считали признаком

настоящего искусства взаимное проникновение реализма и идеализма, или соединение правды с красотой. Уже в 1890 году в статье «Иллюзия поэтического творчества» Соловьёв определил место наследия А. К. Толстого в истории русской литературы как «бесспорное». Он говорил об эстетическом наслаждении, которое способна доставлять его лирика, и отмечал, что «строгая критика» совершенно справедливо «признаёт за стихотворениями Толстого истинно поэтическое значение» [168, с. 574]. В статье «Поэзия гр. А. К. Толстого» (1895) Соловьёв назвал Толстого, как и Тютчева, «поэтом-мыслителем», но тут же подчеркнул, что один был созерцателем, а другой – «поэтом-борцом» [188, с. 122] за вечные идеалы. Значение Толстого Соловьёв определял как тройственное – в поэтической, мыслительной и патриотической деятельности: как поэт он показал, что «искусство должно быть чисто от всего низменного и ложного, но никак ни от идейного содержания и жизненного значения», как мыслитель он отразил «вечно истинное платонически-христианское миросозерцание» [188, с. 142], как патриот выступал за права свободной личности.

Большое воздействие на Соловьёва оказала прежде всего пейзажная лирика А. К. Толстого, в которой он обнаружил близкие себе мысли о выражении через природную красоту высшего смысла жизни, о соотношении красоты с «сиянием вечной истины и любви», о двойственности мировой жизни, о хаотическом начале бытия, вечно вызывающем силу Божью к борьбе. Общность двух поэтов проявилась и в частой слитности тем природы и любви в их лирике (внутренний мир человека давался в соотнесении с образами природы), и в сходной эволюции их поэтических пейзажей от пышных и экзотических к более простым. Об изменениях в воплощении темы природы у Толстого Л. М. Лотман писала: «Если в его произведениях 40-х годов картины природы неизменно вели за собою историко-философские раздумья, исторические воспоминания и состояли из пышных, живописных образов, то в 60–70-х годах белеющие берёзы, влажное крыльцо, синеющие лужи на полях, болотистый косогор… и другие подобные им зарисовки доступных взору

проявлений жизни природы передают лирические настроения или переживания, многозначительные в своей конкретности…» [416, с. 158–159]. Можно сказать, что и у позднего Соловьёва поэтические пейзажи становятся более конкретными, простыми, повседневными, точнее воссоздающими последовательные впечатления поэта, определёнными с точки зрения воссоздания его положения во времени и пространстве (финские поэтические зарисовки, «Белые колокольчики», «Вновь белые колокольчики»).

Любовная лирика Толстого, наряду с лирикой природы, оказалась достаточно близкой Соловьёву. Она позволила вернуться к некоторым положениям его философии любви. Любовь, считал Соловьёв, открылась Толстому как «сущность всего существующего»: в форме стихийной любви, пронизывающей всё в природе и являющейся стремлением к царству вечности и красоты («Меня, во мраке и пыли…»), и как человеческая любовь, естественное условие для самосовершенствования («О, не спеши туда, где жизнь светлей и чище…»). Для обоих поэтов любовь, несмотря на сопутствующие ей горечи и терзания, – и источник творческого вдохновенья, и спасение от «пошлой жизни» с её «житейским вихрем», и просветление: «Минула страсть, и пыл её тревожный // Уже не мучит сердца моего, // Но разлюбить тебя мне невозможно, // Всё, что не ты, – так суетно и ложно, // Всё, что не ты, – бесцветно и мертво» [220, с. 100–101]. Как и Толстой, Соловьёв создавал в своей любовной лирике образ романтической возвышенной любви, которая во многом является порождением неприятия действительности, стремлением увидеть проблески иного мира. Вместе с тем если у Соловьёва образ возлюбленной всегда рисовался в отсвете Вечной Женственности, то понимание любви у Толстого как проявления Божественного начала не исключало любви обыкновенной, земной. Его лирическая героиня имеет конкретные черты, её грусть объяснялась земными причинами: «Бедное вижу в тебе я дитя, без отца, без опоры; // Рано познала ты горе, обман и людское злословье, // Рано под тяжестью бед твои преломилися силы!» [220, с. 66]. Если для лирических героев обоих поэтов свойственно рыцарское служение Прекрасной Даме, то

миссия соловьёвского, безусловно, более космична: он на равных правах с нею участвует во вселенской битве за просветление тёмных сил Хаоса, своей любовью приближает миг торжества «света» над «тьмой»: «В вольной неволе и в смерти живой, // Я и алтарь, я и жертва, и жрец…» [204, с. 64].

Стихотворения Соловьёва «Три подвига», «На смерть А. Н. Майкова», «Памяти А. А. Фета» о божественном источнике поэзии, о пассивности и «невольности» художника в момент творческого акта тематически и идейно перекликались с толстовским «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!» (1856). Поэтические произведения о деспотизме (перевод «Ответа Микель-Анджело» на эпиграмму Дж. Б. Строцци, 1883; «В землю обетованную», 1886; «Неопалимая купина», 1891; «Кумир Небукаднецара», 1891) во многом оказались созвучными обличительной историко-религиозной лирике Толстого – «Василий Шибанов» (1840-е), «Старицкий воевода» (1858), «В монастыре пустынном близ Кордовы…» (1870). Ещё одна тема в творчестве Соловьёва, в своей трактовке восходящая к творчеству А. К. Толстого, – тема подвижничества через пророчество в творчестве, преображения мира через духовный подвиг. В стихах, посвящённых Фету, Полонскому, Майкову, в «Пророке будущего» она звучит по-толстовски, как тема жизненного подвига во имя преображения мира и человека в Красоте: «Господь, меня готовя к бою, // Любовь и гнев вложил мне в грудь, // И мне десницею святою // Он указал правдивый путь» [220, с. 91]. Важная в поэтическом творчестве Соловьёва тема памяти ведёт ещё к одной теме, восходящей к Толстому, – теме пути. Слово «путь» в поэзии Соловьёва имеет много значений: это и жизненный путь человека, и какой-то конкретный путь (в значении «дорога», отрезок жизни), и путь к постижению смысла жизни, борьба человека за просветление: «Бедный друг, истомил тебя путь, // Тёмен взор и венок твой измят // Ты войди же ко мне отдохнуть, // Потускнел, догорая закат…» [204, с. 79]. У Толстого столь же широкая трактовка «пути»: «Жизнь бежит то круто, то отлого, // Вьётся вдаль неровною дорогой, // От беспечной удали к заботам // Переходит пёстрым переплётом, // Думы ткут то

в солнце, то в тумане // Золотой узор на тёмной ткани» [220, с. 98]. Наконец, у Толстого Соловьёв заимствовал важный для его поэтического творчества образ царь-девицы и тему жизни как поиска пути к ней: «Темнота и туман застилают мне путь, // Ночь на землю всё гуще ложится, // Но я верю, я знаю: живёт где-нибудь, // Где-нибудь да живёт царь-девица!» [220, с. 121]. У него же ранее, чем у Соловьёва, зазвучала тема всеединства: «В одну любовь мы все сольёмся вскоре, // В одну любовь, широкую как море, // Что не вместят земные берега!» [220, с. 105].

И Толстой, и Соловьёв – поэты-романтики, которые выстраивали свои художественные миры с учётом принципа двоемирия, противопоставления высокодуховного и низменного материального начала. На наш взгляд, поэтические опыты Соловьёва с жанром баллады осуществлялись с учётом традиций в том числе балладного творчества А. К. Толстого. Как и Толстой, он отказался от сказочных сюжетов и обратился к историческому материалу. В отличие от баллад романтиков, где преобладали острые исторические конфликты, столкновения сильных характеров, присутствовала этическая «нагрузка», в произведениях этого жанра и у Толстого, и у Соловьёва воссоздавались поэтически условные ситуации, а историческая составляющая сводилась к фону. Так, например, баллады Толстого «Алеша Попович» (1871), «Сватовство» (1871) демонстративно нарушали традиционные балладные формы, так как были лишены острого конфликта, приближались к лирическим стихотворениям. В «полубалладах» Соловьёва, имеющих краткую форму, содержался некий этический вывод, но ситуация и конфликт не отличались особым драматизмом, снижались настолько, что герои выглядели карикатурно. Предположим, что именно через восприятие традиций толстовских баллад Соловьёв пришёл к стилизации древнерусской литературной манеры. У его литературного предшественника, А. К. Толстого, воспроизведение исторического прошлого было тесно переплетено с увлечением фольклором, древнерусской тематикой (это отмечал и сам Соловьёв в статье о поэте). Для самого Соловьёва фольклорная традиция никогда не была особенно актуаль-

ной, но, обращаясь к исторической тематике, он, так же как и Толстой, выбирал для художественного воплощения наиболее трагические моменты истории (у Толстого это киевский и московский периоды, у Соловьёва – античная и раннехристианская эпохи).

С художественной точки зрения параллели между двумя поэтами также возможны. Например, оба избегали ясных сюжетов, законченности и часто использовали намёки, недоговорённость. Это хорошо иллюстрирует любовная лирика поэтов. Именно к Толстому, к его стихотворениям «Средь шумного бала, случайно…», «То было раннею весной…» восходят поэтические новеллы Соловьёва («Не по воле судьбы, не по мысли людей…» и др.), где используется особая структура. Стихотворения начинаются с чёткой завязки, отнесённой в прошлое через ретроспективный рассказ, и заканчиваются неопределённо-туманно, в таинственной дали будущего.

Учёные, исследовавшие творчество А. К. Толстого, обращали внимание на такую черту его поэтики, как «литературность». Л. М. Лотман писала: «А. К. Толстой не только не боялся и не избегал общеизвестных, ставших широко популярными поэтических формул, но любил их вставлять в свои стихи. Эти заведомые „поэтизмы“ служили как бы сигналом, ключевым знаком, напоминающим читателю о том, что поэт вводит его в особый гармонический мир, в котором любая эмоция изящна и не мешает вспоминать о близких по ситуациям или настроениям произведениях других поэтов… Вместе с тем цитаты несли в стихотворениях А. К. Толстого и иную… функцию. В соединении с разговорной простотой, непосредственностью выражения чувства они способствовали „объективизации“ субъекта поэзии… придавали определённость его характеристике как современного, искреннего и немного книжного человека…» [416, с. 157]. Соловьёв также был склонен к использованию «чужого» слова в рамках своих поэтических произведений, особенно в шуточной лирике. Цитата в его художественном тексте, как и у Толстого, способствовала созданию, с одной стороны, высокого стиля, с другой – метатекста со множеством смыслов.

А. К. Толстой был склонен к неоднократному выражению одной лирической темы, так как для реализации определённого состояния личности ему требовалось иногда несколько стихотворений. Это позволяло выразить сложность и многогранность определённого чувства, показать его эволюцию (например, стихотворения «Не ветер, вея с высоты…» и «Мне в душу, полную ничтожной суеты…»; «Колышется море; волна за волной…» и «Ели б я был богом океана…» развивают мотив внезапно возникшей страсти). В результате возникал своеобразный поэтический цикл, единство которого не оговаривалось специально и не подчёркивалось композиционно, а создавалось родственностью образов, лирических тем и сюжетов. Соловьёв использовал возможности лирического цикла уже сознательно («Сафо», «Матрёна»), но и в его лирике есть ряд произведений, в которых форма поэтического цикла, как и у Толстого, возникает стихийно, стихотворения продолжают друг друга.

Как отмечалось выше, ранние шуточные стихотворения Соловьёва восходили в первую очередь к традициям Козьмы Пруткова, одним из создателей которого был А. К. Толстой. «Прутковское» воздействие было обосновано не только биографическими обстоятельствами. Соловьёву оказалась близкой та романтическая ирония, которая характеризовала значительную часть шуточной поэзии А. К. Толстого. Прутков проявил себя прежде всего в жанре пародии, обличая духовную нищету, пошлость, тупость. Он пародировал подражателей античных и ложноромантических тем («Немецкая баллада» и др.). Пародии и автопародии Соловьёва 1870–1880-х годов были основаны на убеждённости в нелепости, комичности и хаотичности реального мира, в котором любое может быть соединено с любым. Утверждение духовного начала здесь происходило за счёт максимального снижения реального как бессмысленного, нелогичного и избавления от недостатков действительности путём их осмеяния. Поэзия нонсенса позволяла ввести читателя в принципиально «несерьёзную» художественную действительность, где лю-

бые догматы подвергались сомнению и переосмыслению, где сам принцип серьёзности ставился под вопрос.

Близок Пруткову оказался Соловьёв в плане использования приёма бессмыслицы. Впрочем, этот приём был свойствен и самому А. К. Толстому. Толстой любил и независимо от Пруткова предавался стихотворной игре словами и алогизмами. Свидетельством чему – толстовские рифмованные строки в куплетах «Мудрость жизни»: «Будь всегда душой обеда, // Не брани чужие щи // И из уха у соседа // Дерзко ваты не тащи» [220, с. 280]. Очевидно, к поэтике сатирических стихотворений Толстого восходят востребованные в лирике Соловьёва приёмы комического смыслового несоответствия и стилистических контрастов. Так, в балладе «Поток-богатырь» сниженные выражения соседствуют с высокими, академическими: «Там какой-то аптекарь, не то патриот, // Пред толпою ученье проводит: // Что, мол, нету души, а одна только плоть // И что если и впрямь существует Господь, // То он только есть вид кислорода, // Вся же суть в безначалье народа» [220, с. 199].

Конечно, поэзия А. К. Толстого богаче в плане мелодики, чем лирика Соловьёва. Если сравнить, например, тематически родственные стихотворения А. К. Толстого «Колокольчики мои…» и Соловьёва «Вновь белые колокольчики», то последнее из них более однообразно и просто в плане звучания. А. К. Толстой сочетал песенно-лирическую мелодику с балладным драматизмом и даже одическими аккордами, отсюда смена традиционного хорея тоникой. В стихотворении Соловьёва варьируется разностопный дактиль.

Итак, Соловьёв создавал поэтические произведения на протяжении всей своей творческой деятельности. Современники Соловьёва никогда не воспринимали его лирику как явление первостепенное. Это обстоятельство можно объяснить особой природой соловьёвской поэзии и неравноценностью его произведений. Однако лирика Соловьёва отражает направления его творческого развития, литературные тенденции эпохи и представляет интерес для историков литературы. Несмотря на кажущиеся контрасты и противоречия, поэзия Соловьёва отличается бесспорным единством. Она отражает цель-

ность духовной личности автора, особенности его мировоззрения, манеру мышления от тезиса к антитезису, затем – к синтезу, который становился новым тезисом. Поэзия Соловьёва свидетельствует о его принадлежности к романтической линии в русской лирике XIX века. Соловьёв усвоил ключевые для романтизма темы («неполноты» земного бытия, одиночества, странничества, памяти, стремления к «иной» жизни, к идеалу и т. д.) и модифицировал их в соответствии с собственными эстетическими принципами. Поэт опирался на идеи, восходившие к эстетике немецких романтиков – братьев Шлегелей, Новалиса, Тика, заявивших о необходимости объединения философии и поэзии. Соловьёвская лирика была философской по своей сути. Сформировавшись в эпоху расцвета реализма, она не могла не отразить влияния этого направления. Прежде всего это проявилось в сатире Соловьёва, черпающей темы в современной российской действительности, критически оценивающей жизнь вокруг себя и стремящейся побудить читателя изменить её и себя. В шуточной лирике Соловьёва все оттеки комического – от мягкого юмора, обращённого на безобидные житейские мелочи до общественной сатиры, горькой иронии и автоиронии. Это отражало и художественное миропонимание, и литературную позицию поэта в целом. Противоположность и одновременно созвучие творческих решений в «серьёзной» и «шуточной» лирике Соловьёва сообщают особую оригинальность его поэтическому миру.

Поэзию Соловьёва отличала широта тематики и жанрового репертуара. Причём с развитием соловьёвского поэтического мира жанрово-тематическая вариативность в нём только усиливалась. Несмотря на количественно небольшой круг поэтических произведений Соловьёва, его лирику следует признать богатой в тематическом отношении. Как поэт он отозвался на разнообразные вопросы, связанные с личной и общественной жизнью, с философией, наукой, религией, искусством, миром природы и человеческих отношений. Соловьёв-поэт обновил тематику. Основными темами в его «серьёзном» творчестве становятся темы двоемирия, воспоминания о небесной родине, нисхождении Софии на землю и преображения мира, одухотворяющей силы

любви, особой жизни природы, всеединства. Разрабатывал он также историческую, библейскую, мифологическую, эсхатологическую темы. «Шуточные» произведения Соловьёва посвящены осмеянию «злой» жизни, романтического мировосприятия, собственных философских взглядов, состояния современного искусства. Его переводные стихотворения сочетали тематику «серьёзной» и юмористической лирики, разрабатывали темы двоемирия, «нездешней» любви, красоты, воскрешения через смерть, странствования и суетности бытия. Душевный мир соловьёвского лирического героя отразил сложную атмосферу жизни русского общества конца XIX века.

Соловьёвская лирика ярко иллюстрирует сложные процессы, происходившие в жанровой системе русской поэзии конца XIX века, изменения внутренней структуры отдельных разновидностей (басня), разрушение прежних жанровых границ (ода, элегия), возрождение некоторых эпических жанров за счёт проникновения в них лирического элемента (слово, видение). Новаторство Соловьёва в области поэтических жанров связано с тем, что он открыл путь юмористической стихии в традиционно серьёзные жанры (эпитафия, гимн). Таким образом, его поэтические творения обретают значение и в историко-литературном смысле.

Соловьёв был внимателен к жанровой специфике произведения. Он намеренно объявлял читателю о жанровой природе своего лирического текста и настраивал таким образом на его восприятие через традицию литературного жанра. Поэзия Соловьёва отличается жанровым разнообразием. В ней присутствуют как лирические, так и лиро-эпические жанровые формы. Собственно лирические жанры были представлены элегией, дружеским посланием, лирическим стихотворением, словом, видением, плачем, знамением, одой, гимном, эпитафией, акростихом, пародией, автопародией, эпиграммой, духовным стихом, эклогой (переводная лирика), песней. Лиро-эпические жанры в составе соловьёвской поэзии – это баллада, басня, лирическая поэма. Из всех этих жанровых форм, в которых проявлял себя и экспериментировал Соловьёв, наиболее близкими ему оказались жанры элегии, лирическо-

го стихотворения, послания, сатиры (эпиграммы, пародии, шутливого послания). Именно они выразили характер мировоззрения Соловьёва-поэта. Сатирические, пародирующие и дидактические жанры, как и «высокие» жанры, употреблённые в сниженном варианте, позволили ему, с одной стороны, показать реальное как бессмысленное и неисправимое, с другой – указать на ничтожность всех жизненных зол в свете высшей истины. Часть жанров усваивалась Соловьёвым-поэтом в их, так сказать, классическом виде (элегия, эпиграмма, акростих, басня, эклога, лирическая поэма). Другие жанровые формы подвергались трансформации, в них вносилось новое содержание (чаще всего сатирико-ироническое или философское) – автоэпитафия, автопародия, «полубаллада», слово, видение, ода, гимн, философское послание. В целом Соловьёв использовал устоявшиеся жанровые формы, подчёркивал отдельные узнаваемые жанровые черты, но вкладывал в текст новое, как правило юмористическое содержание. Если жанровая форма была явно устаревшей, архаичной или мало востребованной, он выносил название жанра в подзаголовок и намеренно использовал дополнительные, характерные для жанра мотивы, образы и изобразительные средства. Можно сказать, что Соловьёв актуализировал некоторые жанровые формы (басня, эпитафия, древнерусские жанры). Эксперименты Соловьёва в области поэтических жанров способствовали дальнейшим поискам в этой области. В начале XX века некоторые поэты стали выстраивать свои книги не по хронологическому принципу или тематическому выделению разделов, а по жанрам. Подобное встречаем, например, в сборнике В. Я. Брюсова «Urbi et Orbi» (1903), где выделяются «Песни», «Баллады», «Элегии» и т. д. Конечно, подобное членение было характерно и для эпохи XVIII – начала XIX века, однако оно обретало новый смысл: способствовало «всеохватности» книги в целом, так как каждый из жанров освещал мир под особым, заданным углом зрения, воплощал особую группу чувств. В этом же мы видим смысл жанровых экспериментов В. С. Соловьёва, который, разрабатывая традиционные и вышедшие из активного использования жанры, добивался масштабности своей поэзии, охва-

та всего круга земного бытия. Вообще разножанровый поэтический материал соловьёвской лирики знаменовал последний всплеск в развитии русского романтизма с его представлением о напряжённой внутренней жизни художника и склонностью к эксперименту.

Своеобразие художественного мышления Соловьёва определило его образный строй, характер стиля, стихотворную манеру, для которой в целом свойственны сдержанность, максимальная сосредоточенность мысли, чувств и эмоций, их внутренняя сила и напряжённость. Как поэт-философ он был сориентирован не на чувственную, а на смысловую выразительность слова, как романтик не мог быть равнодушным к эмоциям. Излюбленная форма отражения жизни в его лирике – через столкновение идей, голосов, внутренний спор, противостояние разных точек зрения. Это сообщало лирике Соловьёва внутренний драматизм, давало возможность мысли выражаться свободно. Как сторонник «чистой» лирики Соловьёв был чрезвычайно чуток к художественной, эстетической стороне поэтического произведения. Все эти черты определили по-настоящему уникальное литературное явление даже на богатейшем фоне русской лирики рубежа веков. Поэтический мир Соловьёва выстроен по «антитетическому» принципу. В основе поэтики соловьёвских текстов – стремление к поляризации слов-понятий, образов, конструкций, целых произведений и последующему их синтезу. Излюбленными изобразительными средствами автора стали антитезы, метафоры, повторяющиеся эпитеты, повторы. Соловьёв использовал символизм образности, реминисценции из русской классики (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, А. С. Хомяков, А. К. Толстой и др.), иронию. Можно говорить о живописности и музыкальности формы его стихотворных текстов. Для языка Соловьёва-поэта была характерна прежде всего контрастность и неопределённость, выраженная в намёках, перифразах, недосказанности, абстрактных существительных. «Серьёзная» лирики Соловьёва одностильна (её определяют поэтизмы и библеизмы), шуточная – подчёркнуто разностильна.

Философская лирика Соловьёва занимала особое место в русской литературе второй половины XIX века. Она была связана множеством нитей, с одной стороны, с линией «чистой» лирики, с другой стороны, – с линией русской философской лирики. Будучи наследницей философской поэзии Г. Р. Державина и А. С. Хомякова, лирика Соловьёва сумела преодолеть её риторичность и декларативность, обогатилась исповедальностью и эмоциональностью В. А. Жуковского, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, А. К. Толстого, образность которых подчинялась не только идее, но и чувству, настроению. В своей поэтической деятельности Соловьёв синтезировал художественное и сугубо рассудочное, логическое начало. Взаимопроникаемость поэзии и философии – это и особенность мировоззрения, и метод исследования действительности, и особенная художественная стилистика Соловьёва. Значение поэзии Соловьёва для русской лирики заключается в том, что она продолжила традицию философской поэзии любомудров, Ф. И. Тютчева и передала её художникам слова XX столетия. Учитывая художественную практику Соловьёва, можно утверждать, что в последней четверти XIX века философское направление в русской поэзии переживало возрождение. Оно стало значительным фактом отечественной литературной жизни, безусловно, повлиявшим на художественные искания своего времени – лирику Д. С. Мережковского, В. И. Иванова, А. А. Блока, А. Белого, В. И. Иванова и др. В творчестве философа-поэта Соловьёва были открыты новые темы и жанровые формы. Впервые на русской почве основой для поэтического творчества стала оригинальная философская концепция отечественного автора.

3. ДРАМАТУРГИЯ В. С. СОЛОВЬЁВА В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX СТОЛЕТИЯ

В русской литературе второй половины XIX века драматургия занимала особое место. Практически каждый автор, утвердивший свой художественный авторитет в области поэзии или прозы, пробовал свои силы в этой сфере творчества, при этом стремясь часто не только к самовыражению, но и к экспериментаторству. Этот факт свидетельствовал о том, что русское национальное самосознание на данном временном этапе адекватнее всего выражалось посредством драмы.

Период двух последних десятилетий XIX века – между старой и новой театральными системами – был чрезвычайно важен для русской сцены. Новое формировалось постепенно и неуклонно, порой вырастая на почве как будто исчерпанной театральной традиции. Вызревали театральные идеи, которым суждено было осуществиться позднее. 24 марта 1882 года Александр III особым указом Сенату отменил монополию императорских театров. Началось бурное развитие частного театрального предпринимательства. В 1880–1890-е годы театров становится больше (причём, кроме профессиональных, оформляются любительские творческие объединения). Они активно заполняют собой жизнь людей, входят в быт, повседневность. Расширение зрительской аудитории обострило проблему просветительства в театре, актуальным становится поиск новых форм художественной выразительности. Растёт число специальных театральных изданий – «Ежегодник императорских театров», «Артист», «Театр и искусство» и др. Активное участие театральных деятелей в печатных полемиках, их суждения на общие темы, стремление воздействовать на общественное мнение – всё это составляло существенный пласт российской общественной жизни 1880–1890-х годов.

В 1880-е годы завершил своё творчество создатель русского национального театра А. Н. Островский, появились народные пьесы Л. Н. Толстого и

первые сценические опыты молодого А. П. Чехова, ставшего реформатором отечественной драмы. Эти события происходили на фоне творчества многочисленных авторов, пишущих для театра, – И. В. Шпажинского, И. А. Салова, В. И. Немировича-Данченко, Н. Я. Соловьёва, Е. П. Карпова, А. И. Сумбатова-Южина, П. Д. Боборыкина, А. И. Суворина и др. В драматургии этой поры прочно утвердился особый тип социально-психологической драмы с элементами мелодраматизма, конфликты которой разворачивались в сфере личных, бытовых отношений героев. Важной особенностью таких произведений стал углублённый психологизм. Поиск нового в драматургии 1880–1890-х годов заключался в постепенном, часто противоречивом изменении идейно-художественной структуры социально-психологической драмы, типа конфликта, в формировании нового героя.

В. С. Соловьёв активно проявлял себя в области драматургического творчества, сознательно реализуя через его посредство свою творческую индивидуальность и идею преображения мира средствами искусства. Не только соловьёвские философско-эстетические интуиции, но и конкретные художественные тексты, относившиеся к драматургическому роду, определили направление исканий русского символистского театра. Вот почему неправильно было бы утверждать, что «„роман с театром“ у Вл. Соловьёва так и не состоялся» [420, с. 86].

3.1. Художественное своеобразие одноактных драм В. С. Соловьёва

Существенный пласт русской театральной жизни 1870–1890-х годов был связан с бытованием одноактной драмы. Интерес к этой малой драматургической форме проявляли в своё время А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, И. С. Тургенев, но как явление самобытное и окончательно сложившееся одноактная драма утвердилась в последней четверти XIX века в миниатюрах А. П. Чехова. В это время одноактная пьеса становится той экспериментальной площадкой, на которой формировалось новое

театральное сознание, закладывались основы, утверждающие новаторские формы художественной выразительности в драме. Именно в последние десятилетия уходящего века писал свои одноактные пьесы В. С. Соловьёв.

Следует отметить, что многие соловьёвские драматургические опыты создавались в соавторстве. Его одноактные пьесы не оказали определяющего влияния на отечественный театр, однако они могут быть интересны с точки зрения, во-первых, творческой эволюции самого автора, во-вторых, как свидетельство направления художественных поисков в отечественной драматургии 1870–1890-х годов.

Прежде чем говорить о специфике одноактной драматургии Соловьёва, необходимо определиться с самим понятием «одноактная драма» и его границами. Попытка исследовать малые формы драматургии (скетч, драматический этюд, одноактную комедию, пьесу-монолог и т. д.) в российском литературоведении впервые была предпринята И. Н. Давыдовой в её работе «Малые формы драматургии» (1966) [564]. Автор книги определила специфические черты каждого из названных жанров, выявила истоки их возникновения, аргументируя свои положения образцами одноактной драматургии классиков мировой литературы. И. Н. Давыдова предложила разделение всех малых форм на микродраматургию и одноактную драматургию. К первой она отнесла произведения, не имеющие развёрнутого сюжета и отличающиеся максимальной концентрированностью изложения, в рамках одноактной драматургии рассматривала водевиль и пьесу-диалог.

В теоретических суждениях об одноактной драматургии на первый план обычно выдвигаются представления о компактности, минимализме поэтики, экономичности художественных приёмов. Причём существуют два противоположных подхода к одноактным пьесам. На первый из них указал П. А. Аркадьев в статье «Зачем пишутся одноактные пьесы» (1974), отметивший, что современные одноактные пьесы имеют комическое сходство и характеризуются отсутствием глубокой проблематики, так как авторы таких произведений сознательно упрощают себе задачу, считают их «драматургией

второго сорта» [388, с. 76], хотя «малая драматургия обладает всеми признаками драматургии большой» [388, с. 77]. Н. Садур в статье «Малая драматургия» (1989) противопоставила одноактную пьесу многоактной как менее традиционную. Анализируя особенности одноактной драмы, она выделила следующие её черты: «сюжет должен быть острым и незатейливым. Персонажей немного, их отношения – ножевые… На основное, конкретное действие накладывается один слой, другой – смысловой, образный – и так далее до бесконечности. В микродействии, микродетали – много-много миров… Главное в одноактной пьесе – время, течение времени. Оно может совпадать с реальным и может совершенно не совпадать» [610].

Мы будем относить к одноактной пьесе сюжетные или несюжетные драматургические произведения небольшого объёма с особым диапазоном жанровых черт. Во-первых, для одноактной пьесы характерен ограниченный объём, который, однако, очень незначительно влияет на глубину её содержания. В таком произведении драматург вполне способен раскрыть важную тему, показать яркие образы, вызвать у зрителей ряд глубоких мыслей и переживаний. Вместе с тем нагромождение самостоятельных тематических линий и их несвязанность в одноактной драме недопустимы. Как правило, берётся единственная тема и разрабатываются отдельные её аспекты. Во-вторых, в одноактной пьесе тема отличается актуальностью, идея обычно не подаётся в обнажённом виде: автор не навязывает свою позицию читателю. Для финала таких произведений характерна открытость. В-третьих, количество персонажей в одноактной драме небольшое. Из-за ограниченности объёма значимые перерождения характера в ней показать довольно трудно. Главными способами характеристики героя здесь становятся его действия и поступки, отличающиеся мотивированностью, «чужое» слово или самохарактеристика. Индивидуализация достигается за счёт подчёркивания основной черты, определяющей сущность личности, или особенностей речи. В-четвёртых, конфликт в одноактной пьесе отличается особой динамичностью, он чётко выражен через конкретных антагонистов. Для сюжета характерна близость действия к

решающему моменту, когда драматическое противостояние сторон уже назрело и вполне очевидно. Возможно введение дополнительных обстоятельств, благодаря которым развитие интриги облегчается, но в целом количество этапов развития действия (перипетий) небольшое. Так как действие разворачивается очень быстро, существенную роль играет подтекст. Вместе с тем одноактные пьесы могут иметь и ослабленный сюжет, то есть носить характер «сцен», рисующих картину быта и нравов той или иной среды. В-пятых, внешняя композиция одноактных пьес определяется или разбивкой на сцены (их должно быть не более трёх), или отсутствием какого-либо деления вообще; обычно сохраняется одна декорация. Эти драматические сцены могут быть главными (движущими действие), вспомогательными и проходными (не содержащими действия, но дающими краски среды, быта и характеров). Последних должно быть как можно меньше. Внутренняя композиция обусловливается одной-двумя (максимум тремя) линиями драматической борьбы. «Ввод большего количества сюжетных линий», – писал А. Бородин, – обычно влечёт за собой увеличение размера пьесы и в одноактных пьесах не практикуется» [305, с. 27]. Особую значимость обретает развязка. В-шестых, язык одноактной драмы, как правило, яркий, живой, напоминает разговорную речь. Он экономичен, предельно сжат, имеет подтекст. В манере выражения каждого персонажа сказываются его среда, профессия, особенности характера. В-седьмых, особое значение имеет приём детализации. Итак, одноактная пьеса – это драматургическое произведение в одном действии на актуальную для общества тему. Она характеризуется небольшим количеством персонажей, сюжетно-тематических линий, неделимостью (малой делимостью) внешнего строения, очевидностью и динамичным протеканием конфликта, ускоренной развязкой. Изобразительно-выразительные средства в одноактной драме отличаются экономичностью и в то же время ёмкостью.

Первым драматургическим опытом Соловьёва стала шуточная пьеса «Альсим», созданная между 1876 и 1878 годами. В это время оформлялись

теократическая утопия и эстетическая концепция Соловьёва. Многие его идеи находились в фазе становления, были диффузными, недостаточно определёнными. Пока ещё не выразился в полной мере талант Соловьёва-писателя и публициста, но его наблюдательный и критический взгляд на российскую действительность, активное осмысление отечественного духовного и культурного наследия не могли не отразиться в его первой пьесе.

«Альсим, или Сон студента после 12 января» был плодом коллективного творчества молодых актёров-любителей («шекспиристов»), собиравшихся в 1870-е годы в том числе в доме Соловьёвых. Кружок «шекспиристов» состоял по большому счёту из бывших воспитанников гимназии Льва Поливанова и был достаточно известным в Москве. Репертуар этого любительского театрального объединения определяли прежде всего шекспировские пьесы: ставились «Гамлет», «Генрих IV», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Двенадцатая ночь», «Кориолан». Кроме того, поливановцы сочиняли и разыгрывали шуточные пьесы собственного сочинения. Молодого Соловьёва ввели в кружок братья Лопатины, его друзья детства. Он участвовал в создании уже первой самостоятельной пьесы «шекспиристов» «Альсим». Установлено, что философу принадлежал лишь третий акт произведения, два других были написаны А. А. Венкстерном и В. Е. Гиацинтовым. Пьеса была поставлена во время святок 1879 года у Соловьёвых, причём В. Е. Гиацинтов исполнял роль Альсима, А. А. Векстерн – Сатаны, Л. М. Лопатин – Элеоноры, Л. П. Бельский – Профессора. С учётом того что акт, написанный Соловьёвым, имеет самостоятельный и относительно завершённый сюжет, нам представляется возможным рассматривать его в качестве одноактной драмы.

Примечательно, что Соловьёв писал текст во многом интуитивно, не имея твёрдой эстетической и теоретико-литературной основы. Видимо, он руководствовался прежде всего выбранным сообща направлением развития сюжета, юмористической тональностью и художественными приёмами Козьмы Пруткова, страстным поклонником которого он стал после первого посещения имения А. К. Толстого Пустынька и сближения с семейством по-

эта. Для ранней одноактной пьесы Соловьёва была характерна простота фабулы, лёгкость интриги, небольшое количество действующих лиц, гибкость стиха, чередующегося с прозой. Таким образом, она в целом не выходила за традиционные рамки этого жанра. Опыт этой непритязательной комедии-шутки должен был дать автору навык в выстраивании чёткой композиции, естественного развития действия, в краткой, но ёмкой обрисовке характера персонажа.

Третий, предпоследний, акт, написанный Соловьёвым, состоял из двух явлений. В ремарках не прописывались декорации, указывалось только место действия – «кабинет Альсима в Москве». Не очерчивались бытовая и историческая обстановка, интерьер, костюмы. Сюжет этой одноактной пьесы был задан в двух первых актах, созданных А. А. Векстерном и В. Е. Гиацинтовым. Молодой поэт-романтик Альсим заключает сделку с Сатаной, закладывает душу в обмен на счастье в любви. Сатана везёт его в страну трапезундов, где всё «навыворот», и соединяет с бородатой красавицей Элеонорой. Женившись, Альсим возвращается с ней в Россию. Для получения заложенной души Сатана склоняет возлюбленную к агрессии и изменам и тем самым подталкивает Альсима к преступлению. Тот не выдерживает побоев и предательства, убивает супругу и теряет свою душу. В третьем, соловьёвском, акте описывался коварный план служителя преисподней, который уговаривает Профессора поухаживать за Элеонорой и тем провоцирует Альсима к мщению. Таким образом, главная тема отрывка Соловьёва относилась к разряду «вечных» – любовь и предательство, любовь и преступление, а сюжет представлял травестированный вариант «Фауста».

Идея в произведении Соловьёва не показывалась явно, она была прописана в подтексте и побуждала читателя к самостоятельным размышлениям. Основную мысль пьесы автор связал с разоблачением романтического взгляда на мир, который отрывал человека от реальности, заставлял не замечать очевидного, делал его носителя уязвимым, даже подталкивал к преступлению. Таким образом, в идейном отношении Соловьёв приближался к тем

русским драматургам-романтикам, которые стремились выйти из русла романтизма, прибегали к «романтической художественной самокритике» (термин Ю. В. Манна), переосмысляли романтическое мироощущение и поэтику. Вместе с тем, несмотря на иронию по отношению к главному герою, автор утверждал, что только романтикам-мечтателям открыта такая область бытия, которая недоступна большинству, вне которой потребности человека ограничиваются низменным, приземлённым.

Конфликт в произведении близок в своём развитии к кульминации – преступлению главного героя по отношению к Элеоноре – и развязке – получению души Альсима Сатаной. Романтику Альсиму противостоит, с одной стороны, далёкая от его идеала возлюбленная, с другой – «практик» Сатана, который руководствуется целью получить душу очередного праведника. Мистерийный мотив становится у Соловьёва в первом явлении ключевым, а во втором существует наравне с любовным. Основной конфликт между идеальным видением мира и антиидеалом (красотой и безобразием) дополняется оппозицией добра и зла. Действие драмы выглядит достаточно статичным вследствие предсказуемости развития конфликта. Соловьёв сумел показать постепенное его нарастание, но не довёл конфликт ни до кульминации, ни до развязки. И то и другое отодвигалось в неопределённое будущее. Таким образом, автор несколько отошёл от запланированного сообща замысла и по сути создал собственную, вполне самостоятельную версию сюжета, соответствующую личному мировоззрению. В его философской системе координат истинная любовь, возвышающая человека, ни при каких обстоятельствах не могла привести к преступлению.

Действующих лиц в пьесе Соловьёва лишь пять, причём четверо из них имеют отношение к любовному конфликту: Альсим, Профессор, Элеонора составляют любовный треугольник, а Сатана активно вмешивается в их любовные отношения. Эпизодическим персонажем является Слуга (Человек), через диалог с которым раскрывается внутренний мир главного героя.

Поступки персонажей мотивируются исключительно характером. Альсим – типичный романтический герой, попавший в сниженную ситуацию. Он молодой поэт-мечтатель, верящий в «вечный идеал». Ради его достижения герой готов на любые жертвы. Альсим живёт в выдуманном мире идеалов и мечты, дорогих для него воспоминаний, неадекватно воспринимает действительность, не замечает вещей, очевидных для всех. Он одинок, смешон и непонятен окружающим. Герой видит мир иначе, в нереальных красках: «С Трапезуда к Тагарогу // Незабвенный переезд! // Месяц освещал дорогу // Посреди мильона звёзд. // Волны чёрные кипели, // Воздымалися валы, // А над морем чайки пели // И слеталися орлы. // Пароход летел, как птица, // Я на палубе стоял // И души моей царицу // Нежной дланью обнимал» [155, с. 207–208]. Этот важный для понимания образа главного героя монолог – пародийное обыгрывание отрывка из «Поездки в Кронштадт» Козьмы Пруткова. Соловьёв заимствовал саму ситуацию, прутковский возвышенный тон изложения, ключевой для него приём нонсенса: «Пароход летит стрелою, // Грозно мелет волны в прах // И, дымя своей трубою, // Режет след в седых волнах <…> // Волны сильно в судно хлещут… // Крики, шум, и вопль, и плеск! // На носу один стою я, // И стою я, как утёс» [125, с. 31–32]. Добавлено несколько типичных для романтиков образов («месяц», «мильон звёзд», «души царица»), тем самым пародируется романтическая поэтика, подчёркивается несообразность внутреннего мира Альсима, противоречивость его чувств и порывов, несоответствие его поступков реальности. Идеальный мир, в котором он живёт, намеренно искажается, разрушается автором противопоставлением ему неожиданной бессмыслицы, которую вполне серьёзно изрекает герой: «…длинная осенняя ночь пролетела, как полчаса! Эта непонятная быстрота так удивила меня, что на другое утро я решился спросить о её причинах у капитана… он… грустно, но учтиво ответил: „…Ведь мы на море, и натурально, что течение морских волн, присоединяясь к течению времени, производит его ускорение; и это, разумеется, только ночью, потому что днём лучи солнца, расширяющиеся от теплоты, парализуют применение этого закона“» [155,

с. 208]. Однако именно в этом романтическом безумии и неадекватности Альсима – гарантия сохранения его идеала и духовности. Ради любви он подписывает сделку с Сатаной, но даже волшебный напиток, открывший ему пороки избранницы («презрительный и злобный» нрав, «наклонность бить и бить по пустякам»), не смог разуверить его в значимости своего чувства, отказаться от веры в идеал.

Соловьёвский Сатана – это вариант гётевского Мефистофеля, яркое отражение духа эпохи, в которую ценилась практичность и «разумный эгоизм», пропагандируемый Н. Г. Чернышевским. Он озабочен, казалось бы, теми же целями, что и Мефистофель, только более снижен (можно считать его первым наброском образа антихриста из «Трёх разговоров…»). Как и герой «Фауста», утверждавший, что «всё в мире изменил прогресс», он стремится соответствовать идеям «просвещенного века» – борется с «суевериями». Желая выглядеть вполне современным, Сатана говорит по поводу Альсима: «…есть у меня на него документ – договор, подписанный кровью, ну, да ведь это одно только суеверие» [155, с. 205] (Мефистофель же, напротив, настаивал на подписании «расписки долговой», ему недостаточно клятвы Фауста). Пародируя через образ Сатаны идею «разумного эгоизма» и этику Н. Г. Чернышевского, автор добивался его снижения. В диалоге с Профессором герой говорит: «Охотно вам я помощь окажу, // Тем более, что, другу помогая, // Я и себе тем самым услужу…» [155, с. 203]. Вместе с тем Сатана у Соловьёва – это носитель иронического взгляда на человека и мир, что вполне соответствовало христианскому пониманию смеха. В. Я. Пропп указал, что в религиозной литературе смех традиционно соотносился с дьявольским началом: «В христианстве смеётся именно смерть, смеётся дьявол, хохочут русалки; христианское же божество никогда не смеётся» [477, с. 241]. Соединение различных смысловых планов – романтического, узкопрактического, актуального в историческом отношении, философско-мифологического – в единую диалогическую структуру вело к комическому эффекту.

Глубинный смысл образа Профессора в «Альсиме» и его пародийную составляющую следует понимать с учётом трактовки Соловьёвым «Фауста» И. В. Гёте. В предварительном варианте статьи «Общий смысл искусства» (1890), говоря о бессмертном произведении немецкого писателя, он обратил внимание на то, что смысл духовной жизни, реализуемый в последней сцене второй части, находит своё выражение только через *отражение* от неидеальной человеческой действительности, представленной частью реально, частью фантастически. Художник в данном случае уподоблялся Соловьёвым лучу света, озаряющему жизнь человека, но не изменяющему её сущности. Профессор Соловьёва, как и гётевский Фауст, хорошо образован, ценит знание как таковое («…я заклинаю // Всем сущим на земле, в водах и в небеси, // Всем, что известно мне, и всем, чего не знаю» [155, с. 203]). Но он испорчен прогрессом и потребностями обыденной жизни: вместо поисков абсолютной истины обзаводится семьёй и занимается накопительством. Его сделка с Сатаной основана целиком на личной алчности, жажде денег. Ради нескольких десятков тысяч, потерянных в финансовой афере, он идёт на поклон к Сатане, а ради миллионов и алмазных копей уже готов пойти на убийство жены. Недаром Сатана убеждён в том, что Профессор давно наполовину в его власти. Соловьёв сохраняет гётевскую традицию в монологах Профессора, оформленных высоким слогом и проецирующихся на монолог Фауста «Вокруг меня весь мир покрылся тьмою» [65, с. 320]: «Тут для меня вселенная сокрылась… // Печальный флёр подёрнул небеса, // Каким-то дымом вся земля покрылась, // Исчезли реки, горы и леса… // Мне стало всё равно, страдать иль наслаждаться, // Гореть враждой иль пламенно любить, // Владеть ли истиной иль только заблуждаться, // Быть битым или самому всех бить…» [155, с. 202]. Однако сниженность ситуации подчёркивается причиной, вызвавшей столь высокие эмоции: Профессор был обворован злодеем-покупщиком. Пародийный смысл образа усиливался через его нагрузку философской составляющей. Соловьёв сделал Профессора сторонником кантианских идей, поклонником «категорического императива». Он благословляет Сатану словами

«да вознаградит вас нравственный закон» [155, с. 205], утверждает, что «из нравственного принципа» [155, с. 204] не берёт со своих должников более сорока процентов в месяц и собирается устранить жену «экономическим способом», сократив её питание.

Очень сложен вопрос о пародийности образа Элеоноры. О. А. Дашевская склонна отождествлять героиню пьесы с «травестированным вариантом Вечной Женственности» [338, с. 150], искушаемой Сатаной и не прошедшей этого испытания. Элеонора предстаёт в пьесе «мужественной женщиной» с бородой, которая курит трубку, пьёт, постоянно ругает и бьёт мужа, быстро соглашается на прелюбодеяние. Это воплощение муже-девы, которое философ категорически не принимал и осуждал в вольтеровском варианте. Однако с учётом философских взглядов Соловьёва, его установки на разоблачение в художественном творчестве (особенно в драме) неидеального земного положения вещей мнение О. А. Дашевской выглядит ошибочным. Для Соловьёва красота никогда не могла быть равнозначна безобразию. В его эстетической концепции безобразие – это искажённое восприятие идеальной красоты в мире. В этой связи необходимо говорить, вероятно, не о варианте образа Вечной Женственности в первой пьесе Соловьёва, а о контрастном, карикатурно сниженном её образе, так сказать, земном, неистинном эквиваленте Софии, искажающем, извращающем черты Софии небесной. Вместе с тем для Соловьёва всегда было важно, что лучшие сыны человечества, полюбив, способны прозреть «истинное» и «должное» даже в экземплярах, чрезвычайно далёких от идеала, но отражающих их в хоть в какой-то мере. Интересно, что именно в этом направлении будет развиваться мысль Соловьёва-драматурга, который сделает тему нисхождения Вечной Женственности к человечеству основной для своей трёхактной мистерии «Белая Лилия». Многие исследователи этого произведения отмечали как его противоречие одновременное возвышение и осмеяние священных для автора идей и понятий. Однако данный вопрос не столь однозначен и требует решения с учётом фило-

софских и эстетических взглядов Соловьёва, специфики его художественного метода, особенностей его юмора.

В 1870-е годы (время работы и над «Альсимом», и над «Белой Лилией») философ активно трудился над своей докторской диссертацией, основные идеи которой не могли не отразиться на его художественном творчестве. На наш взгляд, в основе первых двух пьес Соловьёва лежит мысль о любви и взаимоотношении человека с Божественным, выраженная в последних главах «Критики отвлечённых начал»: «…как в нашей человеческой любви, которая есть отрицание нашего *я*, это *я* не только не теряется, но и получает высшее утверждение, так и здесь, полагая своё другое, абсолютное первоначало тем самым утверждается как такое… В человеческой форме каждое существо идеально есть всё, поскольку может всё заключать в своём сознании… здесь мировая душа находит себя саму» [170, с. 705–713]. Смеховая составляющая в драмах Соловьёва была обусловлена авторским пониманием природы смеха, его особой функции в искусстве. Творчество рассматривалась им как оценка писателем текущего состояния мира и человеческого общества, ощутимо отличающихся от идеала. В этой связи поэтика абсурда, большая концентрация комических приёмов в «Альсиме» выглядят вполне объяснимыми. Таким образом, ошибочно говорить об осмеянии дорогих для Соловьёва-философа мыслей в его шуточной драматургии: и в «Альсиме», и в «Белой Лилии» утверждалась та же идея значимости любви как таковой, её спасительной силы для человечества. Пародирование образов возлюбленной в первом случае было связано как раз с далёкостью сверхземной Элеоноры от облика Вечной Женственности, а во втором – с желанием подчеркнуть неспособность большинства людей прозреть истинно прекрасное и достойное любви. Это, по словам И. Б. Роднянской, «напоминание о том, что мир расшатан» [481, с. 99].

Художественное своеобразие «Альсима» во многом определяется принадлежностью пьесы к жанру одноактной комедии-шутки. Комичен сюжет и образ главного героя, романтика, влюбившегося в бородатую даму из Тра-

пезунда (обыгрывание поговорки: «Любовь зла…»?). Ведущими приёмами в «Альсиме» становятся каламбур и нонсенс, подчёркивающие ложь, бессмысленность и алогичность реального мира. Каламбуры определяют специфику идиостиля Соловьёва-драматурга, для которого игра со словом имеет глубинный смысл, подчёркивает способность мира к трансформациям, смещению смыслов: «Элеонора. Тебя, баран, баранья голова, // А что за сим – тотчас же ты узнаешь! Альсим. … Меня зовут Альсим, Альсим, а не Зосим. Элеонора. Какой Зосим? Что ты мелешь такое, мельница без муки?» [155, с. 211]; «Альсим. Умолкни, чернь непросвящённая… Человек. Это точно, мы из Черни – Чернского, то есть уезда…» [155, с. 207]. Нонсенс организует, например, сцену отравления главного героя Сатаной духом сомнений:

«Альсим. Я пламенею… Я задыхаюсь... Я весь сгорю на собственном огне.

Показывается Сатана, держа в одной руке ведро и лом, а в другой графин с водой.

Сатана. Пожар иль жажда? То иль это? // Огня, однако, не видать, // И потому я без ответа // Могу спокойно наливать.

(Наливает из графина воды в стакан и подносит Альсиму)» [155, с. 209].

Комизм образа Альсима создаётся и при помощи обильных реминисценций из русской классики (произведений А. С. Пушкина, И. А. Гончарова, А. Н. Островского и др.), которые обыгрываются в пародийном ключе. Соловьёв использовал также приём комической перверсии – носителем мужественности оказывается Элеонора, а слабости, романтичности – Альсим. Образ героини, которая много пьёт и постоянно бьёт своего воздыхателя, пародирует идеальную возлюбленную романтиков. Приёмы балаганного изображения мира (фарс, нонсенс, абсурд, пародия, всякого рода преувеличения, искажение пропорций и пространства, разговор персонажей на «разных» языках) присутствуют в эпизоде встречи Профессором Сатаны «на вокзале Курской железной дороги», в монологе Человека, сокрушающегося о том, что барыня, Элеонора, «не соблюдает размеров» в потреблении табака и вод-

ки, в описании манеры общения Альсима с женой. Они определили художественную технику скачкообразного перемещения с уровня на уровень – метафизический, узкобытовой, личностный, романтический, подчёркнуто практический – и перешли затем в «Белую Лилию, или Сон в ночь на Покрова» (1878–1880; 1893), «Дворянский бунт» (1891).

Спорной остаётся датировка ещё одной одноактной пьесы Соловьёва «Я говорил, что он не умеет есть». По предположению С. М. Соловьёва, она была написана его дядей в самом начале 1880-х годов, после «Белой Лилии»: «Мотив неудачного проглатывания башмака является развитием эпизода из „Белой Лилии“ (первое действие, явление 8 и 9)» [216, с. 9–10]. Впрочем, публикуя произведение, племянник отмечал, что автограф не имел даты. На наш взгляд, эта небольшая пьеса была создана до «Белой Лилии» и включена впоследствии в неё как отдельный эпизод. Об этом свидетельствуют два обстоятельства. Во-первых, ярко выраженное прутковское начало, прутковский стиль. Это отмечал ещё С. М. Соловьёв, указавший на то, что тон Пруткова проявляется уже в списке действующих лиц, например: «„Страстный, но глупый молодой человек“ идёт прямо от „старая, но дряхлая“ в перечне действующих лиц „Черепослова“» [216, с. 9]. Обратим внимание на тот факт, что в письме к Д. Н. Цертелеву от 12 апреля 1877 года автор пьесы обещал прислать ему комедию «Козьма Прутков», которую так и не обнаружили издатели его произведений. Соловьёв, в частности, писал: «Со следующим письмом пришлю тебе комедию, написанную мною – „Козьма Прутков“. Графиня <Толстая С. А.> и Софья Петровна нашли забавной и много смеялись, закрывшись епанчой» [121, с. 235]. 30 апреля он вновь упоминал о «комедии», подчёркивал её камерное звучание, предназначенность «для своих»: «…комедию пришлю отдельно, так как её нужно переписать. Она необыкновенно глупа и для посторонних, я думаю, даже не забавна, но ты, вероятно, будешь смеяться» [121, с. 236]. Предположим, что речь шла как раз о сцене «Я говорил, что он не умеет есть», основанной на автобиографическом материале. Во-вторых, доработка сцены поедания башмака подтверждает как раз

её вторичность именно в «Белой Лилии», а не наоборот. Уже в варианте 1880 года роль Журавлёва отдавалась Сорвалу, а Софьи Павловны – Альконде. Дядя Альконды, граф Многоблюдов, выполнял миссию барона Розенграу. Впоследствии действие сцены расширилось до пяти явлений (седьмое – одиннадцатое явления первого действия «Белой Лилии»), а фраза «Я говорил, что он не умеет есть» стала в них лейтмотивом. События дополнились сценой коллективного спасения Сорвала при помощи соли и водки, сетованиями генерала Хлестакова, что «молодое поколение» не способно глотать дамские башмаки, в то время как он «бывало по дюжине ботфортов со шпорами глотал – и ничего» [156, с. 224]. На наш взгляд, сцена с башмаком в «Белой Лилии» выглядит более развёрнутой и проработанной, поэтому можно утверждать, что одноактная пьеса «Я говорил, что не он не умеет есть» стала эскизом для более позднего произведения. По жанру её можно отнести к шуточной сцене. Авторское жанровое обозначение – «идиллия» – подчёркивала пародийный, точнее, автопародийный, элемент.

Пьеса «Я говорил, что не он не умеет есть» имела явно автобиографический характер: в ней в пародийном духе представлялось собственное увлечение С. П. Хитрово. Об этом свидетельствует уже список действующих лиц: Графиня – графиня Толстая, Софья Павловна Дурново – Софья Петровна Хитрово (фамилия трансформировалась в комическом духе; отчество героини было явно навеяно памятью о грибоедовском произведении), Князь Растеряев – князь Д. Цертелев (иронически представляется как «магнетизёр и дворянин», родственник графини), Василий Сергеевич Журавлёв – сам Владимир Сергеевич Соловьёв (юмористически обыгрывается «птичья» фамилия).

Сюжет одноактной пьесы-сцены максимально свёрнут, но можно говорить о том, что автор стремился воплотить тему сумасшествия от любви. Родственник графини, Растеряев, приводит в её гостиную Журавлёва, молодого человека, влюблённого в её племянницу. Журавлёв ведёт себя странно, говорит глупости, наконец, из-за избытка чувств глотает ботинок Софьи Павловны и умирает. При свёрнутости сюжета основное значение имеют ха-

рактеры. Они сразу прописываются достаточно глубоко, хоть и явно односторонне в силу объёма произведения. Гротескно рисуется Журавлёв – несуразный влюблённый, потерявший из-за своего чувства всякое ощущение реальности (в этом он близок Альсиму, образ которого создавался Соловьёвым практически параллельно); юмористически – остальные персонажи: стоическая графиня, которая «может всё выдержать», напротив, несколько импульсивная и даже грубоватая Софья Павловна («Неисправимый идиот!» [213, с. 79] – реминисценция из «Горя от ума» или «Идиота»?), чванливый барон («Ну, положим, ещё Растеряев, он – ваш родственник и всё-таки князь, – но этот невозможный Журавлёв…» [213, с. 77]), невнимательный Растеряев (даёт Софье Павловне вместо конфет галоши).

Журавлёв при появлении на сцене совершает глупость за глупостью: вместо ручки графини целует руку прислуги Зои, затем надевает на себя женский халат, задаёт вопросы невпопад и рассказывает историю о рождении рязанским мужиком поросёнка. Графиня сравнивает его по манерам с поведением осла. А Софья Павловна говорит, что «это обидно для ослов» [213, с. 78]. Когда Журавлёв умирает, подавившись ботинком Софьи Павловны, графиня объявляет, что «он хорошо сделал, что умер – это очень упрощает все отношения» [213, с. 79].

Важное значение в сцене Соловьёва имеют ремарки. Их развёрнутость позволяет характеризовать бытовую обстановку (диван, кресла, пузырёк с хлороформом и т. д.), действия персонажей, эмоции и жесты героев, моменты пауз, даже звуковое сопровождение («несчастный издаёт предсмертное хрипение», «из угла комнаты раздаются дикие звуки» и т. д.). Проработанность деталей столь маленького произведения Соловьёва свидетельсьвует о том, что в конце 1870-х годов драматургическое творчество становится, наряду с поэзией, одним из главных способов художественного самовыражения этого автора.

Самой поздней одноактной пьесой Соловьёва стал «Дворянский бунт». Она была написана уже после оформления соловьёвской эстетической кон-

цепции и свидетельствовала, во-первых, об авторском соотнесении главной задачи театра с преображением человека и, во-вторых, о стремлении через возможности драматургии выразить свой художественный темперамент, который не мог быть продемонстрирован вполне в «чистой» лирике.

Одноактная пьеса В. С. Соловьёва «Дворянский бунт» появилась в 1891 году. Это самое позднее драматургическое произведение философа, созданное в соавторстве, предположительно, с Э. Л. Радловым и С. Н. Трубецким. Правда, в 1922 году племянник Соловьёва опубликовал его как написанное именно его дядей (возможно, при незначительном участии Э. Л. Радлова) на основании того, что текст без каких-либо оговорок содержался в письме Соловьёва к М. М. Стасюлевичу от 9 августа 1891 года. Спорный характер авторства Е. С. Шевченко объясняет следующим образом: «…драматургические опыты В. С. Соловьёва возникли в атмосфере „домашнего“ или „кружкового“ искусства, для которого авторство либо не актуально вовсе (тексты функционируют в „своей“ среде без подписи, хотя автор, как правило, известен, также имеют место разнообразные формы коллективного творчества – сотворчество, дописывание или редактирование текста другим автором и т. п.), либо оно становится объектом игры (процветают разного рода мистификации – чужое выдается за своё, своё за чужое, для чего порой привлекаются вымышленные имена-„маски“, псевдонимы и т. п.)» [523, с. 148]. Предположим, что С. М. Соловьёв имел дополнительные основания считать это произведение принадлежавшим перу его родственника ещё и потому, что рядом с пьесой в вышеупомянутом письме было переписано стихотворение «Привет министрам», близкое «Дворянскому бунту» и по идее, и по проблематике, и по характеру юмора. Примечательно, что примерно через месяц Соловьёв сообщил тому же адресату об особой общественной миссии, которую он взял на себя как публицист: «В настоящее время я изнемогаю под тяжестью усилий образовать из нашего хаоса, или просто слякоти, хотя бы микроскопическое ядрышко для будущего общественного организма. Очевидно, это значительно труднее, чем призвание Варягов или крещение Руси... Я, впрочем, не впадаю в смерт-

ный грех уныния…» [184, с. 54]. В этом контексте замысел «Дворянского бунта» выглядит как обоснованный целостными авторскими целями и задачами. Ещё один аргумент в пользу авторства Соловьёва можно обнаружить в сюжетной близости пьесы «Бунту в Ватикане» А. К. Толстого, творчество которого Соловьёв чрезвычайно ценил.

В письме к М. М. Стасюлевичу жанр произведения был определён как «гражданская феерия в трёх помещениях Дворянского банка» [184, с. 50]. Этот снятый впоследствии подзаголовок должен был дополнительно оттенить авторский замысел сочетания в произведении полусказочного-полугражданского содержания, оформленного с особой пышностью, с использованием сценических эффектов. Изменённый вариант подзаголовка, впрочем, сохранил указание на присутствие в пьесе таких эффектов: «современно-гражданская пьеса с учёными примечаниями и спиритическими явлениями». Здесь иронически выражалось отношение Соловьёва 1890-х годов к юношеским увлечениям спиритизмом и к возможностям естественных наук: «различные науки исследуют природу *по частям* и находят между этими частями механическую связь; но такой естественной науки, которая исследовала бы вселенную в её единстве и целости, вовсе не существует…» [189, с. 108]. «Учёные примечания» можно встретить, в частности, в монологе князя Мещерского, который, гордясь, что «путь к величию» проходит через его прихожую, восклицает: «Я – дрожжи для одних, другим я – хлороформ» [161, с. 255]. Но самое большое их скопление – в развёрнутой авторской ремарке перед появлением духа капитана Борозды: «Дворяне восторженно благодарят Мещерского и, кланяясь, ударяют своими столбами по его голове, откуда исходит звук, как бы из медного сосуда, наполненного торичеллиевою пустотою… Атмосфера комнаты постепенно насыщается „духом старины“, образовавшиеся пары сгущаются под потолком в облако, из которого показывается фигура капитана Борозды и благословляет присутствующих» [161, с. 257].

Определение «шуточная» пьеса к «Дворянскому бунту» почти не применимо. З. Г. Минц писала: «Вместо иронии над всем – злые, уничтожающие портреты столпов русской реакции: Победоносцева, Мещерского. Вместо мягкой насмешки – гротескная заострённость в обрисовке социальных идеалов дворянина 1890-х годов» [440, с. 52]. Действительно, изображение повседневной жизни дворянина как балагана было близко карикатуре. Вместе с тем характеристика произведения как «политической сатиры», «политического памфлета», которую предлагал, например, С. М. Соловьёв [214, с. 276], является, на наш взгляд, натяжкой: автор излагал свой критический взгляд на современное российское общество вообще, а не только на дворянское сословие. Конечно, сатира на дворянство – в основе соловьёвского текста, но падение нравов в высших сословиях в конечном счёте трактовалось как признак времени, результат общей деградации человечества, идущего к концу своей истории. Идею автор связал с противопоставлением этого сословия народу, сохранившему совесть, моральные понятия в чистоте, а представления о «должном» неискажённым: «Я Богу благодарен // За то, что я не барин» [161, с. 260].

Сюжет пьесы ослаблен, носит характер «сцен», рисующих картину быта и нравов дворянства. В приёмной банка князь Мещерский объявляет о решении «Совета высшего» брать в залог от лиц дворянского звания не только материальные средства, но и души, «права на бессмертие». По истечении месяца оказывается, что желающих воспользоваться залогом так много, что представитель банка вынужден сообщить об отсутствии свободной наличности и прекращении предоставления подобной услуги. Дворяне поднимают бунт, но сторожа со швабрами выгоняют их вон. Комедийное положение достигается через создание смешного несоответствия, комического недоразумения. Действие разворачивается в решающий момент времени: закон о скупке дворянских душ уже принят. Начинается кульминация – бунт дворян – и быстрая развязка – их изгнание из здания банка.

Сюжетная линия в пьесе одна – дворяне и служители банка. В отличие от первой драмы Соловьёва, конфликт в произведении скрыт, даже несколько

размыт, не воплощается через конкретных героев: рисуются только жизненная ситуация, определённые обстоятельства, которые ярко характеризуют персонажей. Противостояние вызвано комическим положением: большим желанием дворянства обогатиться любой ценой и ограниченностью возможности банка в средствах в силу огромного ажиотажа среди желающих заложить душу и своё бессмертие. Всё это приближает произведение к комическому этюду, в сюжетном отношении близкому к водевилям А. П. Чехова («Юбилей», «Предложение»): событие, к которому готовятся герои, так и не осуществляется, «комизм в большей степени достигается не самим действием, а… его „драматическим неразвитием“» [356, с. 68], большое значение обетает подтекст.

Действие в «Дворянском бунте» разбито на две сцены, причём между событиями, представленными в них, проходит месяц. Тип художественного пространства – точечный (действие разворачивается в одном месте – в приёмной дворянского банка; смена интерьера отсутствует), время – циклическое. Кольцевая композиция, единая сюжетная линия, развитие событий в строгой логической последовательности, зеркально отражённая ситуация, сходная, но одновременно контрастная, позволяют подчеркнуть идею произведения: современное дворянство до крайности испорчено хищническим духом времени, его нравственные принципы извращены до предела.

Количество действующих лиц в одноактной пьесе Соловьёва невелико: князь Мещерский, Дворяне, Сторож, Саломон. Большинство персонажей лишено даже собственных имён, что позволяет рассматривать предложенную ситуацию как некий обобщённый пример. Более или менее чётко представлен только образ князя Мещерского. Его характер вырисовывается в развёрнутом монологе, занимающем почти всю первую сцену. В нём «чистый дворянин» признаётся в наличии «кой-каких пороков» и даже гордится тем, что именно его турецкий диван – «гнездо благих реформ». Если в «Альсиме» индивидуализация образов достигалась через выявление основной черты характера (романтизм Альсима, безнравственный практицизм Профессора, претен-

зия на просвещённость Сатаны), то в «Дворянском бунте» индивидуализация характеров по большому счёту отсутствовала. Пьеса имела дидактическое назначение, правда, выражающееся не прямо, а косвенно, в завершающейся реплике сторожа. Ещё одно яркое отличие от более раннего произведения и одновременно отступление от традиции одноактной драмы – чётко выраженная авторская позиция. Разоблачение безнравственности высших сановников достигалось через сатирическую обрисовку их образов: «чистый дворянин» Мещерский нечист «кой от каких пороков», Победоносцев называется «носителем побед», «былые либералы» унижаются перед князем. Значительно повышается роль ремарок. Они становятся более развёрнутыми, нежели в «Альсиме», поясняют характеры, ситуацию, исторический контекст, снабжаются дополнительными сносками. Так, автор указывает на то, что дворян не случайно благословляет именно дух капитана Борозды, человека, реально жившего в 1820-е годы и судимого за распространение в своей роте содомизма, воспроизводит слова, сказанные о нём его современником А. С. Пушкиным. Неоднократно делаются намёки на противоестественные склонности князя Мещерского, что подчёркивает степень нравственного разложения высшего сословия. Ремарки не только двигают сюжет, вносят комическую струю, но и содержат авторскую оценку происходящего: «Уходят, слегка канканируя. Входит старый сторож. Сперва останавливается в недоумении, потом плюёт, крестится и отворяет форточку» [161, с. 258].

Пьеса Соловьёва близка фарсу, что выражается в комизме положений, цепи остросюжетных ситуаций, эксцентрике, образах, содержащих социальную типизацию. В ней использовались приёмы буффонады: дух капитана Борозды появляется после того, как дворяне ударили своими столбами князя Мещерского по голове; после объявления Банка о прекращении заёмов дворяне участвуют в потасовке за последнюю сторублевую бумажку; из здания Банка их выгоняют сторожа со швабрами. Соловьёв использовал разнообразные оттенки смеха: юмор, насмешку, иронию, сатиру, сарказм. Юмористически обрисованы образы столбовых дворян, несущих «под мышкой свои стол-

бы с целью заложить оные» [161, с. 255]. Явная ирония содержится в суждениях Саломона о дворянской душе: «…министр финансов, принимая далее во внимание, что дворянская душа – товар нежный, легко поддающийся тлению и приходящий в совершенную непригодность, предложил прекратить дальнейший приём душ…» [161, с. 259]. Сатирически представлен образ законодательного собрания, где дремлют генералы, а либералы «с улыбкой жалкою» [161, с. 257] безмолвно слушают и дрожат за свои оклады. В обрисовке «некоего мужа», вносящего поправку в доклад, присутствуют уже саркастические ноты: «А некий муж из них, с охотою большою // Загладить прошлое, поправку внёс в доклад, // Усильно требуя, чтоб, наравне с душою, // И право на бессмертие в залог // Без всяких оговорок принималось» [161, с. 257]. В целом преобладает сатирическое начало, что отмечали уже современники автора: «„Дворянский бунт“ принадлежит к числу общественно-сатирических произведений» [216, с. 10].

Соловьёв не стремился к индивидуализации характеров своих героев, показывал в основном обобщённые образы. Главные средства характеристики персонажей в его пьесе – поступки и речь. Примечательно, что автор «Дворянского бунта» глубоко продумал языковое оформление произведения. Словесный повтор («Нельзя ли покороче!.. Мы все хотим к Кюба» [161, с. 256]) и ритмический перебив неторопливой и многословной речи Мещерского (смена шестистопного ямба четырёхстопным) подчёркивали нетерпение дворян, ожидающих объявление о решении Совета. Сочетание в витиеватом монологе князя высокой лексики («Извольте! вострублю, как судная труба» [161, с. 256]) и просторечий («…сдерём какие куши // Мы с сиволапых мужиков!» [161, с. 257]), его каламбуры («В залог отныне банк берёт // Буквально всё: поношенный берет, // Поля от шляп, поля поместий, // Штаны, болота, чувство чести…» [161, с. 256–257]) и нарочитая метафоричность («И под моим лучом возникла, как цветок // На удобрённой почве, лотерея» [161, с. 257]) указывают на ложность его видимого образа.

Следуя своим эстетическим принципам, Соловьёв сделал предметом осмеяния неидеальную действительность, которую действующие лица воспринимают как должное. Абсурдность действа не вызывает ни малейшего удивления у его участников. Более того, их бунт вызван окончанием невиданного события закладывания душ. Специфика действительности, изображаемой в тексте, – в её узнаваемости. Заявленная как «современно-гражданская пьеса», эта одноактная драма детально воспроизводила черты российского общества начала 1890-х годов: очерчен круг современных деятелей – В. П. Мещерский, издатель проправительственного журнала «Гражданин»; журналист «Вестника Европы» А. П. Саломон; товарищ управляющего Дворянским и Крестьянским банками А. А. Голенищев-Кутузов; сановник К. П. Победоносцев. Воспроизводится конкретная общественно-экономическая ситуация, вводятся историко-бытовые детали – упоминается о недавнем неурожае в стране, о модном петербургском ресторане Кюба. Проблематика произведения сориентирована на гражданский спектр вопросов: власть капитала над человеком, нравственная деградация дворянского сословия, работа законодательного собрания, общественный бунт, непонимание между дворянством и народом и т. д. Публицистическая практика Соловьёва, его поэтическая проработка темы в стихотворении «Привет министрам» позволили ему мастерски воплотить замысел, отразить особенности эпохи, быта, психологии, нарисовать точные образы, дать яркие языковые характеристики.

Чёткость авторской позиции, сатирическое изображение действительности, историческая природа образов, уменьшение количества реминисценций, расширяющих литературный контекст, но уводящих от реальных фактов, соотнесённость персонажей с их социальной принадлежностью, воспроизведение исторического фона – всё это сближало пьесу Соловьёва с традициями реалистического искусства. Герои произведения явно погружены в действительность, существуют внутри неё. Даже в рамках небольшого текста присутствует многообразие человеческих типов (тип безнравственного правителя, тип жаждущего наживы дворянина, тип честного простого человека),

каждый из которых складывался на основе жизненных, а не литературных фактов, являлся следствием авторского историко-социального анализа. Они подкреплялись особой мотивировкой поведения героя. Тяготение к реалистическому воспроизведению жизни привело к изображению её «изнутри». «Дворянский бунт» – самая нелирическая пьеса Соловьёва. Вместе с тем в ней, как и в других его драматургических произведениях, сочетались поэтические и прозаические фрагменты. Подобная двойственность языка была характерна для романтиков. Несмотря на то, что в их сознании поэзия противостояла прозе, они часто стремились к взаимопроникновению стихотворного и прозаического планов повествования, уравниванию их в правах.

3.2. «Белая Лилия» как вершина драматургического творчества В. С. Соловьёва

Центральное место в драматургическом творчестве В. С. Соловьёва занимает мистерия-шутка «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова» (1878–1880). Особая значимость этого произведения для художественного наследии Соловьёва объясняется несколькими причинами. Во-первых, это его единственная многоактная драма, включающая три действия. Во-вторых, в «Белой Лилии» переплелись сокровенные авторские идеи, определившие суть его философской концепции, и поэтическая образность. В основе сюжета произведения – соловьёвская идея Вечной Женственности, которая способна одухотворить человечество. Текст включает шесть стихотворений из «серьёзной» лирики Соловьёва («На звёзды глядишь ты, звезда моя светлая!», «Я любил, хоть мыслью каждой…» и др.) и восемь – из шуточной («Ах, зачем родилась я девицей…», «Если ветер осенний безжалостно смёл…» и др.). В-третьих, текст традиционно воспринимался как парадоксальный, спорный по эстетическим достоинствам, в невыгодном свете представляющий его создателя, авторитетного религиозного мыслителя. Даже духовно близкие Соловьёву современники, считавшие себя последователями его идей, относи-

лись к «Белой Лилии» скептически. Для В. Л. Величко оно «мало понятное», с неясной жанровой принадлежностью: «комедия (?)» [56, с. 277]. Соловьёв-племянник писал, что «это очень странная пьеса», «шутки самые грубые, развязные и иногда циничные, крайняя нелепость и чепуха переплетаются в ней с… мистикой Софии» [214, с. 156].

Важно и то, что первая редакция пьесы создавалась Соловьёвым в 1878–1880 годах, во время активных занятий «домашним» искусством, а её публикация состоялась только в 1893 году в альманахе «На память». Совершенно очевидно, что текст значительно дорабатывался: в окончательном варианте отсутствовал пролог, была иная система персонажей и сюжет, изменилось авторское жанровое обозначение – вместо «мистерии в трёх действиях с прологом» появляется «мистерия-шутка». Создавал его уже не юноша, а зрелый человек со сложившимся мировоззрением и взглядами на задачи литературы, определённым поэтическим багажом, возросшим художественным мастерством и стремлением к жанровому экспериментаторству. Пьеса существенно отличалась от первых драматургических опытов своей задачей и характером. Учитывая это, можно говорить, что «Белая Лилия» была самым поздним драматургическим произведением Соловьёва.

Как отмечалось выше, Соловьёв воспринимал театр через религиозно-теургическую модель. Именно с драматургией он связывал воплощение своей мечты о преображении человека и мира средствами искусства. Очевидно, поэтому для ключевой своей пьесы драматург выбрал жанр мистерии, который не только предполагал постановку проблемы взаимоотношения человека с высшими силами, но и прямо ставил дидактические цели. Жанр мистерии позволил Соловьёву, с одной стороны, реализовать риторический, пророческий темперамент, открыть человечеству некие сакральные истины, с другой – приблизить современное искусство к теургическому, оказать воздействие на читателя средствами театра, показать то, что мешает двигаться по пути самосовершенствования.

На наш взгляд, в своей «Белой Лилии» Соловьёв соединил жанровые

возможности западноевропейской и отечественной мистерии XVII столетия. На русской почве этот жанр определялся спецификой духовного театра, призванного объединять в деле всеобщего покаяния и спасения, выстроенного по законам православной литургии (анонимный «Диалог про страдания Христовы», «Царство натуры людской…», «Рождественская драма», «Комедия на успение Богородицы» Дмитрия Ростовского). В западноевропейском варианте (особенно на позднем этапе развития) он имел синтетическую природу: был близок трагедии своим катарсическим очищением, просветляющим душу человека, а вместе с тем и земное бытие, но не исключал возможностей комедии, развлекающей и вместе с тем разоблачающей при помощи смеха недостатки действительности и человеческие пороки (немецкая мистерия о сошествии Иисуса Христа в ад (1464), английская мистерия рождественского цикла «Вифлеемские пастухи», сцена с женой Ноя в цикле «Таунлей», французская «Мистерия о святом Мартине», включающая фарс «Мельник, чью душу в ад чёрт уволок»). Соловьёв совместил в своём тексте высокий смысл русской литургической мистерии с поэтикой поздних западноевропейских образцов этого жанра.

Обратим внимание на то, что процесс проникновения «низкого плана» в религиозную мистерию в отечественной литературе начался ещё до Соловьёва. Этому способствовали, в частности, романтики, оказавшие определяющее влияние на художественное творчество автора «Белой Лилии» (мистерия «Ижорский» В. К. Кюхельбекера, 1826–1841; мистерия в трёх периодах «Жизнь чиновника» И. С. Аксакова, 1843). Однако произведение Соловьёва отличалось от мистерий русских романтиков тем, что «высокий план» в нём не вписывался в явно вымышленный, сказочный контекст, а прорисовывался с той степенью серьёзности, которая была характерна для литургических образцов жанра, «низкий» же план расширялся и углублялся настолько, что он проникал в мистический. Можно лишь предположить, что подобное художественное решение было вызвано в том числе биографическими обстоятельствами: Соловьёв переживал период разочарования в своём теургическом

проекте. В письме к Д. Н. Цертелеву в июле 1879 г. он писал, что ощущает «самые противоположные настроения», представляет «живой пример единства противоречий» [121, с. 249]. Вполне логично, что в эту эпоху сомнений он выставил на всеобщее обсуждение собственную философскую концепцию в «Белой Лилии», придав своим идеям художественную форму и поместив их в смеховое поле (способ защиты или самоирония?).

Вопрос о соотношении «серьёзного» и шуточного в драматургическом творчестве Соловьёва был поставлен ещё его современниками (С. Н. Булгаков характеризовал пьесу как «стихотворный фарс о Софии», «граничащий с мистической порнографией и, вместе с тем, включающий… вполне серьёзные и вдохновенные софийные стихотворения», «одно из самых двусмысленных и неприятных произведений Соловьёва» [44, с. 81]), а в соловьёвоведении утвердился, начиная с работ З. Г. Минц и А. Ф. Лосева. Однако на практике две эти составляющие не всегда воспринимались как равноценные. Так, И. А. Аполлонская, анализируя «Белую Лилию», определяла её жанр как мистерию и не придавала большого значения смеховой стихии [287, с. 57]. З. Г. Минц трактовала это произведение Соловьёва иначе: «„Белая Лилия“ чаще всего рассматривается как произведение, лирическая ирония которого снижает мистический пафос легко и изнутри, без какого бы ни было оттенка серьёзных сомнений в идеалах „Вечной Женственности“. В целом в пьесе явно преобладают тона иронические» [440, с. 51]. Исследователи драматургии Соловьёва 2000-х годов изучали прежде всего смеховой компонент «Белой Лилии». И. Б. Роднянская уточнила жанровое обозначение пьесы: не «мистерия-шутка», а «мистерия-буфф», в которой господствует «юмор юродства» [481, с. 91, 98], имея в виду, что смех вторгается здесь в повествование о вещах дорогих и даже священных для говорящего. Е. С. Шевченко в одном из разделов своей диссертации, посвящённой эстетике балагана в русской драматургии, обратила внимание на то, что творческая личность Соловьёва-драматурга сформировалась в неофициальной среде «кружкового» искусства, атрибутами которого были игра, мистификация, театрализация быта и поведения. Неофи-

циальная творческая среда, считает она, предопределила «присутствие черт балаганной народной комедии и поэзии нонсенса» [524, с. 16] в пьесах Соловьёва. Интересно замечание учёного о метатекстуальном характере «Белой Лилии», поскольку сюжет косвенным образом описывал ту атмосферу и те отношения, которые царили в близкой Соловьёву среде, а также важнейшие стороны его творчества и личности. По её мнению, специфика балагана в произведении «обусловлена во многом областью его функционирования: этот балаган „кружковый“, „кастовый“, балаган для „своих“» [523, с. 154]. О. К. Страшкова считает, что авторское жанровое определение «Белой Лилии» как «мистерии-шутки» – указание «на пародирование форм средневековой мистерии», а также шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь» и «собственных философско-эстетических грёз» [497, с. 215]. Показательно, что исследователи творчества Соловьёва единодушны в том, что грань между патетическим и смешным в его мистериио нечувствительна: автор легко переходил от одного к другому. «„Белая Лилия“ В. Соловьёва, – пишет Е. С. Шевченко, – постоянно балансирует на грани *серьёзного* и *смешного*, *мистериального* и *буффонного*. В сюжете пьесы сквозь *бытовое*, *комическое* просвечивает *вселенское*, *мистериальное*, и наоборот – *мистерия* каждый раз грозит обернуться *балаганом*» [524, с. 14].

В отечественной литературе периода Средневековья существовало особое отношение к комическому. Как отмечал М. П. Одесский, «специфика древнерусской модели комического детерминирована тем, что оппозиция „серьёзное / смешное“ производна от базовой культурной оппозиции „Божественное / демоническое“ („норма / аномалия“)… Бог, Божественное, эманация Божественного в мире – нормативная сфера, сфера абсолютно серьёзного… смех выступает как аномалия, как атрибут дьявола… дьявол лишён способности творчества, он „обезьянничает“… заимствуя формы существования путём имитации или творчества наоборот…» [456, с. 110–111]. Как следствие – серьёзному в древнерусской литературе соответствовали «действительные жанры» [456, с. 112], а смешному – их имитация и пародирование. Смешное

не уничтожало серьёзное, но сосуществовало с ним. Впрочем, уже к XVII столетию смеховая стихия проникла во многие жанры русской литературы, в том числе в драматургию (интермедия). Комическое охватило и «низкие» и «высокие» персонажи, и «низкое» и «высокое» слово, и «низкую» и «высокую» тематику. В самые серьёзные пьесы (например, в «Стефанотокос») включались шутовские сценки для развлечения зрителей, утомлённых длинным нравоучительным спектаклем. Использование «низких» персонажей и языка создавало пародию: выстраивалась дополнительная сюжетная линия, дублирующая «высокую»; тема в пределах произведения получала двойную аранжировку. Правда, мистерия как таковая соотносилась в древности с тайным священным действием, доступным только посвящённым, поэтому соловьёвское определение «шутка» – это ещё и способ адаптации «высокого» для широкого читателя, популяризация «слишком обособленной от текущей жизни идеи» [287, с. 66] (отсюда – образ Белой Лилии в медвежьей шкуре).

На наш взгляд, и идея, и поэтика, и литературные истоки «Белой Лилии» Соловьёва становятся более понятными, если взглянуть на них сквозь призму жанровой специфики. Мы будем исходить из того, что это произведение хоть и напоминает отдельными чертами мистерию-буфф, но в соответствии с традицией древнерусской мистерии воплощает мистериальное содержание вполне серьёзно, с учётом катарсических возможностей жанра. Буффонная же (шуточная) составляющая пьесы восходит к поэтике поздней западноевропейской мистерии. Трансформация мистериальных традиций в драматургическом творчестве Соловьёва происходила во многом с учётом опыта отечественной романтической мистерии. Его «Белая Лилия» стала, по выражению И. А. Аполлонской, «шуткой мудреца» [287, с. 64].

Мистериальное мировидение оказалось чрезвычайно близким Соловьёву именно к 1880-м годам, когда он обдумывал основные положения будущего трактата «Красота в природе». В Средневековье историческая эволюция понималась как осуществление воли Провидения. Для Соловьёва развитие природы также имело мистический смысл, трактовалось как последовательное

движение от тьмы к просветлению, а жизнь человека – как странствие в поисках истины и высшей красоты. В первоначальном варианте «Белой Лилии» существование героев рассматривалось параллельно с дополнительным действом – борьбой за их души тёмных и светлых сил, что для жанра мистерии имело сюжетообразующее значение. В окончательном виде идею, систему персонажей, события определил «любовный» сюжет, прямо вытекающий из авторской философии любви («Смысл любви», 1892–1893), однако и после доработки мистериальный пласт, связанный с темой преобразующего воздействия высших сил на грешного человека, оставался существенным. И в начале 1890-х годов жанр мистерии (в её духовной, литургической разновидности) оказался созвучным эстетической концепции Соловьёва. Он был убеждён, что под воздействием божественного вдохновения художник способен пересоздавать реальность, в которой существует. Следовательно, жизнь творца рассматривалась им в мистериальном контексте, а мистериальность трактовалась как определяющее качество истинного искусства. Конечно, мистериальный сюжет по сравнению со средневековой традицией существенно трансформировался у Соловьёва в соответствии с новой социокультурной ситуацией, авторскими философскими и эстетическими взглядами. Литургическая мистерия была связана с вопросом о пути человечества во Вселенной, Соловьёв поставил вопрос о судьбе самой Вселенной, о возможностях «восхождения» или, напротив, «вырождения» космоэволюционного процесса. Тем не менее, как и в средневековом религиозном театре, сюжет «Белой Лилии» выстраивался на основе мотива «зова» из иного мира, перемещений героев между земным и ирреальным, их качественного преображения вследствие этого. Действующие лица мистерий осознавали собственное несовершенство и преобразовывали себя и действительность (гораздо реже продолжали существование в несовершенном мире).

Религиозная (литургическая и полулитургическая) мистерия, один из жанров средневекового театра, определялась, как правило, сюжетом, взятым из Библии. Она показывала жизнь как некое онтологическое таинство, бес-

конечное движение к нравственным высотам, к новым уровням бытия благодаря осуществлению воли Провидения. Соловьёв отказался от библейского сюжета, связал основное действие «Белой Лилии» с очень важной для своей мировоззренческой концепции идеей о нисхождении Софии в мир и одухотворении ею человечества. Тем не менее дидактические задачи, соотносимые с целями и функциями средневековой мистерии (драматург должен был воспитывать зрителей (предлагая им идеальные образцы для подражания и показывая последствия дурных поступков на отрицательных примерах), вызывать сочувствие к невинно страдающим героям, вести к катарсису), ставились в пьесе сознательно и серьёзно. «Белая Лилия» стала для её создателя и своего рода откровением, и шутливым наставлением зрителей, и своеобразным вкладом в борьбу за одухотворение человека средствами искусства. Несмотря на значимость тематики (мистическое спасение человечества) и дидактическую установку, Соловьёв придал главной коллизии пьесы комедийный характер, чтобы глубже отразить в ней противоречия между уродством эмпирической жизни и высшим способом бытия. По его мнению, изобразить это было возможно, лишь показав недолжное комически, гиперболизировав несовершенства, противопоставив их идеалу. Соловьёв писал в посвящении к первому варианту пьесы: «Звучи же смех свободною волною, // Негодования не стоят наши дни. // Ты, муза бедная, над смутною стезёю // Явись хоть раз с улыбкой молодою // И злую жизнь насмешкою незлою // Хотя на миг один угомони» [204, с. 68]. Подобный подход к художественному материалу позволил ярче высветить идею: человек всегда будет стремиться к одухотворению себя и мира через любовь, и путь к этому – в его душе (пещере), где обитает одновременно и низменное, звериное (медведь), и возвышенное (Белая Лилия). При этом земная любовь – это грёза о высшей, абсолютной любви, невозможной в земном мире.

Собственно мистерия начинает разворачиваться у Соловьёва уже в Прологе, оставшемся в черновиках и носящем эсхатологический характер. Русские литургические мистерии открывались именно прологом и аллегориче-

ским антипрологом, в которых намечалось содержание предстоящего действия («Рождественская драма» Дмитрия Ростовского, 1702). Однако уже в рождественской драме «Комическое действие в честь младенствовавшему под лети Христу» М. Довгалевского встречается приём замещения рассказом основного действия. Валаам, открывающий пьесу, не только предваряет действие, но и пророчествует о Христе, повествует о сотворении Богом мира, человека, о грехопадении Адама и Евы, объясняет значение рождения Спасителя. Близкий приём использовал впоследствии и Соловьёв. Он вывел в Прологе «Белой Лилии» высшие силы – Бога (Геодемон), ангелов (лакеи Геодемона), демона (Китоврас, рождённый от тёмной ночи и хаоса). Большинство из них изображалось в сниженном, карикатурном виде: Геодемон – «в халате и в туфлях, на голове ночной колпак, а сверх него корона, в одной руке скипетр, а в другой – подушка» [157, с. 271] (символ сонного неведения?), ангелы – «в синих и красных ливреях» [157, с. 269], с картонными крыльями. Внешнему виду героев соответствовала их авторская характеристика: Геодемон «весьма добродушен, иногда впадает в экстаз», ангелы «ленивы, надменны и глупы» [157, с. 269]. Только «приказчик» Китоврас был лишён внешних комических черт, характеризовался сдержанно-положительно («распорядителен»), играл роль правдолюба, озвучивает идеи, которые разделял и сам автор: «По лицу земли // Лжи, убийства и разврата // Семена взошли» [157, с. 270]. Именно он объявлял о последнем дне бездуховного и безнравственного человечества. Когда Геодемон называет несколько имён «порядочных людей» (Мортамир, Халдей, Инструмент, Сорвал, Альконда, Теребинда, Галактея), Китоврас раскрывает безнравственную сущность их носителей, тем самым реализуется традиционная функция лица из пролога мистерии, дававшего характеристики основным персонажам. Тот факт, что из редакции 1893 года Пролог был исключён, а функция характеристики главных персонажей и основного действия была передана столь же карикатурным, но всё-таки нейтральным лицам – Сокрушённому помещику, Скептику, Отчаянному поэту – объяснялся, видимо, причинами этического характера.

Герои-резонёры заменили проложных персонажей, которые вводили проблему развращённости человечества, общего кризиса жизни и необходимости спасения. Все они находились в «пороговой» ситуации, утратили смысл жизни, потеряли веру как опору существования. В их монологах звучали основные мотивы мистерии: непонимание природы иной жизни, отсутствие нравственных ориентиров, тоска по красивому и должному.

Сюжеты в средневековой мистерии были статичными (действия не отличались разнообразием, часто повторялись), имели зеркальную композицию – изображались сходные, но контрастные по содержанию ситуации. На тех же принципах выстраивается и соловьёвская «Белая Лилия». Кавалер Мортемир (окончательное имя героя) слышит голос из «четвёртого измерения» и решает по его совету изменить свою жизнь, отправиться на поиски Белой Лилии. К нему присоединяются бросившие своих возлюбленных Халдей, Инструмент, Сорвал. Однако только Мортемир прозревает Белую Лилию в образе медведя, который встречается на их пути, и остаётся с ней. После смерти медведя Белая Лилия обретает свой истинный облик и уводит героя в «четвёртое измерение». Остальные герои-искатели соединяются с бывшими возлюбленными, увидев их другими глазами и испытав к ним истинную любовь. С одной стороны, в этом сюжете повторяются противоположно направленные эпизоды (встреча трёх пар возлюбленных, их разрыв и финальная сцена с примирением), с другой стороны, контрастно воспроизводятся любовные линии Мортемира – Белой Лилии и их последователей. Содержательно сюжет соответствует признакам мистериальности: главный герой ищет духовный смысл жизни, он слышит «зов» из иной реальности, происходит таинственное преображение мира. По сравнению с первоначальным вариантом пьесы отредактированный сюжет был выстроен строже, в нём снимались некоторые двусмысленности в отношении религиозных предметов (самоубийство Мортамира на могиле медведя, колдовство Сатаны, о котором упоминала Белая Лилия, смерть возлюбленных от излишнего блаженства после соединения, благословление трёх пар на распространение по всей земле

наслаждения любви). Авторская философская концепция Вечной Женственности воплотилась теперь более развёрнуто и точно. Мистериальный пласт сократился, на первый план выступил бытовой. Шуточные сцены стали прописываться гораздо тоньше.

Ключевыми мотивами «Белой Лилии» становятся мотивы одухотворения и спасения человека любовью, преображения мира, перехода «отсюда» (из области повседневной действительности) «туда» (в мир истинных ценностей) и наоборот, зова из иного мира. Эти мотивы, характерные для литургической мистерии, во многом определили и образную систему, и композицию произведения, и его поэтику. Вместе с тем они оказались родственными романтическим мотивам пути, странствий, исканий идеального, которые неоднократно повторялись в поэзии Соловьёва этого периода («Близко, далёко, не здесь и не там…», 1875–1876; «В землю обетованную», 1886; «Бедный друг, истомил тебя путь…», 1887). В шуточном варианте эти мотивы разрабатывались в «Таинственном госте» (конец 1870-х – начало 1880-х годов), «Пророке будущего» (1886), «Осенней прогулке рыцаря Ральфа» (1886). Лирический герой этих произведений устремлён к «загадочной цели». Движимый надеждой на жизненно важное «свидание», выступающее итогом длительных временных процессов, он начинает странствие, которое должно завершиться чудесным «переходом» к иному состоянию бытия.

Из ключевых мотивов пьесы важен также мотив сна, восходящий и к романтической интерпретации мира и жизни, и к мистериальной их трактовке. Средневековый театр напоминал зрителю о том, что человек – игрушка Высших сил, что его существование недолговечно: «Не бойся, честный внук Аврамов, // Лучши твой есть сон, нежели Адамов, // Спящу бо тому ребро отворися, // Жена родися; // Тебе же спящу отверзеся небо, // И восод готов ко небеси, се бо // Лествица с земли до небес досязает, // Ко Богу дерзает» [609] («Успенская драма» Дмитрия Ростовского, конец XVII в.). Часто в средневековой драме беспрестанно меняющийся мир, идеальная жизнь показывались как ускользающие от человека (они – сон). В этой связи вещий сон становил-

ся необходимым компонентом для её поэтики: через сны открывались принципы истинной жизни, которая порой значительно отличалась от реальной. В «Страшном изображении второго пришествия», например, показывались сразу два таких сна – Навуходоносора и пророка Даниила, предсказывающего будущее. В соловьёвской пьесе мотив сна имел определяющее значение. Автор, утверждая идею торжества нетленной красоты, использовал подзаголовок: «Сон в ночь на Покрова». По народным поверьям, всякое прошение на Покров должно исполниться, а сны накануне этого праздника обязательно сбываются. Таким образом, Соловьёв придавал своему повествованию символический смысл: его «Белая Лилия» – это сон-мечта о рождении из очищенной материи высшей духовной красоты.

Поэтика мистерии основывалась на убеждении, что ни одно явление мира не существует изолированно, но всегда находится в отношении противопоставления с другими явлениями и с самим собой. Так, в антипрологе «Рождественской драмы» Дмитрия Ростовского поочерёдно выступали Натура (Природа) и Натура людская, Век золотой и Век железный, Любовь и Ненависть, Незлобие и Ярость, Жизнь и Смерть, в его же «Успенской драме» – Ангел с небом и Ангел с землёй и т. д. Соловьёву-писателю эта антиномичность мышления, как мы отмечали выше, была характерна. Это обстоятельство, наряду с мистицизмом вообще, очевидно, должно было привлечь его внимание к мистерии. Определяющим для жанра в его классическом виде было выстраивание сюжета на основе семантических оппозиций: верх – низ, свет – тьма, красота – безобразие, внутреннее – внешнее, добро – зло, Бог – дьявол, Бог – человек. Мир как таковой (мир вещей и отношений, мир мысли и чувств) делился на две части, каждый элемент которой имел антипод в другой. Все понятия приобретали и положительное, и отрицательное значение, вступали в противоречие со своими антиподами. Строение мироздания проецировалось на сущность человека. Он рвался душой ввысь и был привязан к земле тяжестью плотской телесной оболочки, постоянно колебался от добра ко злу. Его земной путь был странствием в чужих краях, которое заканчива-

лось в ином мире. Соловьёвский Мортемир после жизненных блужданий выбирает именно эту дорогу, ведущую к Божественному. Автор «Белой Лилии» всё время подчёркивал единство земного и небесного, прекрасного и безобразного, глубоко духовного и ничтожного, нравственного и безнравственного в мироздании и человеческом характере. Его персонажи (особенно второстепенные) постоянно колеблются между двумя противоречивыми началами, что приводит их к внутренним изменениям. Путь главного героя, Мортемира, выглядит как более цельный. Но ведь и полоса его заблуждений была более широкой, а сами они – более глубокими. Кроме прожигания своей жизни в Петербурге, он был явно преступен в любовных отношениях. В черновом варианте второго действия Мортемир называл своих спутников «невинными щенятами», утверждал, что «…триста, 49000 женщин // Любил зараз» [157, с. 282]. Голос из четвёртого измерения, который слышит только Мортемир, упрекает его в том, что он «забыл Бога», называет «извергом» [156, с. 227]. Очевидно, что перелом в его сознании должен был быть кардинальным, ведь он оказался ведом по жизни не только любовью, но и убеждением в необходимости очиститься страданием: «Венец терновый // Нужно стяжать» [156, с. 246]. Все герои пьесы (и прежде всего Мортемир) выступают как странники, ищущие себя и своё место в жизни, состоят в близком родстве с мистериальным персонажем, заблудившимся в лабиринте мира. Как и в средневековой драме, статус героев в структуре действия пьесы часто выравнивается, а их судьба зависит не только от личных качеств и душевных порывов, но и от внешней Божественной субстанции, одинаково довлеющей над каждым. Так, во французском миракле «Чудо о Теофиле» Рютбёфа главный герой, продавший душу дьяволу, всё-таки получает покровительство Мадонны. У Соловьёва грешника Мортемира выводит к свету Белая Лилия-София.

Герой средневековой духовной драмы являлся фигурой условной, носителем определённой идеи и именно в этом качестве «нёс большую сюжетообразующую и семантическую нагрузку» [534, с. 137]. Персонажи пьесы Со-

ловьёва также условны. Даже главный из них – Мортемир – однозначен: это искатель идеала, рыцарь и певец Вечной Женственности. Несмотря на двойственность его имени, это, безусловно, избранный, призванный совершить космическую миссию, соединить земное с вечным и повести за собой человечество. Именно ему адресован таинственный свиток из Тибета, символизирующий высшее знание. Конечно, герой несколько компрометируется ироническим обыгрыванием его «донжуанства». Вместе с тем этот его порок мог иметь для Соловьёва и серьёзное философское обоснование. В «Софии», произведении, созданном буквально за два года до начала работы над «Белой Лилией», рассуждая о характере любви, он писал: «Каждое существо находится в любовной связи с двумя существами: одно оно любит восходящей любовью, а другое – любовью нисходящей. Но так как… совершенное существо единственно, то предметы нисходящей любви всегда более многочисленны, чем предметы любви восходящей. Высший предмет последней единствен – это София. Она находится в прямой связи с избранниками человечества (с необходимостью мужчинами, ибо она женщина), которые любят её восходящей любовью, и которые любимы ею любовью нисходящей. Они в свою очередь находятся в непосредственной связи с большим количеством индивидов (с необходимостью женщинами), которые любят их восходящей любовью, а они их любят любовью нисходящей. Эти индивиды снова есть предмет восходящей любви для определённого количества индивидов-мужчин и так далее» [202, с. 155]. В свете этих суждений образ Мортемира получает дополнительный ореол единственного избранника, «великого жреца человечества». Его любовные похождения становятся обоснованными идеей нисходящей любви. Впрочем, могла быть здесь и самоирония по поводу своих недавних, но уже пересмотренных идей.

Мортемир – исполнитель божественной воли: он ведом по жизни, ему открывается суть его земной миссии, его подталкивают к её исполнению. Первоначально главный герой очень неустойчив в своём решении поиска высшей любви. Прощаясь с Галатеей, он, кажется, не прочь остаться: «В мо-

ей душе, поблёкшей и усталой, // Ты новые огни привыкла возбуждать (Хочет обнять её.)» [156, с. 226]. Только голос из «четвёртого измерения» настраивает его решительно. Эта смеховая составляющая образа главного персонажа снижает впечатление от его высокопатетических монологов о любви, взятых из «серьёзной» лирики Соловьёва. Они обретают двусмысленное звучание и противоречиво характеризуют героя. Дискредитация образа Мортемира достигается и за счёт бытовых подробностей: он мелочен, чрезмерно заботится о своём внешнем виде («Но где моя дорожная фуражка? // Здесь! И перчатки в ней» [156, с. 229]), выезжает на поиски Белой Лилии «в дорожном платье и с чемоданом в руках» [156, с. 224], не гнушается хорошей закуской и выпивкой (авторская ремарка: «изрядно выпив и закусив» [156, с. 246]), принимает эффектные позы («в позе отчаяния стоит кавалер де Мортемир» [156, с. 249]). Всё это свидетельствует о том, что герой погружён в мир земного существования, его душе трудно оторваться от привычных вещей.

В соловьёвоведении нет единого мнения о природе образа Белой Лилии. Конечно, трудно оспорить тот факт, что идея Вечной Женственности, ключевая для философии Соловьёва, претерпевает в пьесе ироническое снижение. Она низведена до гротескного образа женщины, возникшей из тела медведя. Однако нельзя забывать, что Белая Лилия переживает и обратные существенные метаморфозы: снизойдя в земной мир в животном образе, в итоге она обретает свою истинную небесную сущность, переходит в «четвёртое измерение». Таким образом, идея восстанавливается в своих правах: Белая Лилия выполняет свою миссию – становится связующим звеном между вещественным и духовным мирами, способствует усовершенствованию человека и земного бытия.

По мнению И. Б. Роднянской [481, с. 99–100], Белая Лилия – это воплощение одновременно и Софии, Премудрости Божьей, спасающей человечество, и падшей Души мира, самой нуждающейся в спасении. Это олицетворение и восходящей, и нисходящей любви, так как кавалер де Мортемир –

одновременно и искатель высшего женского идеала, и создатель его силами земной любви. О. А. Дашевская убеждена, что «образ Белой Лилии имеет другую природу», он не соотносим с воплощением Вечной Женственности в «Трёх свиданиях», это «„потенция“ развития мира» [336, с. 67, 71]. В тексте пьесы, действительно, нет пояснения природы Белой Лилии. Это воплощение и истинной любви, и Божественной силы, невидимой для людей, и «таинство натуры», и женская сущность с «небесными чертами», и «царица», и цветок. Каждая из этих характеристик дополняет, но не проясняет её образ и не может быть определяющей. Для Соловьёва принципиально, что это двойственная, хаотически-совершенная натура, и эта двойственность незримо присутствует в ней всегда: «В медведе я была, теперь во мне медведь. // Как некогда его, меня люби ты впредь». // Невидима тогда // Была я, а теперь – // Невидим навсегда // Во мне сокрытый зверь» [156, с. 250]. Конечно, связь Белой Лилии с Премудростью Божией, Душой Мира из философских трудов и Вечной Женственностью из поэмы «Три свидания» отрицать нельзя, но этот образ, на наш взгляд, имеет и другие значения. В контексте шуточной мистерии он – и символ несовершенства, непроницательности человечества, которое может воспринимать Небесное только в грубо материальном, земном облике (человек, по логике пьесы, сам имеет «медвежью» натуру), и общечеловеческая идея, которую каждый трактует в меру своего интеллекта и эстетического чувства. С точки зрения комического решения образ медведя мог возникнуть у Соловьёва, как отмечает Е. С. Шевченко [523, с. 153], под влиянием русской балаганно-ярмарочной символики. Интересно, однако, что образ Премудрости Божьей встречался и в отечественной драматургии начала XVIII века, например в небольшой анонимной пьесе без заглавия, которую впервые опубликовал В. И. Резанов [480, с. 249]. Первые русские драматурги, как правило, не выводили на сцену высшие сущности в собственном лице, зато в действии могли участвовать аллегорические фигуры неясной природы – «Всемогущая Сила», «Вражда» и др. Соловьёв также показал на сцене Веч-

ную Женственность в её истинном виде лишь на короткий миг, как дух, поднимающийся над могилой и сразу же переходящий в «четвёртое измерение».

Ключ к образу Вечной Женственности в медвежьей шкуре, возможно, содержится в пергаменте, найденном «служителем науки из наук», где буквально сказано: «Аз-буки-ведь, аз-буки-ведь. // Здесь смысл возвышенный и тайный…» [156, с. 236]. То есть в простейшем и, на первый взгляд, незначительном может скрываться сакральное: мировая жизнь развивается от грубой материи, стремящейся к идеалу, и игнорировать простейшие её стадии было бы неправильно. Возможность просветления дана даже низшей природе, звериной натуре. Вера и любовь – основы будущих перевоплощений дисгармоничного в гармоничное.

Система персонажей в пьесе Соловьёва обусловлена изображением многообразия форм земной жизни, удалённых от идеала. Второстепенные персонажи обрисованы автором в духе древних мистерий. В средневековой духовной драме всё имело особую семантическую нагрузку, в ней не было «фоновых» компонентов. Каждый из героев имел своё место в художественном пространстве. Так, пастыри Борис, Авраам, Афоня из «Рождественской драмы» Дмитрия Ростовского равно значимы, абстрактные и аллегорические образы (Ангел, Вражда, Милость Божия и др.) наравне с конкретными участвуют в организации и продвижении действия. Всё, что воспроизводилось на сцене в пьесе Соловьёва, также имело высший смысл, который слагался из действий и речей всех актёров, общей композиции и отдельных эпизодов, деталей. Каждый из компонентов содержал частный оттенок идеи всей пьесы: истинная любовь даёт возможность одухотворения и спасения человечества. Персонажи первого акта «Белой Лилии» – герои-резонёры, пародии на современных искателей высшего смысла жизни. Сокрушённый помещик до помутнения рассудка ищет «четвёртое измерение», но только в теории. Диапазон метаний Скептика настолько широк (от молитвы в храме до убийства прохожих), что они теряют смысл с этической точки зрения. Поэт доходит до отчаянья и мыслей о самоубийстве, осознав глубину противоречий между

идеалом и скверной действительностью. Однако в его сбивчивых речах размышления о должном то и дело перебиваются жалобами насущного характера – физическими страданиями от геморроя. Наконец, все трое забывают о проблемах вечности, лишь только находят кредитный билет и решают утолить потребности плоти.

В традициях жанра мистерии часть действующих лиц в пьесе Соловьёва не названа даже именами собственными (Инструмент, Неплюй-на-стол, Скептик, Сокрушённый помещик, Отчаянный поэт). Их характеры схематичны, а действия и речи условны. Все они развивают свою «подтему» (каждый воплощает «животный» уровень сознания, человеческий порок – глупость, лень, обжорство, ложь и т. д.) и намеренно «смонтированы» из разных исторических эпох, культурных и национальных пластов (это обстоятельство позволило О. А. Дашевской увидеть в «Белой Лилии» черты коллажа [336, с. 73]). Три пары, идущие за Мортемиром, обозначают человечество, духовно несовершенное и греховное, но всё-таки стремящееся к идеалу, имеющее потенциал для внутреннего изменения. Сорвал, Инструмент и Халдей двигаются по указанному главным героем пути неосознанно, потому что «всё равно деваться некуда», но их пение на привале раскрывает их внутренние, пока не осмысленные стремления. В шутливо-символической, а иногда грубопримитивной форме они восхваляют любовь. Все эти герои аллегоричны, их имена отражают характер. Если Мортемир и Белая Лилия выступают связующими звеньями между конкретным и условным мирами, то они разрушают границы между ними. Аллегорическое действие развивается параллельно с основным, профанируя его и одновременно оттеняя его высокий смысл. В список действующих лиц, в соответствии с традицией средневековой духовной драмы, наравне с людьми, внесены Птицы, Растения, Солнце, Совы, Волк, Львы и Тигры, Медведь и даже Голос из «четвёртого измерения». Природные образы – воплощение материального начала, которое, как и человек, стремится к духовному, к нетленной красоте.

Самым противоречивым второстепенным персонажем пьесы Соловьёва является «служитель науки из наук» Неплюй-на-стол. Несмотря на то, что он, мудрец и хранитель древнего пергамента, содержащего великую тайну, указывает на «иной» путь, разъясняет природу Белой Лилии, созывает попутчиков Мортемиру, именно этот герой то и дело прерывает поиски Идеала предложением отобедать и так и не достигает цели, умирая от «гнусной» болезни. Неплюй-на-стол близко подошёл к великой тайне жизни, но потерял половину загадочного свитка и прожёг его остаток папиросой. Можно предположить, что это пародийное воплощение, с одной стороны, учёного, ведомого по жизни чистым разумом, а не сердцем, закрытого для высоких чувств (у него единственного из странников нет земной пары, он не верит в любовь), с другой стороны, сугубо буффонный персонаж, неспособный к просветлению, наслаждающийся своим земным несовершенством. Однако вместе с тем именно Неплюй-на-стол, человек с именем, подчёркивающим его гастрономический фанатизм, видит то, что другие герои пока не прозревают: пещеру, где скрывается Медведь, он называет дворцом, ему мерещатся огни, фрейлины и придворные Белой Лилии. Правда, после общего возмущения он признаёт, что «пошутил немного». В построении образа можно увидеть обращение к поэтике старой драмы, в соответствии с которой явления должны были изображаться с помощью средств, им противоречащих: возвышенное через низкое, абстрактное – через конкретное. «Свести воедино несоединимое, – пишет Л. А. Софонова, – сочетать несочетаемое, построить произведение на игре множества контрастов было одной из важных задач драматурга барокко. Он выполнял её, действуя на всём поле произведения <…> ни одна её черта не существует изолированно, а борясь, сосуществует со своей противоположностью. Каждая из них выступает равноправно. Противодействуя, она оказывает влияние на другой член пары, но никогда не побеждает окончательно, никогда не вытесняет противника полностью» [493, с. 300].

Уже в первом варианте текста Соловьёв помещает своих героев в пространственно-временное поле мистерии: об этом свидетельствуют близость

«четвёртого измерения», развитие действия «в местах, не столь отдалённых», параллельность пространств (на земле и «на облаках»), и условность времени (от древнейших времён, когда высшие силы определяют события на земле, до эпохи «четвёртого измерения», где времени уже нет), и характер его движения (от «хаоса» к «космосу»). Рамки будущего повествования раскрываются предельно широко: местом действия становится весь мир, действующим героем – человечество. Эта особенность проявляется и в окончательном варианте произведения, хотя автор, казалось бы, теперь стремится к уточнению, большей конкретизации места действия. Воссоздаётся бытовая и отчасти историческая обстановка. Исходная точка отсчёта – Петербург второй половины XIX века. Даются отдельные детали быта и исторического фона. Очевидно, перед нами российская действительность и публика высшего света – землевладельцы (граф Многоблюдов, кавалер де Мортемир), служащие различных департаментов и министерств (Халдей, Скептик), военные (генерал Хлестаков, отставной драгун Инструмент). Узнаваемы отдельные черты эпохи: одежда мужчин и дам, предметы быта – корсеты, кредитные билеты, чемоданы, подносы и др. Мортемир устраивает бал в своём зимнем саду в Петербурге; его поведение во многом определяется его социальной принадлежностью, историческими обстоятельствами. Однако второе действие переносится в «неизвестный лес», третье – происходит «близ южного Тибета» [156, с. 215], куда путешественники идут через Куку-Нор. И здесь уже детали становятся размытыми, лишёнными конкретики и хронологической маркированности: «ночной костюм» Сорвала и посох Неплюя-на-стол, водка и бордо на столе у путешественников, пергамент, пещера, шпаги в руках Халдея и Инструмента, кинжал Мортемира. Даже упоминания о Калуге и Чукотке не вносят пространственно-временной ясности. Между сценами проходят недели. Завершается действо переходом героев в иное измерение. Несмотря на то, что Соловьёв в итоге отказался от воспроизведения развёрнутых действий в «четвёртом измерении», что, кстати, было характерно и для русской литургической мистерии (в западноевропейской духовной драме всё действие мог-

ло разворачиваться в раю – французское «Действо об Адаме»), пространственная организация в его пьесе всё-таки сохраняет иерархическую структуру, направленную не только по горизонтали, но и по вертикали. Правда, в отличие от средневековых пьес, где сцена была трехъярусной – рай, мироздание, ад, – у Соловьёва она всё-таки на порядок меньше (отсутствует пространственное обозначение ада). Но его герои высшей природы также свободно двигаются по вертикали: сверху вниз и снизу вверх, а остальные персонажи беспрестанно говорят о «четвёртом измерении». Можно сказать, что их пространство пограничено, они находятся между небом и землёй, мирами людей и богов, реальным и ирреальным, профанным и сакральным, как и персонажи созданных впоследствии пьес символистов (мистерия А. Белого «Пасть ночи», «Тантал» Вяч. Иванова, «Незнакомка» А. А. Блока). Вместе с тем земная жизнь в «Белой Лилии» рисуется хоть и схематично, но вполне реалистически: поведение героев во многом определяется их социальной принадлежностью, историческими обстоятельствами.

Как отмечалось выше, исследователи драматургии Соловьёва соотносят его произведения и с традицией балаганных форм в искусстве. Совмещение мистериальных и балаганных форм с коммуникативной точки зрения было обусловлено актуальностью для автора и пророческой, и игровой стратегий (игра – лицедейство – балаган). Примечательно, что, в отличие от символистов, Соловьёв «уравновесил» мистериальную и балаганную составляющие в «Белой Лилии». В 1900-е годы в пьесах А. Белого («Пришедший») и А. А. Блока («Балаганчик») балаган как более свободная форма фактически подменил собой мистерию, взял на себя её функции. Равнозначность обоих творческих полюсов у Соловьёва вела к сохранению их характерных особенностей. У символистов балаган потерял свою грубую форму, эстетизировался, сливаясь с мистерией. Правда, в шутовских драмах «Ванька Ключник и паж Жеан», «Ночные пляски» Ф. Сологуб оказался близок соловьёвской манере совмещения ценностей и их осмеяния, огрубления через балаганную форму. Однако в игре смыслами Соловьёва при всей кажущейся их подвиж-

ности они всегда оставались незыблемыми, нетождественными, у символистов же были «подвижными, относительными, „релятивными“» [525, с. 341].

Несмотря на буффонные тона, которые определяют целые сцены «Белой Лилии», особенно в первом её варианте, произведение в целом имеет шуточный, юмористический характер (и это подчёркнуто в авторском жанровом обозначении). Природа соловьёвского смеха, как отмечалось выше, была родственна романтическому юмору, сущность которого очень точно определил В. К. Кюхельбекер: «…Humour не есть просто насмешливость, не есть одно остроумие, не есть vis comica без всякой примести; Humour не выражается исключительно ни сатирою, ни ирониею; насмешник, остряк, комик холодны… сатирик-саркастик ограничивается чувством гнева, негодования. Юморист, напротив, доступен для всех возможных чувств… он играет ими… юморист забавляется чувствами и даже над чувствами… как добрый старик забавляется с детьми…» [80, с. 751]. Юмор Соловьёва не холоден, не сосредоточен на обличении. Это смех свободный и лёгкий, иногда увлекающийся, но никогда не вырывающийся из-под надзора автора, который ведёт свою игру. В поэзии Соловьёва «разнообразные оттенки комического… это отражение его художественного миропонимания и литературной позиции в целом» [532, с. 39]. В «Белой Лилии» смех порой доходит до буффонадного гиперболизирования и шутовского на разных уровнях: в расстановке образов, их амбивалентности, в характере взаимоотношений трёх пар возлюбленных, в балаганных похоронах и свадьбах, в ироническом комментарии метаморфоз, происходящих с героями, в травестировании собственных идеалов (Вечная Женственность в образе Медведя), в пропуске второго явления в третьем действии как отражении мгновенности преображений, в частой немотивированности поступков, в сценах неузнавания героев в их истинном виде, в утверждении гармонии посредством «галиматьи», в двусмысленности финала. Смех – свидетельство почти безумной веры автора в повествуемое и его издёвки над трагикомизмом жизни. Именно такого рода смех был единственной возможностью драмы указать на противоречия между высшим бытием и

уродливой реальной действительностью, на бездуховность человека, вполне довольного собой и внешним положением вещей. Он объяснял совмещение иногда плоских шуток, нарочитой грубости с самым высоким и искренним лирическим подъёмом, глубокой мистической идеей. Нельзя не учитывать и то обстоятельство, что поэтика буффонады и нонсенса использовалась автором прежде всего для изображения второстепенных персонажей, комических двойников Мортемира, бессмысленно двигающихся по кругу, подчёркивала слабость благих намерений человечества на пути духовного обновления. Напротив, главный герой, Мортемир, несмотря на ироническую окрашенность этого образа, всё-таки завершает свою миссию: он показывает «сверхчеловеческий *путь*, которым шли, идут и будут идти многие, на благо всех» [171,
с. 277]. Его шуточная трактовка была необходима, во-первых, в связи с убеждением Соловьёва в том, что человеческая природа всё-таки крайне далека от совершенства (идеальный герой мог бы невольно стать пародией на сокровенные христианские идеи), во-вторых, вследствие поэтики текста, в целом опирающейся на вариант поздней западноевропейской мистерии, допускающей смешение «высокого» с «низким», трагического с комическим, мудрого с примитивным, изысканного с грубым.

На языковом уровне для средневековой духовной драмы, в том числе русской, было характерно комическое многоязычие: «высокая» часть языка (латынь, церковно-славянский) содержала сакральный смысл, «низкая» (профанная речь – разговорная, диалектная, жаргонная – и «чужая» – тарабарский язык, основанный на звукоподражании) отражала обстоятельства действительности. Дмитрий Ростовский в «Рождественской драме» достигал комического эффекта, вводя иноземцев, говорящих ломаной речью, с забавным акцентом, что подчёркивало низкую природу героев. «Низким» языком говорят у него и пастыри, пришедшие к вертепу: «здеся», «не замай спит», «чаю», «гето ты заблудил», «не фслухал» и т. д. Речь персонажей Соловьёва также сочетает «высокий» и «низкий» язык. Она непредсказуема, алогична,

изобилует повторами, каламбурами, построенными на полисемии, омонимии или фонетическом подобии слов. Это отражает «галиматью» и «нелепицу» сознания, автоматизм языка персонажей, является способом их характеристики: «Теребинда. Ха-ха-ха! Разве вы патагонец? Инструмент (отирая лицо платком). Сущий потогонец, как видите-с» [156, с. 220]. Для той же цели использовались буффонные приёмы и буквализация метафоры, широко применяемая в средневековых интермедиях. В одном из «междуречий», опубликованных Н. С. Тихонравовым, Старику, желавшему постичь науки, в прямом смысле «острят» голову, так отвлечённое понятие «вострить разум» обыгрывается как конкретное. Затем его заставляют проглотить свиток (обыгрывалось традиционное поглощение книги как символа постижения её содержания). У Соловьёва близкой является сцена поглощения башмака возлюбленной, натуралистически иллюстрирующая слова Сорвала «моя любовь требует пищи». Насыщенность текста «Белой Лилии» острыми словами, каламбурами – это и средство придачи блеска всему произведению, дань «кружковской», любительской драматургии: «Друг любезный, Сорвал! // Ты бы занавес сорвал!» [156, с. 247]; «Сладко извергом быть // И приятно забыть // Бога! // Но тогда нас ждёт до-// Вольно скверная до-// Рога!» [156, с. 227]. Использовал автор и приёмы иноязычных вкраплений (так, в Прологе Геодемон, обращаясь к Китоврасу, восклицает: «Festina lente» («Торопись медленно»), самохарактеристики героя, ситуации «неслышанья» персонажами друг друга, символизацию, которые часто встречались в средневековой драме.

Выстраивание «Белой Лилии» на разного рода контрастах – серьёзного и смешного, сакрального и профанного, мистериального и балаганного – приводило к кажущейся подмене одного другим, к утрате текстом определённости. Этот приём, ведущий к двусмысленности, взятый за основу поэтики произведения, определялся и спецификой жанра, и особенностями авторского мировидения. Соловьёв соединил миф и фольклор, национальное и общекультурное, восточное и западное, человеческое и Божественное, реальное и нереальное. Это проявилось на разных поэтологических уровнях – сюжет-

ном, идейном, композиционном, жанровом, что доказывает, что автор обдумывал различные философско-художественные способы выражения своей идеи софийности. В итоге она не пародировалась, а корректировалась. И. Роднянская считает, что неопредённость и нелепость произведения, вызванные сочетанием контрастов, были принципиальны для автора, соотносит это с «литературным коррелятом юродства» и объясняет природу соловьёвского текста «особым родом амбивалентной эстетики, оспаривающей самоё себя» [481, с. 93, 102]. Однако, на наш взгляд, важно другое: эволюция эстетики Соловьёва доказывает постепенное усиление этического начала. Это проявилось в том числе и в требовании чёткой авторской позиции в литературно-критических работах 1890-х годов: «…жизнь… от настоящего объективного поэта требует, кроме созерцания, – нравственной оценки, внутреннего движения – симпатии или антипатии» [172, с. 254]. В «Белой Лилии» через совмещение контрастов и смеховую составляющую, ощутимо размывающую содержание серьёзной части произведения, проявлялась авторская оценка действительности.

Естественно, нельзя не учитывать, что между средневековой мистерией и пьесой Соловьёва существовал ряд промежуточных текстов того же жанра. В русской литературе первой половины XIX века этот жанр был востребован у романтиков, в частности в творчестве В. К. Кюхельбекера. В своей пьесе «Ижорский» (1826–1841) он попытался возродить средневековую мистерию, в основе сюжета которой была борьба за душу главного героя добрых и злых сил. И Кюхельбекер, и Соловьёв выделяли драму из других родов литературы и очень близко определяли её возможности. В предисловии к изданию 1835 года автор «Ижорского» писал: «Есть истины, или забытые, или слишком мало ещё оценённые, истины, которые весьма бы желательно представить в разительном виде не только уму, но, так сказать, самым очам людей мыслящих; а сего достигнуть иначе нельзя, как посредством формы драматической» [80, с. 748]. Судя по двум вариантам предисловия к произведению, Кюхельбекер воспринимал авторское обозначение жанра – «мистерия» –

очень серьёзно, учитывая не только его внешние признаки. В предисловии к изданию 1835 года он подчёркивал отличие своей пьесы от романтической драмы и ориентацию на «бесхитростные аллегорические игрища Ганса Сакса, Братий страстей господних» [80, с. 747], деление её «не на пять, а на три действия, или хорнады» [80, с. 747]. В предисловии ко второму изданию Кюхельбекер трактовал своё произведение как «сочинение религиозное» и чётко прописывал идею: «Конечно, в конце второй части были уже намёки того, чего желает автор, как хочет, чтобы читатель понимал его мистерию. Но что такое намёки в сравнении с целою драмою, успокаивающею душу, вселяющею в неё... твёрдое упование на милосердие Божие и на чудотворную силу креста Христова, перед ним же исчезоша яко дым все врази Господни…» [80, с. 750]. В самом тексте эта мысль звучала в рассказе старого паликара Зосимы: «Христос… не отверг никого, // Кто робко и ревностно ищет его…» [80, с. 423]. Жизнь своего главного героя, Ижорского, Кюхельбекер трактовал как перевоплощение от человека естественного, то есть «естества падшего», хотя с первого взгляда безвредного и неприхотливого, в человека духовного, верующего в силу небес и милосердие Господне. То же показано и у Соловьёва, правда, первая стадия бытия его Мортемира давалась в свёрнутом варианте. Таким образом, у Кюхельбекера разрабатывалась мистерия искушения и спасения: Ижорского искушает сначала Кикимора, предоставивший ему возможность «видеть истину нагую везде» [80, с. 298], затем Знич волшебным порошком любви, наконец, Шишимора, подогревающий в нём чувство мести и ненависти к людям вообще. В традициях средневековой мистерии в его пьесе участвовали персонажи религиозных легенд, происходили чудеса и невероятные перевоплощения, злодеяния Ижорского совершались в результате влияния на него демонических персонажей. Первоначально герой вёл жизнь бездуховную, грешную, а затем возрождался, становился праведником, религиозным проповедником. Помогал ему в этом дух добра, спасающий от сатанинского падения. У Соловьёва же отсутствовал сюжет искушения, у него мистерия только спасения. В соответствии с такой спецификой полного сов-

падения схем сюжетов, конечно, не наблюдается. У Кюхельбекера больший объём, около полсотни персонажей, разветвлённый сюжет, показывающий, как ординарный человек, хотя и «мощной натуры», превращается в великого грешника (на его совести зарезавшийся поручик Храбряков, который проиграл в его доме казённые деньги, убежавшая к нему в объятья девушка из приличной семьи старого служивого Вспышкина, заколотый им Веснов, брошенная им умирать Лидия), а затем перебарывает влияние злых сил и становится праведником. У Соловьёва главный герой, пережив озарение, идёт по указанному свыше пути и ведёт за собой других.

Ижорский – это сложный романтический характер, совмещающий противоречивые черты, которые определили значительные метаморфозы в его жизни: переход от «небесного лика» к «рожам» (Ветренёв характеризует его так: «Глубокий ум, но сердца не ищите: // Оно растаяло от гибельных страстей» [80, с. 291]). В финальной сцене главный герой пьесы Кюхельбекера побеждает беса, предложившего подтвердить перед небом их союз: «Я осудил себя, и строже, чем ты можешь…» [80, с. 442]; «И вот, хотя душа моя // Вся тает, вся дрожит, а детски верю я // Святому таинству христова заступленья; // Увы мне! Мерзостен я самому себе, // Но весь я предаюсь твоей благой судьбе, // Тоскую и прошусь, мой господи! к тебе…» [80, с. 443]. Перед Соловьёвым стояла несколько иная задача. Его Мортемир, в соответствии с романтической традицией, – столь же двойственная, противоречивая натура, но он уже пережил мировоззренческий и жизненный перелом, он не искушаем, напротив, ведом Вечной Женственностью, поэтому его личные духовные заслуги, раскрывающиеся на протяжении действия, более скромны. Оба персонажа руководствуются любовью, что опять-таки типично для романтизма. Правда, в одном любовь пробуждается под воздействием чудодейственного порошка, а второй слышит «зов» совершенной любви.

На уровне второстепенных и эпизодических персонажей, на наш взгляд, можно провести параллель между образами Жеманского и Отчаявшегося поэта. Монолог последнего «Мне двадцать лет, // И я поэт – // Поэт всемирной

скорби-с» [156, с. 216] можно считать реминисценцией из Кюхельбекера: «Да в двадцать лет я прожил веки. // Испил и радости и скорби реки» [80, с. 292].

Соловьёв переосмыслил романтические мотивы возвращения и бегства, которые присутствовали и в мистерии Кюхельбекера. Для драматурга первой половины XIX века они были связаны с попытками героя наладить отношения с окружающими. У Соловьёва мотив блудного сына интерпретируется как возвращение на небесную родину, о которой помнит и тоскует душа. Однако этот автор шёл по пути трансформации романтического конфликта, которую предложил уже Кюхельбекер. Если русские романтики, в том числе в ситуации возвращения персонажа, всегда сохраняли неразрешимость конфликта, то создатель Ижорского привёл своего героя к действительному религиозно-нравственному возрождению и духовному возвышению над обществом. Мортемир Соловьёва, встав на путь противодействия обществу, также становится его духовным лидером. У Кюхельбекера мотив бегства связан с мотивом спасения своей индивидуальности, у Соловьёва – с мотивом спасения мира.

В обоих произведениях сохраняется романтическая двуплановость – сосуществование двух параллельных миров. Правда, в «Ижорском» она несколько нарушается, ведь надреальный мир оказывается у него подчинённым человеческому. Бука в качестве наказания злых духов за непослушание отдаёт их в услужение Ижорскому. Кикимора и Шишимора не требуют душу героя, а просят его подписать документ, по которому тот обязуется продержать их у себя в течение года. Ижорский заражает Кикимору хандрой. Наконец, у главного героя есть чудесный перстень, который заставляет служить себе злые силы. В результате, по верному замечанию Ю. В. Манна, происходит усиление «удельного веса свободной воли, индивидуальной ответственности за деяния» [433, с. 364]. Мистерия Соловьёва в этом отношении выглядит более традиционной.

И в «Ижорском», и в «Белой Лилии» типично романтическая коллизия преобразуется под действием иронии. Вообще природа смеха в мистериях

Кюхельбекера и Соловьёва очень близка. На первый взгляд, это исключительно романтическая ирония. Присутствуют пародийные реминисценции. У Соловьёва (как говорилось выше) – из Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, А. С. Пушкина. У Кюхельбекера – из «Кавказского пленника» А. С. Пушкина, «Беглеца» А. Ф. Вельтмана. Однако, на наш взгляд, недооценивается собственно юмористическая составляющая, имеющая в тексте гораздо более важное значение и отмеченная самим автором. В «Рассуждении о юморе», которое Н. В. Королёва считает одним из вариантов предисловия к «Ижорскому», Кюхельбекер писал: «Что такое Humour?.. Юморист… доступен для всех возможных чувств, но он не раб их, не они им, он ими властвует, он играет ими, – вот чем он с другой стороны отличается от элегика и лирика, совершенно увлекаемых, порабощённых чувством...» [80, с. 751]. Кюхельбекер был убеждён в том, что юмору доступны все роды и жанры литературы, включая трагедию. Главную причину непонимания критиками своего «Ижорского» он считал как раз то обстоятельство, что произведение «всё основано на юморе»: «…автор смотрит и на героя своего, и на событие, которое изображает, и на самые средства, которыми оное изображается… как на игру… поэт не боится разочаровать читателя, потому что не хотел и не думал его очаровывать…» [80, с. 751]. Это сходство в понимании юмора как такового у Кюхельбекера и Соловьёва поразительно. Слова первого – ключ к пониманию сути и функций смеха у второго. Авторская власть над персонажами, сознательное растворение серьёзного, высшей идеи в «романтической невыдержанности» [432, с. 364] (термин Ю. В. Манна) ради её большей обнажённости – черты, общие для мистерий Кюхельбекера и Соловьёва.

Сходной особенностью для обеих мистерий является также присутствие чудесного, воплощение представителей иного мира в образах животных (у Кюхельбекера Бука принимает образ огромной обезьяны, у Соловьёва – Белая Лилия появляется в облике медведя). Интересно, что и в «Ижорском» образ медведя также присутствует: так называет главного героя Лидия, которая

впоследствии влюбляется в него («Он не мартышка… он медведь» [80, с. 304]). Получается, что в «Белой Лилии» главные герои меняются ролями.

Одинакова логика пространственной организации мистерий Кюхельбекера и Соловьёва. Конечно, место действия выбирается по-разному, но принцип – «из исходной точки, Петербурга, во все стороны света» – похож. Такое пространственное построение позволяет географически охватить весь мир. Правда, у Кюхельбекера преобладает «юго-западная» направленность (Петербург – Брянские леса – Новороссийские степи – берег Чёрного моря – Греция – Турция), у Соловьёва – юго-восточная (Петербург – неизвестный лес – близ южного Тибета). Для обоих, однако, сакральной силой обладают земли южнее России, что характерно для русского миропонимания с древности: «земли „святые“ (южные и восточные) противопоставлялись „грешным“ (северным и западным)» [534, с. 104].

И Кюхельбекер, и Соловьёв использовали несколько архаичный приём говорящих фамилий, восходящий к сатире XVIII века. В «Ижорском» действуют Честнов, Подлипало, Жеманский, графиня Шепетилова, Веснов, в «Белой Лилии» – граф Многоблюдов, генерал Хлестаков, Неплюй-на-стол. Главный герой мистерии Соловьёва – Мортемир (в разных трактовках: «победитель смерти» или «умерший для мира» [596]). Двойной смысл этого приёма относительно Кюхельбекера определил Ю. В. Манн: «Говорящие фамилии… помогают сохранить устойчивый моральный фон этой постоянно отрицающей самоё себя стихии юмора», а «переплетение классических и просветительских традиций с романтическими формами» приводит к выходу «из русла романтизма вообще» [433, с. 364].

Сцена в обеих мистериях делится на земное, подземное и небесное. У Кюхельбекера Демон земли высовывает голову из пропасти и вновь погружается, вызывая землетрясение [80, с. 392], с неба спускается Добрый дух, защищающий Ижорского. В финале пьесы умирающий герой видит в «небесной вышине» двух ангелов, похожих на Веснова и Лидию. У Соловьёва «нижний» план не показывается, но подразумевается (могила Медведя),

зато пространственно отмечено «четвёртое измерение»: Мортемир и Белая Лилия «обнимаются и, поднявшись на воздух, вдруг переходят в четвёртое измерение» [156, с. 250].

В афише к третьей части Кюхельбекер оговаривает присутствие в своей пьесе интермедий: «Первое действие в Новороссийском крае; остальные два, кроме интермедий, в Греции и Турции» [80, с. 400]. К интермедиям относятся вторые явления во втором и третьем действиях, происходящие «в кабинете очень недостаточного стихотворца» и в «богато и со вкусом убранном кабинете журналиста». Первая сцена выдержана первоначально в пародийном тоне: в ней поэт показан мечтателем, возносящимся «на высоты» только наедине с собой, а в остальное время несущим груз бытовых хлопот, слушающим «враньё» соседей, утоляющим голод «кашей и щами». Однако, несмотря на насмешки Кикиморы, он не соглашается изменить сюжет и оставить своего героя, Ижорского, множащим пороки. На наставление Кикиморы «осовременить» персонажа Поэт вдруг реагирует твёрдо и однозначно: «Ты века нашего, положим, представитель, // Да я не для него творю» [80, с. 429]. Журналист же «в щегольском утреннем наряде», готовящий очередную статью, необходимую для покупки кареты, мотивирован иначе: «…публику-старуху, хоть удавись, а надо рассмешить» [80, с. 432]. Он целиком во власти Кикиморы, но как трофей не особо ценен для злого духа. У Соловьёва интермедии-вставки также связаны с второстепенными героями (Сорвалом, Инструментом и др.), воплощающими буффонную часть пьесы.

В произведении Кюхельбекера в действие неоднократно вступает хор, функции которого достаточно разнообразны: продвижение сюжета, характеристика персонажей, комментарий и оценка действия. Для классической мистерии хор был необходимым действующим лицом, выражающим авторское «я», обеспечивающим синтез разных искусств, развлекающим зрителя. Соловьёв-драматург, сформировавшийся на традициях любительского кружка «шекспиристов», также включил в рамки собственной пьесы музыкальные вставки – хоры птиц, растений, львов и тигров, пение Мортемира, Халдея,

Инструмента, Сорвала и др. В поэтике духовной драмы исполнение хором совместной песни, как правило, сопровождалось определёнными действиями. Так, В. И. Резанов, анализируя пьесу Д. Ростовского «Комедия на рождество Христово», пишет: «Циклопы, очевидно, не только „все вместе говорят“, как гласит ремарка, но и исполняют при этом те действия, о которых говорят» [480, с. 108]. Традиционно хор, заканчивая пьесу, благодарил слушателей за внимание и извинялся за малое искусство. Хор у Соловьёва также выполнял определённые действия во время исполнения песни. В этой связи показательны авторские ремарки: «поспешно доедая и допивая» [156, с. 246], «берутся за занавес, но потом Халдей, Инструмент и Неплюй-на-стол отступают и каждый, отвернувшись, поёт» [156, с. 247], «стараются встать каждый сзади всех» [156, с. 247].

Вместе с тем имеется ряд важных отличий пьесы Соловьёва от мистерии Кюхельбекера. В произведении последнего, например, есть ряд романтических мотивов, которые отсутствовали у Соловьёва в силу его этических установок. Это мотив мести, мотив карточной игры. После того как Лидия отвечает на нежные чувства Ижорского взаимностью, он собирается отомстить ей за былые страдания, требует принадлежать ему до венца. Мотив карточной игры связан с линией отпадения героя от Божественного. Оба эпизода подаются через иронию, имеют пародийный оттенок. В первом случае «предрассудком» общества объявляются нравственные ценности. Во втором иронически представлена идея безграничности человеческой свободы.

Кюхельбекер, в отличие от автора «Белой Лилии», ближе к традиции древней мистерии в композиции и средствах характеристики персонажей. Он часто вводил прямое объяснение происходящего на сцене: в монологах герои анализировали собственные поступки или всё действие.

Для Кюхельбекера как драматурга периода расцвета романтизма было важно выражение в его героях национального характера. «Большей части сих мифологических пружин мы старались присвоить нечто народное, русское. Таким же образом мы поступили и с ямщиком, колдуном и семейством кре-

стьянина Богдана. Лица высшего круга – европейцы; однако же и в их образе мыслей, поступках и словах найдутся оттенки, обозначающие русский народный характер…» [80, с. 749–750] – писал он. Отсюда – обозначение в афише национальности героев, образ слуги-праведника Честнова, спасение Ижорского именно новороссийским рыбаком, сцена ярмарки в третьей части, где два слепых гусляра распевают притчу о блудном сыне. Для неоромантика Соловьёва такая задача уже не стояла. Народная стихия практически не показана в его пьесе, черты фольклорного характера присутствуют, но в очень незначительном объёме, например на уровне названия. Кроме того, в силу своих философских взглядов Соловьёв ставил своего Мортемира на стыке национального и общечеловеческого. Социальная природа последователей Мортемира (Сорвала, Инструмента, Халдея) достаточно неопределённая, но их присутствие на празднике в доме главного героя, очевидно, свидетельствует о принадлежности к высшему обществу.

Как хорошо известную черту романтической драмы Ю. В. Манн отмечал «близость к поэзии, к лирике», которая «сознательно культивировалась» самими романтиками» [432, с. 242]. Кюхельбекер отдавал предпочтение поэтической форме, Соловьёв сочетал в своих пьесах стихотворные отрывки с прозаическими, что, с одной стороны, подчёркивало условность приёма, с другой – его демонстративность, снятие противоположности между прозаическим и стихотворным вариантами жанра, отсылку к традиции старой драмы. Переход от стихов к прозе был связан с желанием автора «Белой Лилии» высветить ту крайнюю степень волнения, которую то и дело испытывали его герои: «Альконда: Полюбить вас?... Любовь хорошая вещь, но только не здесь, нет, не здесь… Ах, зачем родилась я девицей // Между этих противных людей, // А не вольной пернатою птицей // Средь простора лесов и полей и т. д. А здесь у нас, среди этой мебели, в этих домах и на этих улицах…» [156, с. 222]. В пределах пьесы Соловьёв использовал все ямбические размеры, от шести- до одностопного ямба (то же наблюдается у Кюхельбекера). Тем самым преодолевалась декламационная монотонность, характерная, например,

для высокой комедии классицизма. Использование стихотворных отрезков разной длины способствовало максимально естественной интонации живой разговорной речи без потери общей стройности ритмики. Кроме того, возникала возможность передачи постепенного нарастания эмоциональной напряжённости, поэтапного развития действия, конфликта. Резкий перебой ритмического рисунка оттенял смену мысли, настроения, неожиданность психологического движения.

Можно провести некоторые параллели между «Белой Лилией» Соловьёва и сатирической мистерией в трёх периодах «Жизнь чиновника» (1843) И. С. Аксакова. Произведение ходило в списках и было впервые опубликовано в сборнике «Русская потаённая литература XIX века» (1861) в Лондоне. В основе сюжета этой пьесы – история продажи чиновником своей души дьяволу в обмен на карьерный рост и успехи на службе. Таинственный голос, воплощающий силы добра, отговаривает его от сделки, указывает на мерзости, бесчеловечность службы: «Остановись! И для мертвящей жизни // Не отдавай младой души своей: // Чтоб не внушило поздней укоризны // Сознание ничтожности твоей!» [6, с. 125]. Но герой решает вопрос положительно. Лишь перед смертью он осознаёт: «Призванью чуждому пожертвовал собою, // Сам провлачил всю жизнь в какой-то жалкой мгле… Благоразумия слепого заблужденье // Я дорогой ценою искупил… // Так разреши мне, смерть, зачем, к чему я жил?..» [6, с. 140–141]. Очевидно, что сходство «Белой Лилии» с этим текстом ограничивается сатирическим воплощением человеческих слабостей, мотивом борьбы высших сил за людские души (демон службы противостоит добрым гениям), дидактическим итогом, совмещением серьёзного и шуточного (первоначально И. С. Аксаков предполагал назвать текст «И в шутку и всерьёз, или Жизнь чиновника»). Однако предшественник Соловьёва в духе публицистической драматургии славянофилов разрабатывал жанр мистерии-шаржа, автор же «Белой Лилии», повторим, создавал собственно мистерию с шуточными вставками.

Наконец, пожалуй, ближайшей мистерией к «Белой Лилии», которая не могла не повлиять на неё, оказалась незавершённая шуточная пьеса Ф. Л. Соллогуба «Соловьёв в Фивиаде». Несмотря на разницу воззрений, отношения к религии, Соловьёв и Соллогуб дружили в 1870-е годы, как авторы были близки по склонности к фантастике, юмору в духе К. Пруткова [91, кн. 3, вып.1, с. 307–308]. Пьеса «Соловьёв в Фивиаде» создавалась, очевидно, сразу после возвращения философа из Египта (1876). Она, на наш взгляд, могла повлиять на «Белую Лилию» на уровне композиции (кроме трёх действий, был заявлен «Пролог», о котором, правда, говорилось следующее: «Пролог происходит, конечно, на небе, и поэтому публика видеть его не в состоянии» [153, с. 283]), образной системы (в произведении Соллогуба – обилие второстепенных персонажей: Сфинкс, Царица Савская, Вольные каменщики с Мастером, духи, спириты, скептик, Кузьма Прутков, Гёте, Шиллер, Гейне, мифологические образы), пространственной (упоминается «четвёртое измерение») и поэтической организации текста (особую значимость имели ремарки, стихотворные фрагменты чередовались с прозаическими, использовался разностопный стих). Несмотря на то, что пьесу Соллогуба определяла юмористическо-пародийная составляющая, за комизмом внешних ситуаций и шуточным тоном его мистерии, как и у Соловьёва, скрывалось вполне серьёзное и искреннее отношение к подлинно мистическому; профанное соединялось с сакральным. Но Соллогуб написал мистерию искушения, а Соловьёв – мистерию спасения.

Таким образом, «Белая Лилия» основывалась на традициях средневековой мистерии, переосмысленных с учётом опыта русской романтической мистерии (В. К. Кюхельбекер, отчасти И. С. Аксаков, Ф. Л. Соллогуб), и тяготела к высшему уровню самоиронии – самопародии.

3.3. Драматургия В. С. Соловьёва и русский театр конца XIX века

Рассматривая «Белую Лилию» Соловьёва в рамках романтического, или неоромантического, направления, мы имеем в виду присутствие в поэтике произведения синтез драматического с лирическим, выстроенность содержания на оппозициях (низкое – высокое, мертвящее – одухотворённое, прозаическое – поэтическое, абсолютное – относительное), недоговорённость, умолчания и намёки. Вместе с тем нельзя не учитывать, что многие черты классической романтической драмы отсутствовали в пьесе Соловьёва: подробное описание внешности и манеры поведения главного героя; характеристика его посредством других персонажей, через авторские ремарки или исповедь; идейная солидарность с ним автора. Главный герой в драме романтиков был обычно человеком творческим – художником, поэтом, музыкантом. Он имел высокие стремления, вёл интенсивную внутреннюю жизнь. В пьесе Соловьёва отсутствовали социальные конфликты, характерные для романтической драмы. В целом проблема отчуждения героя от общества присутствует в тексте «Белой Лилии», но не определяет его.

Очевидно, что драматургическое творчество Соловьёва развивалось в соседстве с литературными явлениями иного рода, имеющими на тот момент больший вес в художественном мире – реалистическим и символистским театром. Подробнее входить в анализ творческих взаимодействий на уровне персоналий мы не будем (это дело не одного исследователя). Считаем важным указать лишь на существование такого диалога и на то, что он подчинялся эстетической эволюции автора и логике общелитературного развития. Вообще можно констатировать если не прямое, то опосредованное влияние теоретико-эстетических суждений Соловьёва и его драматургии на художественные поиски русского театрального искусства конца XIX – начала XX века, на развернувшуюся полемику о путях развития драматургии.

Реалистическая драматургия последних десятилетий XIX века была представлена прежде всего творчеством двух писателей, имеющих особое

значение для русской культуры 1880–1890-х годов, – Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. Несмотря на многолетнюю философскую полемику с Л. Н. Толстым, в 1890-е годы Соловьёв парадоксальным образом оказался близким некоторым его эстетическим воззрениям. После «нравственного переворота» на рубеже 1870–1880-х годов в предисловии к сочинениям Ги де Мопассана (1894), эстетических трактатах «Что такое искусство?» (1897), «О Шекспире и о драме» (1906) Толстой называл три критерия «истинного художественного произведения»: 1) нравственное отношение автора к предмету; 2) ясность изложения, или красоту формы; 3) искренность, т. е. «большую или меньшую силу, с которой художник сам испытывает чувство, которое передаёт» [221, с. 240]. Основную задачу искусства он связывал с объединением людей путем «заражения» их общими чувствами: «Искусство… не может быть ничем иным, как заражением одним человеком другого или других тем чувством, которое испытал заражающий» [221, с. 252]. Из всех искусств Толстой выделял театр как форму, где общение и это «заражение» происходят наиболее действенно, открыто и прямо.

Конечно, многие мысли Толстого (о доступности искусства массам, социальной ориентированности произведений) Соловьёвым не разделялись, даже вызывали его иронический комментарий, но просветительская стратегия в драматургическом творчестве двух авторов явно совпадала. Толстой осознавал собственное призвание распространять знание, учить своего читателя, рассматривал театр как школу жизни (мысль, близкая Соловьёву). Как и Соловьёв, он открыл для себя в 1880–1890-е годы духовную драму, возвратился к её средневековым истокам, работая на базе жанров моралите и мистерии. Но главное сходство двух драматургов заключалось в убеждении, что этический и эстетический идеалы неразрывны, что искусство определяется общечеловеческими духовными задачами. Источником нравственного учения и эстетического идеала Толстого становится понятие о человеке с сильно развитым чувством общности, коллектива («собора»), поставленном в нор-

мальные отношения с природой, избегнувшем душевного разложения и пороков, присущих праздным эгоистам, людям «ложной культуры».

Пожалуй, ближе всего соловьёвскому театру («Альсим», первая редакция «Белой Лилии») оказалась толстовская драма «Власть тьмы» (1886), сюжетный план которой накладывался на традиционный мистериальный. Уже название пьесы актуализировало диалектику света и мрака, как следствие – сценическое пространство организовывалось в онтологическом плане. Линия главного героя воплощала мистериальную идею искушения и спасения. Основная мысль произведения соотносилась с призывом к внутреннему очищению и просветлению. Конечно, у Соловьёва, в отличие от реалиста Толстого, не было такой заострённости социальных мотивов: отсутствовала дифференциация персонажей по социально-нравственному принципу, бытовая обстановка не определяла в значительной степени действия героев. Не столь глубоко у него был отражён внутренний конфликт главного персонажа.

Общность между драматургическими опытами Соловьёва и пьесами Л. Толстого просматривается и на уровне второстепенных героев. У обоих авторов они расширяют тематическое поле, воплощают идею человечества как такового, греховного и порочного, но не лишённого божественного света вообще. Таковы соловьёвские Сорвал, Инструмент, даже Неплюй-на-стол. Такова толстовская Матрёна. По поводу этой самой мрачной фигуры драмы «Власть тьмы» автор писал: «Матрёну вовсе не надо играть злодейкой, какой-то леди Макбет, как думают многие. Это – обыкновенная старуха, умная, желающая по-своему добра сыну… Тёмные дела делаются, по её мнению, всеми – без этого невозможна жизнь, и она их не боится» [364, с. 121]. Столкновение ложной и истинной правды определяло конфликт и толстовского произведения, и соловьёвской «Белой Лилии».

На уровне поэтики два драматургических текста сближает несколько моментов. Во-первых, эпичность сюжета. Правда, Толстой давал картину постепенного становления характера, показывал падения героя и искупительное нравственное прозрение (ступенчато-кольцевой принцип композиции), у Со-

ловьёва же период блужданий персонажа предельно свёрнут (линейно-кольцевая композиция). Это способствовало большей цельности «Белой Лилии», в отличие от «Власти тьмы», где связь между эпизодами ослаблена. Во-вторых, вплетение личной судьбы главного героя в общечеловеческий контекст. Это публичное развёртывание интимного действа сближает и Соловьёва, и Толстого с традицией старой драмы, основанной на совместном эмоциональном потрясении, переживании покаяния и катарсиса каждым.

Комедия Толстого «Плоды просвещения» (1889–1890) перекликается с «Белой Лилией» структурно. Обе пьесы включают фрагменты-интермедии. У Толстого парад масок представляет псевдопросвещённое, костенеющее в предрассудках московское дворянское общество, у Соловьёва – всё человечество. Две моралистические пьесы Толстого – «Петр Хлебник» (1883–1884) и «Первый винокур, или Как чертёнок краюшку заслужил» (1886) могут быть соотнесены с соловьёвским театром на основе сходного изображения двойственности бытия, призрачности границ между мирами. У Толстого, как и у Соловьёва, потусторонний мир находится рядом с человеческим, вовлекается в осмысление современных процессов, требует самоопределения человека по отношению к себе. Интересно, что в сознании обоих авторов иная реальность представляется как иерархизированное сообщество, подобное человеческому. У Соловьёва это можно наблюдать в прологе к «Белой Лилии», у Толстого – в «Первом винокуре…». Оба драматурга не удовлетворялись трёхмерным ощущением реальности, а выходили в четырёхмерное измерение, к сверхреальности как к нормальному, искомому способу разрешения жизненных коллизий. Другое дело, что не все герои у Соловьёва оказывались готовыми к встрече с этим испытанием, но сверхреальность становилась своеобразным ключом к реальности мира.

Общим для двух авторов являлся скепсис по отношению как к наукам, так и к спиритизму, которые понимались как формы отказа воспринимать всю глубину действительности, попытки ложных способов её познания. Для Толстого то и другое означало косность «просвещённых» слоёв общества,

неспособных существовать в обыденной нормальности, уже в своём быту связанных с потусторонней силой. Для Соловьёва («Дворянский бунт») это трактовалось как ошибочные способы объяснения мира. Оба драматурга поднимали модное современное увлечение спиритизмом до символа общественных иллюзий обывателя.

В отличие от Соловьёва, в пьесах которого трагическое и комедийное были тесно переплетены, у Толстого разграничивался комедийный («Плоды просвещения») и трагический («Власть тьмы») катарсисы, сохранялись жанровые рамки произведений. В своё время С. С. Данилов справедливо подчёркивал целостность комедийного решения Толстым вовсе не весёлого сюжета его пьесы «Плоды просвещения», обратив внимание на то, что Толстой «смеётся над всеми персонажами. Но над барином он издевается, а над мужиком смеётся сочувственным смехом, с нотами горькой иронии» [335, с. 405].

Общей чертой в драматургии Л. Толстого и Соловьёва является этический пафос. Так, конфликты, характеры героев во «Власти тьмы» развиваются в силу жизненной логики, но для автора чрезвычайно важно было показать их и в свете высоких этических требований. Стремление любыми средствами добиться материального благосостояния, жажда лёгкой жизни, ведущие к преступлениям, вступают в пьесе в острое противоречие с горячим желанием жить по справедливости. Этический пафос присутствовал в пьесе Толстого «Живой труп» (1900). Как известно, её замысел был связан с идеей контрастного показа двух людей: один из них распутен, но многие его заблуждения – от доброты, другой внешне чист, но его сердце холодно к людям. В драме нет ярко очерченных отрицательных фигур. Те, с кем порывает Протасов, не отличаются какими-либо особыми пороками: это средние, обыкновенные люди определённого общественного круга, обладающие, с общепринятой точки зрения, многими достоинствами. В процессе развития действия хорошее и дурное как бы меняются своими местами; то, что признавалось многими значительным, добропорядочным, выступает как мелкое и ничтожное, и наоборот, то, что оценивалось как ничтожное и низменное,

предстаёт в своём душевном обаянии и силе. Этот приём оказался востребованным и в пьесах Соловьёва: то, что первоначально выглядело как нелепое и смешное, постепенно открывало свой высокий смысл.

Если Л. Н. Толстой как драматург оказался близок Соловьёву своей проповедническо-просветительской стратегией, нравственным отношением к предмету, то с А. П. Чеховым они оказались связанными общностью идей, восприятием человека, некоторыми чертами поэтики. Чеховские пьесы были насыщены философско-нравственной проблематикой, но нравственное отношение к предмету у Чехова прописывалось тоньше, поэтому прочитывалось не сразу. Авторский голос у него сливался с голосами героев. Чехов не упрощал материал, не подсказывал читателю, не поучал, а стремился к максимально точному изображению проблемы, доверяя самостоятельному её осмыслению. Человек, по убеждению Чехова, сам противостоит себе, той «норме», которая заложена в нём в виде непреодолимой потребности быть связанным с другими людьми, причастности отдельной судьбы общему движению истории. Поэтому обличительные элементы в пьесах Чехова не отделялись от психологических. Уже в первой драме «Иванов» (1887) автор «не вывел ни одного злодея, ни одного ангела… никого не обвинил, никого не оправдал…» [264, с. 138]. Этот новый подход в изображении персонажей во многом объяснял неоднозначный приём чеховских пьес публикой и авторскую неудовлетворённость игрой актёров. Подобная трактовка человека была чрезвычайно близка Соловьёву.

Если говорить о жанровых предпочтениях, то также можно провести параллель между драматургией Чехова и Соловьёва: оба выделяли «малые жанры». Чехов часто обращался к одноактной комедии («Лебединая песня», 1886; «Предложение», 1888; «Медведь», 1888; «Трагик поневоле», 1889; «Свадьба», 1889; «Юбилей», 1891). Конечно, чеховский театр несравненно богаче и глубже (он включает более двадцати произведений, как миниатюр, так и пьес большой драматургической формы). Его одноактные драмы разнообразны по своему содержанию (социально-бытовые, шуточные и пр.) и

жанровой специфике (этюды, пародии, водевили и т. д.). Принципы, на которые опирались чеховские одноактные пьесы, сам он сформулировал так: «1) сплошная путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение» [264, с. 148]. Общим признаком одноактных драм Соловьёва и коротких комедий Чехова явилось обращение к психологии героев, морально-нравственная проблематика, наличие элементов пародии на штампы общепринятых суждений и устойчивых форм поведения, на банальные драматические ситуации. Оба автора развивали традиции комедии положений, использовали стихию бесшабашной буффонады (гиперболизацию, поверхностную анекдотическую форму, смешные бытовые подробности, говорящие фамилии, элементарно-комическое действие, потасовки, перебранки). О близости комической тональности двух драматургов свидетельствуют общие для них приёмы парадокса, гротескности героев и ситуаций, зеркальности действия, комического утрирования, комических жестов, непонимания героев, двусмысленности, крайней эмоциональности. Одноактная драма Чехова «О вреде табака» (1886, 1902) была близка «Дворянскому бунту» пародированием научного стиля изложения (обильно использовались вводные конструкции, усложнённый синтаксис, элементы научной полемики, затянутость речи).

Серьёзность проблематики и мотивов, алогичность языка, замедленность действия, открытость финала, юмористическая стихия (показательны подзаголовки к пьесам: у Чехова – «Шутка в одном действии»; у Соловьёва – «Современно-гражданская пьеса»), авторское представление героев (у Чехова: Ломов – «здоровый, упитанный, но очень мнительный помещик»; у Соловьёва: Мортемир – «богатый, но совершенно разочарованный помещик»), маскарадность образов (вдова-невеста в «Медведе» Чехова, бородатая жена в «Альсиме» Соловьёва) сближали одноактные пьесы Чехова с соловьёвскими. Чехов оставался чуть более традиционен в том, что в основе интриги его одноактных пьес было, как правило, внешнее столкновение героев, она развивалась активно, диалог был сконцентрирован вокруг основного конфликта, а

действие оканчивалось эффектно. Соловьёв тяготел к скрытой интриге. Однако в целом и Соловьёв, и Чехов стремились к созданию в своих пьесах особого художественного мира, в котором господствовало абсурдное начало, оба автора играли с сознанием читателя.

В 1895 году Чехов написал «Чайку» и реализовал новую драматическую систему, которую позже стали называть «театр Чехова». Быт здесь становится прозрачным, повседневность изображается с целью раскрытия идеи, захватывает такие пласты жизни, которые ранее были недоступны для драматургического воплощения. Герои «Чайки» полны внутренней тоски, неудовлетворённости собой и той жизнью, которая их окружает. Чехов ввёл в драму новое понимание драматизма. Взаимодействие категорий времени (прошлого, настоящего, будущего) организовывало всю образную систему, определяло динамику событий, расширяло смысловые объёмы. Корни конфликтов автор пьесы обнаружил не в столкновении интересов и темпераментов отдельных людей, а в общем и повсеместном ощущении неблагополучия, которое сформировано самим человеком. Как следствие – дробление конфликтов, множественность их звучания. По предположению И. Роднянской, «„Белая Лилия“ не прошла бесследно для Чехова – создателя „Чайки“» [481, с. 101]. В пьесе Треплёва присутствовали отголоски монолога Мортемира: «Деревья, звери, солнце и цветы… Кругом неё львы, барсы, носороги…» [156, с. 231] – «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени…» [267, с. 13]. Чеховский неоднозначный финал, который перечёркивал мечту о вечности любви, напоминал двусмысленность заключительного монолога Мортемира: «Теперь блаженства нам // На всю достанет вечность. // Недаром же он сам // Сосал свою конечность» [156, с. 250]. На наш взгляд, «Белую Лилию» и «Чайку» сближает ещё и тенденция к эпизации драматического действия (вводятся мотивы, развивающие второстепенные сюжетные линии, образы схематизируются), взаимопроникновение комического, трагического и лирического.

Некоторые черты поэтики Соловьёва можно обнаружить и в драмах Чехова последних лет его творчества: «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1900), «Вишнёвый сад» (1904). «Три сестры» соотносятся с «Белой Лилией» через содержание временного компонента (этот аспект изучался, в частности, Б. И. Зингерманом). Как и у Соловьёва, в пьесе Чехова важен образ движения времени как способ драматургического мышления об эпохе и создания её сложного образа. В начале произведения оно измеряется масштабами домашнего семейного обихода, исчисляется годами и днями, под конец драмы сливается со временем историческим, ощущается в охватах десятилетий и столетий, наконец, выводится в план возвышенно-духовного, внутричеловеческого, нравственно ценностного мироотношения. Равнодушный ход истории очеловечивается самоутверждающейся личностью, которая верит в то, что «жизнь наша ещё не кончена» и что «страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас» [266, с. 187–188]. Чеховский ракурс рубежа эпох, надвигающихся исторических изменений и переходности, в которой содержатся как залог грядущего духовного возрождения, так и разрушительные начала, был любимым и для Соловьёва. Несмотря на разницу художественного воплощения идеи, Чехов пришёл к тому же изображению скрытого трагизма, который присутствовал уже в соловьёвских драмах и выражался, в частности, через диалоги, не имеющие, казалось бы, отношения к делу, символику, драматизм повседневной ситуации.

«Вишнёвый сад» роднит с «Белой Лилией» Соловьёва «внутренний сюжет», который можно определить как план авторских размышлений о жизни и её истоках. В пьесе Чехова дело не столько в обыденной сюжетной ситуации продажи имения за долги его непрактичных владельцев, а в той проблематике, которой окружён этот сюжет. Автор «Вишнёвого сада» создавал пьесу об уходящей из жизни красоте, о людях, которые не только не могут удержать её, но и сами становятся её разрушителями, об обеднении человеческих связей с природой, об умирании старых форм жизни и предвкушении новых. И эта проблематика была чрезвычайно близка эсхатологизму настро-

ений Соловьёва. Далёкие от гармонии, одинокие, тоскующие от неполноценности своей жизни герои Чехова (начиная от Шарлоты и Епиходова, кончая Раневской и Лопахиным) близки героям Соловьёва. Они испытывают необходимость рассказать другим о себе, и их рассказы потому так откровенны, что не обращены ни к кому конкретно. Вообще Соловьёв во многом предвосхитил чеховскую драматургию разработкой проблемы трагического одиночества человека. Правда, у него герои противостоят окружающей действительности и страдают именно вследствие этого. Чеховские персонажи при всём влиянии среды на их личность находятся в разладе с самими собой и переносят этот разлад на других.

«Вишнёвый сад» назван Чеховым комедией, ведь драматизм переживаний персонажей был скомпрометирован их слабостями. Казалось бы, положительный персонаж Петя, рвущийся к новой жизни, невосприимчив к красоте, мыслит социологично, излишне риторичен, категоричен. Его поучительная интонация постоянно подрывается авторской иронией, комедийными положениями, в которые попадает герой. Как и у Соловьёва, рядом с высоким, лирическим у Чехова существует низкое, гротескно-карикатурное. Шарлота и Епиходов – два персонажа, которые на протяжении всей пьесы пародийно переигрывают её темы и ситуации. В трагикомическом плане с элементами традиционной буффонады развиваются отношения Вари и Лопахина. Дуняша с Яшей и Епиходовым – скрытая ироническая параллель к жизни Раневской. Все эти особенности, сближающие драматургию Чехова с соловьёвской, очевидно, и позволили М. Ольминскому отметить расхождение Чехова с методологией русского классического реализма XIX века и определить особенности чеховской манеры как «неореалистической или символической, или лирической, или специфически чеховской» [285, с. 78].

Особый интерес символистов к драматургии (драматургические произведения создавали Ф. К. Сологуб, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, И. Ф. Анненский, В. И. Иванов, А. А. Блок и др.), как подчёркивает И. В. Корецкая [387, с. 721], объяснялся тем первосте-

пенным значением, которое придавала театру их эстетическая теория. Миссию театра они связывали с преображением личности и общества силами искусства. Это направление театральных исканий символистов во многом предопределили философско-эстетические интуиции Соловьёва. Символистский театр начала XX века стал экспериментальной площадкой для многих теоретических и практических инноваций, неоднократно вызывал ожесточённую полемику вокруг той или иной концепции (сборники «Театр. Книга о новом театре», 1908; «Кризис театра», 1908; «В спорах о театре», 1914), пьесы, премьеры, режиссерской трактовки, в которой принимали участие А. В. Луначарский, А. Н. Бенуа, В. Э. Мейерхольд, Ф. К. Сологуб, Г. И. Чулков, В. Я. Брюсов, А. Белый, В. И. Иванов и др., неоднократно апеллировавшие к эстетическим суждениям Соловьёва, особенно к его идее духовного обновления человечества посредством искусства.

Как установила Н. О. Осипова [458, с. 87], к соловьёвской теории религиозно-творческого театра восходили прежде всего театральные концепции Д. С. Мережковского и В. И. Иванова. В соответствии с традицией, заложенной Соловьёвым, Д. С. Мережковский совместил эстетическую и религиозную идеи театра. Он представлял театр как религиозное действо, способное очищать человека духовно, утверждать христианские идеи. Соловьёвская концепция синтеза двух миров оказалась близкой символистской трактовке символа как формы, соединяющей «преходящее» с «непреходящим». Относительно театра она реализовывалась через убеждение, что дух театра мистический по своей сути, а актёр в моменты творчества является толкователем символов и проводником между мирами. Театральная концепция В. И. Иванова, связанная с дионисовым соборным действом, где каждая человеческая индивидуальность раскрывает себя в другом, во многом опиралась на идею всеединства Соловьёва. Для Иванова театр не был только зрелищем: актёры выступали предвестниками «органической эпохи», воплощали истинное духовное единение, уводили от реального мира в «иное бытие», к всеобщему просветлению. На практике идеи соборности театрального

действа, превращения физической жизни в духовную, когда зритель помещался в некую мистическую область путём создания звуковых и обонятельных ассоциаций, были с иронией встречены критикой, так как воспринимались слишком буквально. В статье «Эстетическая норма театра» (1912) Иванову пришлось объяснять это: «Соборность осуществляется в театре не тогда, когда зритель срастается в своём сочувствии с героем и как бы начинает жить под его личиной, но когда он затеривается в единомыслии-множестве, и всё множество – единым целостным сознанием переживает подвиг героя, как себе имманентный акт в его трансцендентном выявлении» [594].

От Соловьёва протянута к драме «серебряного века» и традиция «кружковой» драмы. Тенденция быть понятным «своими», «избранными» сохранится в символизме и модернистском искусстве в целом. В начале своего творческого пути в экспериментах подобного рода участвовал А. А. Блок. В конце 1898 – начале 1899 года он работал над созданием коллективной «фантастической драмы» «Оканея». Пьесы Блока 1900-х годов продолжили движение русской драмы к лиризму, которое наметилось уже в театральных опытах Соловьёва.

В драматургических исканиях символистов отразились и соловьёвские эксперименты жанрового характера. Его «Белая Лилия» обусловила интерес к мистерии Ф. К. Сологуба («Литургия мне»), А. Белого («Пасть ночи») и др. Не все ключевые приёмы этой пьесы были оценены его последователями, хотя именно Соловьёв ввёл в активное использование «отрывочность» как дефиницию жанра, редуцированность речи. А. Белый называл свои мистерии «отрывком из задуманной мистерии» («Пасть ночи»), «отрывком из ненаписанной мистерии» («Пришедший»), тяготел к простому неполному предложению, недоговорённости [362, с. 12–13]. Именно «Беля Лилия», в которой серьёзное и комическое было слито, стояла, по справедливому замечанию Е. С. Шевченко, «у истоков двух важнейших парадигм искусства первых десятилетий XX в.: мистериальной и балаганной» [523, с. 154]. Мистериальные тексты утверждали идею спасения и воплощали героя, устремлённого к об-

щечеловеческой цели, слышащего «зов» из иного мира и переживающего сущностное преображение [462, с. 100]. Сторонники соборного театра (А. Белый, В. И. Иванов, Г. И. Чулков) выступали за чистоту мистериального мировидения. Через ракурс соловьёвских драматургических экспериментов рассматривали балаган А. А. Блок, Ф. К. Сологуб и близкие к символистским кругам театральные режиссеры Н. Н. Евреинов, В. Э. Мейерхольд. Балаган воспринимался как явление универсальное, форма творчества, в которой парадоксально синтезируются трагическое и балаганно-буффонное. Н. Н. Евреинов и В. Э. Мейерхольд, кроме того, заимствовали соловьёвский принцип «сонного видения» (и «Альсим», и «Белая Лилия» заявлены как пьесы-сны, «Дворянский бунт» включал спиритические явления, когда сознание не вполне ясно), который применили на практике в своих спектаклях [524, с. 13–15]. Однако принципиально, что, если в драматургии Соловьёва наблюдались гармония, относительное «равновесие» между мистерией и балаганом, то в позднем символизме «балаган оттесняет миф и мистерию на периферию» [524, с. 17].

Переливы мистики и шутки, фантастики и быта, черты автопародии, гротеска, буффонады присутствовали в пьесах А. А. Блока «Король на площади», «Незнакомка». И это, безусловно, сближало их с линией соловьёвского творчества. Как и у Соловьёва, в драмах Блока мистерия подобна балагану, «немножко кукольна: пронизана смехом и кувыркается» [36, с. 153]. Однако в его лирических драмах театральная иллюзия то и дело разрушается: автор, появляясь из-за кулис, говорит с публикой о пьесе и актёрах. Благодаря ироническому авторскому присутствию изображённое оказывается не тем, чем представлялось, сцены превращаются в видения, сакральные идеи профанируются, проявляется двойственность не только действительности, но и мечты. Блоковское понимание иронии принципиально отличалось от трактовки Соловьёва. Для последнего ирония являлась разновидностью смешного, без которого не может существовать человеческое искусство. Она необходима для восстановления истинных контуров мира, искажённых людскими

пороками и заблуждениями. А. А. Блок также воспринимал балаган как «способ преодоления абстракции и схематизма» [524, с. 12], приближения мистерии, обновления. Одновременно в статье «Ирония» (1908) он утверждал, что ирония опьяняет мир, стирает грани между добром и злом, прекрасным и безобразным: «Перед лицом проклятой иронии – всё равно для них: добро или зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Всё смешано… Пьян иронией, смехом, как водкой; так же всё обезличено, всё „обесчещено“, всё – всё равно» [35, с. 101]. Страшен человек, не умеющий смеяться, но страшен и человек, «больной смехом».

Очевидно, что драматургия Соловьёва повлияла на пьесы символистов на уровне поэтики. Прозиметрическая структура (совмещение прозаических и поэтических фрагментов) его драматургических текстов была востребована, например, в «Пришедшем» А. Белого в качестве одного из элементов ритмообразования. Воплощение идеи через различного рода антиномии, иронию встречается у Ф. К. Сологуба (трагедия «Дар мудрых пчёл»), А. А. Блока («Король на площади»). «Игру», переходы между мирами находим у А. А. Блока, а диалог с традицией – у В. И. Иванова.

Совмещение высокого и низкого, вечного и бытового-повседневного, трагического и буффонного было характерно для «Бесовского действа над неким мужем» (1907) А. М. Ремизова. Ремизов, как когда-то Соловьёв, соединил жанр средневековой духовной драмы с народно-карнавальной стихией, буффонадой (правда, его произведение ближе к моралите). Он, как и Соловьёв, использовал в своих пьесах собирательный образ хора. В соответствии с восприятием театра Ремизовым хор должен был отражать голос зрителя: «Только хор развёртывает сцену, выдвигая её в зрительный зал и дальше – на площадь. И только через хор зритель свободен и голос его внятен [130, с. 91]. Возможно, именно благодаря мистерии Соловьёва к опыту театра последней трети XVII века обратился М. А. Кузьмин. Он написал три пьесы о христианских святых – «О Евдокии из Гелиополя», «О Алексее человеке Божьем» и «О Мартиниане». Первую из них А. А. Блок в статье «О драме»

(1907) отнёс к «мистерии» и «священному фарсу».

Приёмы иронии, пародирования, которые определяли поэтику драм Соловьёва, оказались востребованными и в творческих опытах Л. Н. Андреева. В его «комедийке» «Монумент» пародировались конфликт направлений в современном ему искусстве, примитивное экспериментаторство, бессмысленное с точки зрения высших целей поэзии. Однако Андреев доходил в «Екатерине Ивановне», «Мысли», «Собачьем вальсе» до «некомической пародии», когда смех, обнажая идею, вульгаризировал её, когда пародия разрушала жанр, ведь парадоксально синтезированными оказывались трагическое, комическое и драматическое.

Итак, в целом драматургия Соловьёва не может претендовать на то значение, которое историки литературы придают театру А. Н. Островского, А. П. Чехова, Л. Н. Толстого. Взгляды этого автора, связанные с театром, не были систематизированы и закончены, реализовались в области любительского театра. Драматургические опыты Соловьёва были немногочисленными. Он экспериментировал прежде всего в области одноактной драмы. Тексты, созданные для сцены, писались им, как правило, в соавторстве. Однако эти драматургические опыты были крайне важны для созревания его художественного таланта. Вместе с тем они ценны с точки зрения не только осмысления художественных исканий самого Соловьёва, но и отражения логики развития русской драмы последней четверти XIX века. Художественное своеобразие одноактной драмы в творчестве Соловьёва было обусловлено, с одной стороны, ориентацией на литературную традицию и следованием ей, с другой – её переосмыслением, выражающимся в трансформации традиционных мотивов и образов, использовании новых приёмов, специфической функции смеха. В пьесах Соловьёва синтезировалось высокое и низкое: утверждались возвышенные идеи и осмеивалось их искажение, неидеальное существование человечества, не готового к восприятию Красоты и Истины. Обращаясь в «Белой Лилии» к традициям русской и западноевропейской мистерии, Соловьёв трансформировал их идейное содержание и поэтику в соот-

ветствии с эстетическими и художественными принципами эпохи, своими философскими и литературными взглядами. Можно утверждать, что его творческие искания в области драматургии находились в русле творческих поисков современных ему драматургов (Л. Н. Толстой, А. П. Чехов) и одновременно предвосхищали рождение нового русского театра: в его шуточных пьесах вызревали театральные идеи, которым суждено было осуществиться позднее.

4. СВОЕОБРАЗИЕ ФИЛОСОФСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ В. С. СОЛОВЬЁВА

4.1. «Вечера в Каире» и «София» в творческом становлении В. С. Соловьёва-прозаика

Ещё в начале XX столетия В. В. Розанов говорил, что из богатейшего наследия В. С. Соловьёва останутся вечно только его стихи, в которых он и «благороден и мудр», а в некоторых даже «единственно прекрасен», но его проза «вся пройдёт», тексты просто «не будет читаться иначе как для темы „самому написать диссертацию о Соловьёве“» [148, с. 585–586]. Это заключение было сделано, вероятно, с учётом своеобразия соловьёвской художественной прозы. Она всегда определялась яркой выраженной философичностью, присутствием автобиографического и биографического компонентов.

Философская художественная проза В. С. Соловьёва была связана прежде всего с жанром платоновского диалога. Жанр диалога до сих пор вызывает немало споров в научных кругах. Это происходит вследствие того, что в привычном понимании диалог играет второстепенную роль в огромном пространстве литературы. Литературоведческие словари дают сходные определения диалога как жанра, указывая на его отличия, с одной стороны, от эпического произведения, с другой стороны, от драмы: «Диалог как жанр отличается от эпического произведения отсутствием сопроводительного текста, а от драмы – отсутствием действия» [488, с. 67]. В определениях диалога философами («…особый вид философской литературы, раскрывающий философскую тему в инсценируемой беседе нескольких лиц» [513, с. 739]) на первый план выдвигается содержательный аспект, а в качестве особенностей формы называются незначительность роли драматического сценария и близость к трактату. «Воссоздавая образ Сократа, – рассуждает Т. А. Миллер, – Платон раскрывает собственную философию; разоблачение общепринятых взглядов на духовные ценности служит главным содержанием драматизиро-

ванного действия в его философском диалоге. По мере расширения позитивного содержания в диалогах Платона, в них всё умалялась роль драматического содержания» [513, с. 740]. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина диалог соотносится, с одной стороны, с философией, и публицистикой, с другой – с драмой: «Диалог – философско-публицистический жанр, заключающий в себе собеседование или спор двух или более лиц… Как жанр диалог обычно не имеет сопутствующего эпического текста, сближаясь в этом отношении с драмой» [406, с. 225].

На наш взгляд, следует, во-первых, признать диалог литературным (эпико-драматическим), а не философским или философско-публицистическим жанром в связи с его близостью одновременно к эпосу (наличие определённой ситуации, которая просматривается или может быть восстановлена) и к драме (отсутствие развёрнутого авторского текста, раскрытие характеров и индивидуальности героев через их беседу). В содержательном отношении необходимо разграничивать по крайней мере три разновидности диалога – собственно литературный, философский и публицистический. Первый тяготеет к эпико-драматическому тексту, отражает переживания героев, поставленных в ту или иную ситуацию; второй определяется философской проблематикой, показывает дискуссию метафизического характера; третий посвящён актуальным общественным вопросам. Однако во всех случаях будет присутствовать жанровый признак диалога как литературной формы. Одним из первых его обозначил А. В. Луначарский во введении к своему «Диалогу об искусстве»: «Диалог даёт возможность объективно изложить ряд мнений, взаимно подымающих и дополняющих одно другое, построить лестницу воззрений и подвести к законченной идее» [93, с. 106]. Для диалога как жанра характерно динамичное развитие темы, участие всех персонажей в её раскрытии. Если диалог как компонент драмы предполагает выражение позиции отдельных лиц, то в диалогическом жанре каждая реплика важна не столько для самовыражения героя, сколько для полноты и многообразия представления темы, для полифонического её звучания.

В эпистолярном наследии Соловьёва можно обнаружить свидетельство того, что сам автор определял свои произведения «Вечера в Каире» и «Софию» как философские диалоги, близкие к платоновскому. Примечателен и биографический факт, который отмечал С. М. Лукьянов: «...незадолго до отъезда за границу Соловьёв на курсах Герье читал о диалогах Платона», что отразилось в «удачном подражании Платону в речах Сократа» [91, кн. 3, вып. 1, с. 247] в «Вечерах в Каире». Представляет интерес пояснение, сделанное биографом Соловьёва в сносках к этому тексту, касающееся одной из реплик духа Сократа: «Дух. – Да. Я, умирая, пожертвовал ему [Эскулапу. – *Н. Ю.*] петуха, да и теперь благодарен ему, что он позволил мне умереть по воле народа Афинского, а не от искусной руки одного из жрецов своих» [91, кн. 3, вып. 1, с. 250]. В этом месте С. М. Лукьянов сделал отсылку к диалогу Платона «Федон», в котором рассказывается о смерти Сократа. Последнее, что волновало его перед гибелью, было то, чтобы Критон не забыл вернуть Асклепию петуха («Критон, мы должны Асклепию петуха. Так отдайте же, не забудьте»). На наш взгляд, эти важные факты, замеченные впервые современником Соловьёва, позволяют напрямую соотнести «Вечера в Каире» с жанром философского (платоновского) диалога, редко встречавшегося в русской литературной практике рубежа XIX–XX веков.

Платоновский диалог – это классический образец философского диалога, оформившегося в IV веке до н. э., в период интенсивного развития греческой философии. В нём драматизированное действие сворачивалось, а художественные образы способствовали раскрытию авторских философских взглядов, разоблачению общепринятых воззрений на духовные ценности. В основе философского диалога была беседа мыслителя-мудреца со своим учеником или полемика с противником. Особой популярностью пользовались диалоги Платона – записи бесед Сократа, сделанные его учеником по памяти. Художественная составляющая платоновского диалога была связана прежде всего с искусством портретной характеристики. В споре сталкивались, по выражению И. М. Тронского, «не только мнения, но и их живые носители» [504,

с. 183] – философы, поэты, молодые люди из сократовского круга. Как правило, персонажами были реальные исторические лица, выведенные под действительными именами. Их речь, поведение, манера держаться отличались индивидуальностью. Важным художественным достижением Платона стал созданный им образ Сократа – иронического мудреца с интеллектуальным и нравственным обаянием, который стимулировал мысли и поведение тех, кто вступал с ним в общение (черта, перенесённая Соловьёвым в собственную художественную практику). В позднейших диалогах признаки этого образа изменились: Сократ выступал скорее как отрешённый от мира мыслитель.

Как важную особенность платоновского диалога А. Ф. Лосев отмечал драматизм: «Сам по себе диалог является непременным элементом драмы. Однако драматичность может быть разная. Бывает драматизм сюжетной завязки, драматизм ситуации, а бывает внутренний драматизм борющихся идей, противоположных убеждений, отчаянно защищаемых спорящими сторонами. У Платона мы находим все оттенки в градациях драматически напряжённого действия, внешнего и внутреннего» [415, с. 94]. Проанализировав диалоги «Критон» и «Федон» Платона, А. Ф. Лосев пришёл к выводу, что в них напряжённый драматизм положений противопоставлен безупречному внутреннему спокойствию духа Сократа. В «Апологии», напротив, драматизм вызван противоречиями между Сократом и его противниками на суде [415, с. 96]. Учёный указал на то, что платоновский диалог был часто построен по принципу сценического агона. «Греческое слово „агон“, – писал он, – есть не что иное, как „борьба“, причём эта борьба понимается в самом разном смысле – борьба атлетов, состязание в беге, в ристании колесниц… Но это же и состязание героев в аттической комедии, являющееся главной её частью. Борьба двух противоположных идей, которые защищают соперничающие стороны, причём борьба… не только словесная, но часто переходящая в настоящую драку, – вот что такое театральный комедийный агон» [415, с. 99].

Вслед за А. Ф. Лосевым драматизм в диалогах Платона исследовал А. Андеев, который пришел к выводу о непосредственной их близости к драматургическому роду. Он соотнёс с диалогами Платона такие качества драмы, как воссоздание событийных рядов, поступков людей и их взаимоотношений, отсутствие развёрнутого повествовательно-описательного изображения, эпизодичность собственно авторской речи, выстраивание основного текста как цепи реплик и монологов персонажей. Причиной внутреннего и внешнего напряжения в диалоге А. Андеев назвал использование приёмов иронии и майевтики: «Майевтика Сократа – это способ ведения диалога, в котором собеседник вовлечён в некоторое сотворчество. И главный приём майевтики – ответ в форме вопроса... Сократ помогает своему собеседнику получить не затверженный ответ, а осознанный, а если не получить, то хотя бы понять, что настоящего знания у него нет» [584].

Итак, относя философский (платоновский) диалог к эпико-драматургическому роду, мы всё-таки склонны считать его тяготеющим более к эпическим жанрам из-за несценичности (отсутствие соответствующей авторской установки, ремарок и т. д.). Учитывая мнения предшествующих исследователей, отметим основные особенности платоновского диалога: 1) постепенное развитие авторской мысли в форме собеседования-спора двух и более лиц; 2) направленность полемики на убеждение собеседника, приобщение его к истине; 3) конкретность места и времени диалога; 4) наличие исторических прототипов у его участников; 5) ведущее положение в диалоге одного из собеседников (первоначально выступал под именем Сократа, позже мог носить и другое имя), как правило, имеющего ярко выраженный облик и характер; 6) присутствие элементов драматургии: а) заданность обстановки (сценария) беседы; б) индивидуальность образов участников диалога; в) спонтанность возникновения разговора, непринуждённость его течения, развитие его не поступательно, а рывками; 6) многоголосие.

Первым текстом Соловьёва в жанре философского диалога стали «Вечера в Каире», написанные во второй половине 1870-х годов. По свидетельству

Е. Ф. Цертелевой [91, кн. 3, вып. 1, с. 247], этот текст являлся совместным произведением В. С. Соловьёва и её мужа, Д. Н. Цертелева. В своё время вдова передала рукопись известному биографу Соловьёва С. М. Лукьянову, который включил её в книгу «О Вл. С. Соловьёве в его молодые годы». Эта первая публикация произведения осталась по сути единственной: оно никогда не издавалось в сборниках трудов Соловьёва. Причин этому, видимо, было несколько: во-первых, текст имел двойное авторство, во-вторых, он не был завершён, наконец, являлся по сути юношеской пробой пера. Всё это, вероятно, должно объяснить тот факт, что «Вечера в Каире» никогда не были объектом специального филологического исследования (первичный филологический анализ текста был дан в статье Е. Г. Андрюниной и Н. Г. Юриной [284]), хотя неоднократно упоминались в ряде работ о творчестве Соловьёва. Например, А. П. Козырев указывал на то, что произведение содержательно перекликалось с «Софией», текст которой также остался неопубликованным и незавершённым [595].

Явный интерес к соловьёвским «Вечерам в Каире» проявляли зарубежные исследователи. Так, профессор славянских языков и литературы университета Висконсин-Мэдисон Дж. Корнблатт опубликовала в 2008 году работу «Spirits, Spiritualism, and the Spirit: Evenings in Cairo by V. S. Solovyov and D. N. Tsertelev», включившую авторский текст на английском языке, а также обширные примечания к нему. Предметом этого небольшого исследования стал прежде всего образ Софии в творчестве Соловьёва и отношение этого автора к спиритизму. Главной идеей произведения Соловьёва и Цертелева, по мнению Дж. Корнблатт, становится высмеивание озабоченности интеллектуалов своего времени, доказывающих или, наоборот, опровергающих факт существования спиритизма [583, с. 338]. Корнблатт подчеркнула юмористическую направленность текста Соловьёва, соотнесла его (впрочем, достаточно поверхностно, на уровне упоминания) с «Белой Лилией», «Тремя свиданиями», рассказом «На заре туманной юности». В жанровом отношении Корнблатт определила произведение как маленькую пьесу («short play»), но в

заключении упомянула о последнем произведении Соловьёва «Три разговора», форма которого напоминает классический диалог, и назвала «Вечера в Каире» «предварением соловьёвского диалога, написанного позже» [583, с. 344]. В современном российском литературоведении встречается также определение «Вечеров в Каире» Соловьёва как драматургического текста. Так, О. К. Страшкова называет это произведение «драматургической миниатюрой», «драматической шуткой» [497, с. 213–214]. Таким образом, в жанровой характеристике текста наметилось явное противоречие, которое должно быть устранено в результате его анализа.

В своей работе Дж. Корнблатт писала: «„Вечера в Каире“ отражают убеждение Соловьёва о духовном мире, который выражается через материальный» [583, с. 338]. Действительно, основной темой произведения В. С. Соловьёва и Д. Н. Цертелева является тема спиритизма. Она становится особенно актуальной для отечественной литературы в 1870–1880-е годы в связи с нарастающим интересом к этому явлению в российском обществе.

Возрождение спиритизма и обновление способов общения с духами в общемировом масштабе началось с 1848 года, когда вся Америка заговорила о сёстрах Маргарет и Кэти Фокс из штата Массачусетс, установивших «контакт» с духом покойного хозяина дома, в который переселилась их семья. Дух «общался» с ними посредством таинственных стуков, из которых обитатели дома составили условный алфавит. Он рассказал о том, что был убит, и указал место. Несмотря на то, что скелет действительно был найден, а стуки слышало множество людей маленького селения Гайдсвил, семью обвинили в одержимости дьяволом и вынудили уехать. Однако в ряде американских городов началось чтение лекций, посвящённых этому таинственному явлению, а спиритизм стал быстро распространяться по Америке. Обширная спиритическая пресса перенесла увлечение в Европу – в Англию, Францию, Германию. Некоторые европейские учёные и философы (А. Р. Уоллес, В. Крукс, У. Карпентер, Д. Брэйд, А. Кардек, Ш. Рише, А. Шопенгауэр) открыто поддержали спиритизм, магнетизм и ясновидение.

В России спиритизм стал модной забавой уже в середине XIX века: по всей стране большой популярностью пользовались спиритические сеансы, на которых посредством вертящихся шляп, тарелок, стучащих столов происходило общение с духами. В 1874 году в Петербург прибыл французский медиум Бредиф, и спиритические сеансы в ряде столичных кружков (например, у А. Н. Аксакова и А. М. Бутлерова) стали постоянными. На них приглашались известные учёные и литераторы. Несмотря на то, что русская пресса часто писала о спиритизме, мало кто относился к нему серьёзно. Однако подлинной сенсацией в русском обществе оказалось «Письмо к редактору по поводу спиритизма» профессора зоологии Н. П. Вагнера, опубликованное в апреле 1875 года в «Вестнике Европы». В нём недавний скептик признал истинность всеми обсуждаемого явления, поставил вопрос о необходимости его научного рассмотрения и выдвинул собственную теорию о его сущности. Открыто встал на защиту спиритизма другой знаменитый русский естествоиспытатель – академик, профессор химии А. М. Бутлеров.

Молодые Д. Н. Цертелев и В. С. Соловьёв относились к спиритизму неоднозначно. Очевидно, первый из них был более последовательным и убеждённым его сторонником. Показателен тот факт, что в 1884 году Цертелев прочитал лекцию в Соляном городке (под Петербургом), в которой попытался дать философское и общетеоретическое обоснование спиритизму. Отношение Соловьёва к спиритизму претерпело довольно значительные изменения. Серьёзное увлечение этим феноменом явно обозначилось в 1872–1873 годах. К. В. Мочульский писал, что Соловьёв принимал участие в сеансах столоверчения у Лапшиных, а у себя дома в одиночестве вызывал духов и упражнялся в автоматическом письме. Свою позицию по проблеме спиритизма Соловьёв не обозначал публично, несмотря на убеждённость в «необходимости спиритических явлений для установления нашей метафизики» [121, с. 225]. В соответствии с материалистическими убеждениями эпохи он намеревался найти этому «несомненные доказательства» [121, с. 225], для чего уехал в 1875 году в Англию. Кроме изучения в Британском музее памят-

ников индийской, гностической и средневековой философии, Соловьёв посещал местные спиритические сеансы, но испытал лишь разочарования. «На меня, – писал он Цертелеву, – английский спиритизм произвёл точно такое же впечатление, как на тебя французский: шарлатаны с одной стороны, слепые верующие – с другой, и маленькое зерно действительной магии, распознать которое в такой среде нет почти никакой возможности» [121, с. 228]. Соловьёв, признавая спиритизм как феномен, был удручён отсутствием выдающихся специалистов в этой области и, как следствие, пришёл к убеждению в невозможности научного изучения этого явления. Но из Лондона он поехал в Каир, где произошло знаменитое мистическое «свидание» с Софией. Именно с этим событием был связан вызов в Египет ближайшего друга и специалиста в спиритических вопросах – князя Д. Н. Цертелева («у меня есть кое-что порассказать тебе» [121, с. 230]). Предположим, что именно здесь, во время работы над «Вечерами в Каире», происходит окончательное разочарование Соловьёва в сущности спиритических сеансов. Отныне он стал предпочитать личное общение с «запредельным», исключая посредников, среди которых было слишком много шарлатанов.

Очевидно, авторы «Вечеров в Каире» не выработали единой точки зрения относительно спиритизма, поэтому их совместное произведение носило полемический характер и было неоконченным. Однако и в незавершённом варианте явно просматривалось общее: признавалась возможность общения с иной реальностью посредством спиритизма. Соловьёв и Цертелев утверждали существование бессмертного духовного существа человека, не тождественного с его земной оболочкой, а суть спиритических сеансов связывали не с выяснением мелких бытовых обстоятельств, а с осмыслением высоких духовных истин. Вряд ли корректным было бы гадать о процентном соотношении работы каждого автора над текстом. Можно лишь предположить, под какой маской выступали в тексте тот и другой. Позиция Д. Н. Цертелева по поводу спиритизма на момент создания произведения была более определённой. Логично допустить, что его участие в тексте заключалось в защите

спорного явления. Соловьёв же во второй половине 1870-х годов занимал в отношении спиритизма скорее скептическую позицию. Вероятно, его вклад в «Вечера в Каире» был связан с образом Доктора. Разумеется, все «за» и «против» спиритизма могли придумываться совместно.

В. В. Кравченко считает, что в «Вечерах в Каире» чётко проявляется мистико-философская установка Соловьёва: «Во-первых, духовное чувство у всех людей развито неодинаково, хотя в принципе присуще всем. Во-вторых, личность человека и его „духовное существо“ не тождественны с сознанием и работой мозга, относящимися к деятельности тела. В-третьих, духовное существо человека, очевидно, и есть подлинная его личность, которая бессмертна и, как музыкант, только меняет „инструменты“ и „музыку“… В-четвертых, спиритизм на данном историческом отрезке способен давать недостаточно верующим людям… определённые экспериментальные факты, и в этом его значение. И, наконец, в-пятых, что было наиболее существенно для Соловьёва, – в спиритических сеансах открывалась возможность для активного взаимодействия с запредельным, возможность получить хоть какие-то ответы на высокие духовные вопросы (а не просто выяснить мелкие земные дела и отношения, на что уходили основные усилия большинства спиритов)» [596]. Эпистолярные свидетельства позволяют утверждать, что жанровая форма «Вечеров в Каире» была выбрана именно Соловьёвым. В письме к матери от 4 марта 1876 года он писал: «...в тиши уединения буду дописывать некоторое произведение мистико-теософо-философо-теурго-политического содержания и диалогической формы» [121, с. 23]. И хотя вероятнее всего, речь здесь шла о сочинении «София» («Sophie»), трактате из трёх диалогов, написанных в Каире – Соренто в феврале – марте 1876 года, «влечение к диалогической форме» на этом этапе творечества чрезвычайнго заметно. Кроме того, ироничность и комизм, пронизывающие произведение, узнаваемо соловьёвские.

Точной датировки «Вечеров в Каире» Соловьёва не существует. Можно только предположить, что написание этого текста и «Софии» происходило

практически параллельно, но очерёдность их создания не вполне понятна. А. П. Козырев, переиздавший недавно «Софию» на русском языке, связывает «Вечера в Каире» с приездом в Каир Д. Н. Цертелева в январе 1876 года, который, уезжая раньше Соловьёва (начало марта 1876 года), «увозит с собой интересный документ… рукопись диалогического характера „Вечера в Каире“» [595]. В целом такая ситуация выглядит вполне правдоподобной. Вместе с тем остаётся ряд неразрешённых вопросов. Дорабатывал ли Цертелев произведение в дальнейшем? Возвращались ли друзья к совместно созданному тексту впоследствии или его окончательный вариант был создан уже в Каире? Несомненно одно: именно Соловьёв, тяготея к драматургической форме, найдя художественную конфигурацию, восходящую к Платону и романтикам, и собираясь апробировать её в «Софии», предложил её для совместного произведения Цертелеву. Их коллективный опыт оказался достаточно успешным, хотя и не завершённым. В дальнейшем эксперименты с данной жанровой формой были продолжены Соловьёвым в «Трёх разговорах…». Учитывая данные обстоятельства, в дальнейшем анализе мы будем исходить из определяющей роли Соловьёва при выборе жанра текста и создании художественной формы «Вечеров в Каире».

В «Вечерах в Каире» представлена светская беседа случайно сошедшихся лиц. Время действия, очевидно, XIX век, по крайней мере, обострённый интерес к спиритизму был очень близок соловьёвской эпохе. Место действия указано в заглавии. Хозяин, Доктор, Господин NN и две Дамы встречаются вечером в холле гостиницы и начинают диалог о спиритизме. Присутствующие говорят о существовании духов и возможности их вызывать. Разговор начинается неожиданно и течёт без всякого плана. Мысль порой отклоняется от магистрального русла. Из всех участников диалога в явном меньшинстве оказывается Доктор – материалист-атеист, скептически относящийся к спиритическим сеансам. Остальные так или иначе стараются переубедить его. Хозяин не выступает против сеанса, Господин NN защищает спиритизм, 1-я Дама – безоговорочная его сторонница, а 2-я, хотя и относится к спиритизму

осторожно, но не опровергает его вообще. Поняв, что он твёрдо стоит на позиции «не поверю, пока сам не увижу», при одобрении Хозяина первая Дама предлагает устроить спиритический сеанс.

В тексте присутствует ремарка, которая является переходом от экспозиции к завязке действия: «Все садятся за стол; в нём раздаются стуки, сначала слабые, потом отчётливее, и складывается имя Сократа. Дальнейшие сообщения происходят также посредством стуков» [159, с. 250]. Далее светская беседа переходит в спор двух основных персонажей – Доктора и Духа Сократа. Один настаивает на том, что «в нашем материальном мире бесплотные духи проявляться не могут» [159, с. 252], другой с обидой утверждает, что он является настоящим Сократом. Реплики выстроены с использованием приёма майевтики – как ответы в форме вопроса:

«Доктор. – Неужели же мне нужно повторять тебе, что со дня твоей смерти прошло две тысячи лет, и что теперь всякому школьнику известно, что существование человеческого сознания и мысли обусловливается мозгом, и что с разрушением физического организма смертью прекращается всякое личное бытие.

Дух. – ... не могу понять, почему это сознание и мысль необходимо обусловливаются существованием мозга... Ты, я думаю, и сам согласишься, что мозг и мысль вещи весьма разнородные.

Доктор. – Да, конечно, разнородные; в том же смысле, как всякая функция разнородна со своим органом. Но ты тоже согласишься, что хотя зрение и глаз разнородны, нельзя однако видеть без глаза» [159, с. 250–251].

Речь говорящих пересыпана каламбурами и менее всего напоминает строгое философское доказательство. В результате полемики возникает комическая ситуация, доходящая до абсурда: доктор активно ведёт спор с духом, в существование которого не верит. Этим определяется драматическая составляющая диалога.

На первый взгляд, тема диалога очевидна – спиритизм. Авторы рисует типичную ситуацию для своего времени, когда существовало большое коли-

чество кружков, многие занимались спиритизмом и вели дискуссии по поводу этого явления. Однако ещё С. М. Лукьянов предположил, что спиритизм выступил здесь лишь предлогом для обоснования некоторых общих философских суждений [91, кн. 3, вып. 1, с. 255]. Ведь конфликт между Доктором и духом Сократа завязывался на почве мировоззренческого расхождения, сталкивались взгляды скептика-материалиста и философа, утверждающего сферу духовного как самостоятельную реальность. Затрагивались вопросы онтологического характера. Возможно ли продолжение личного бытия после смерти физического организма? Реально ли духовное существование человека без плоти? Важным являлся подтекст. Вместе с тем в тематическом отношении не наблюдалось какой-либо разбросанности: побочные темы отсутствовали.

Текст отличается малым количеством действующих лиц: их всего шесть. Причём центральных персонажей только два: Доктор и дух Сократа. Их характеры не изменяются на протяжении действия, они лишь намечены через беглое очертание, намёк на предмет или обстоятельства заменяет его изображение. Образы Хозяина, Господина NN и двух Дам используются лишь в начале, для завязки действия. Так, Хозяин предстаёт перед нами светским человеком, который вставляет редкие реплики только для поддержания разговора. Он и подталкивает участников диалога к организации спиритического сеанса: «Хозяин. – Однако для того, чтобы видеть, ведь надо захотеть этого, надо поискать случая; часто для решения, по-видимому, неважных вопросов снаряжаются целые учёные экспедиции, а спиритические явления совсем не так редки и видеть их не трудно» [159, с. 249]. 1-я Дама выступает ярой заступницей спиритизма и активно спорит с Доктором. Для неё факт существования этого явления даёт уверенность в будущей жизни. В противовес ей выступает 2-я Дама, у которой всего одна реплика: «2-я Дама. – Помилуйте, да разве можно эту уверенность ставить в зависимость от каких-нибудь стуков и вертящихся столов?» [159, с. 249]. Но этот вопрос характеризует 2-ю Даму как женщину религиозную и глубоко мыслящую. Всего одна реплика и у

Господина NN, который безоговорочно верит в существование спиритизма и поддерживает 1-ю Даму.

Художественная ценность произведения связана прежде всего с яркой индивидуальностью персонажей – Доктора и Духа Сократа. По словам княгини Е. Ф. Цертелевой, в образе первого из них был выведен доктор Владимир Николаевич Попов, бывший в Каире одновременно с авторами текста [214, с. 108]. Доктор и Дух предстают неповторимыми личностями со своими философскими убеждениями, особым мировидением. Авторы текста не дали ремарок, которые бы ярко свидетельствовали о характерах героев, но их речь, манера держаться позволяют представить их в общих чертах. Так, Доктор – учёный-скептик. Он практичен, остроумён, порой даже грубоват и агрессивен, пренебрежителен по отношению к собеседникам. Он позволяет себе насмехаться и подшучивать над Духом Сократа:

«Доктор. – Забавно, что я буду спорить с несуществующим Сократом. Но, господа, развлечение в Каире полезно, и потому, если это может вам доставить удовольствие, я готов и на это.

Дух. – Итак, друг мой, почему же ты не веришь, что это я, Сократ, говорю с тобой?

Доктор. – А потому, почтеннейший, что в речах твоих ничего сократического не вижу, а главное потому, что для того, чтобы говорить, нужно, по крайней мере, существование, а ты, по воле народа Афинского, давно уже окончил его» [159, с. 250].

Образ Доктора – пародия на современных Соловьёву учёных-материалистов. Речь персонажа убедительна и иронична. В ней сочетается научная, книжная и разговорная лексика: «Пожалуй, всё равно делать нечего. В проклятом Каире, кроме Жирофле-Жирофля, которую я уже видел раз десять, и в театре смотреть нечего» [159, с. 249]; «причина сокращения мускулов заключается в нервных токах, обусловленных в свою очередь вибрациями мозговых молекул» [159, с. 254]; «каждому известно, что нет явлений случайных, что все они находятся в связи и следуют одно за другим в пра-

вильно определённом порядке, этот порядок мы и называем законом» [159, с. 252] и др. Так говорит истинный софист, прячущий ложность утверждения за словесной игрой.

В противовес Доктору Сократ высказывается взволнованно, импульсивно, образно, что свидетельствует о натуре пылкой и увлекающейся. Вместе с тем его мудрость и жизненный опыт всегда подчиняют себе чувства и эмоции. Он – интеллектуал, представитель высшего нравственного сознания. На колкие реплики Доктора Сократ отвечает вежливо, его речь благородна. Вместе с тем он незаметно и ненавязчиво стимулирует мыслительную деятельность Доктора и корректирует его поведение:

«Дух. – Много при жизни терпел я от софистов, но и они даже, споря со мною, не решались отвергать моего бытия... Неужели же мне тебе нужно повторять то, что говорил я ученикам своим перед смертью, чтобы они не смешивали Сократа с тем телом, от которого освобождает его приём цикуты» [159, с. 250]; «Дух. – Допускаю, что всё это знают уже школьники, но я, как тебе известно, давно оставил школу и потому до сих пор никак не могу понять, почему это сознание и мысль необходимо обусловливаются существованием мозга, и потому я буду многим тебе обязан, если ты объяснишь мне это. Ты, я думаю, и сам согласишься, что мозг и мысль – вещи весьма разнородные» [159, с. 251].

Философское содержание данного диалога заложено не в какой-то отдельной части текста, а во всём его художественном целом. С каждой новой репликой Доктора и Духа основная тема – тема спиритизма – раскрывается всё глубже и глубже. Сократ пытается убедить Доктора, хочет помочь ему обрести истину: «Дух. – Я вижу, почтеннейший, что мы не можем сдвинуться с места и всё вертимся около того же. Ты говоришь, этого не может быть и потому не бывает, а я утверждаю, что это бывает и потому может быть. Объясни же мне, пожалуйста, хотя бы примером, что ты называешь невозможным?» [159, с. 253].

Авторская позиция выражается достаточно противоречиво. С одной стороны, высмеивается Доктор, ведь он разговаривает и спорит с духом, в существование которого сам не верит. С другой стороны, именно этот персонаж порой выражает мысли Соловьёва:

«NN. – Так-то так. Только чувство это не у всех бывает развито. Вы сами знаете, что в наше время оно есть явление исключительное; чтобы поверить, теперь требуют факты, и спиритизм даёт их. Вот в этом его главное значение.

Доктор. – Только факты эти всегда оказываются или одним шарлатанством или болезненною фантазией» [159, с. 249].

Здесь очевидно разочарование самого Соловьёва в его попытках увидеть настоящий спиритический сеанс. Авторы не навязывают своих мыслей читателю. Они дают правдоподобное изображение спора двух людей, а чья точка зрения убедительнее, каждый решает сам.

Так как мы имеем дело лишь с частью рукописи, выделение всех элементов композиции затруднено. В тексте явно присутствует экспозиция – обстоятельства, в которых возникает драматическая борьба: завязывается разговор по поводу газетный статьи, посвящённой спиритизму. Завязкой действия является момент, когда Доктор соглашается на проведение спиритического сеанса и появляется Дух Сократа. Спор-конфликт, который возникает между Доктором и Духом, – это развитие действия. Так как рукопись обрывается, переломный момент и развязку выделить не представляется возможным. Тем не менее можно утверждать, что «Вечера в Каире» имеют продуманную композицию со вступительной и ключевой частями.

Соловьёв и Цертелев ориентировались на поэтику классического философского диалога. Сократ в своих диалогах выстраивал беседу так, что его собеседник и слушатели как бы сами доходили до истины. Он не оспаривал чужую точку зрения, напротив, оценивая её, подчёркивал сильные моменты, соглашался в частностях, тем самым вызывал симпатии собеседников, преодолевал их желание возражать. Далее логика беседы включала авторское указание на восприятие слушателей – людей одной веры, одного уровня ин-

теллектуального развития; несогласие, высказанное в форме вопроса; указание на очевидные недостатки позиции оппонента (аргументы), переакцентовку одного из смыслов в теме, её толкование; согласие; указание на категорию людей, которые стоят на другой точке зрения. Таким образом, постоянно имелась в виду позиция оппонента, находящегося за рамками повествования. Окончательного заключения не давалось, но оно и так было очевидным и подавалось как выражение общего мнения. Цертелев и Соловьёв использовали элементы сократического диалога: убеждение посредством пробуждения внутреннего согласия и иллюзии самостоятельного рассуждения.

Близка авторам «Вечеров в Каире» оказалась и сократовская ирония. В. О. Пигулевский и Л. А. Мирская отмечают, что ирония Сократа носила по преимуществу субъективный характер, и говорят о четырёх её составляющих: 1) использование риторических фигур осмеяния для восхваления (притворная наивность, наигранное простодушие) и восхваления для осмеяния (претенциозное хвастовство неосведомлённого); 2) майевтика как техника поиска истины в диалоге путём отвлечения разума от ложных суждений; 3) самоумаление и насмешливая симпатия к людям, идеям, событиям; 4) соединение разных элементов в гармоническую мысль благодаря приёму отстранения [468, с. 119]. В своём первом опыте философского диалога Цертелев и Соловьёв особенно активно использовали приём майевтики. Ирония присутствовала в авторской игре с предтекстами – трудами Платона, Вагнера, Л. М. Лопатина («Положительные задачи»). Язык «Вечеров в Каире» отличается выразительностью, обилием ироничных высказываний, свидетельствующих о разочарованности авторов в спиритизме.

Наличие в тексте всех этих особенностей позволяет утверждать, что форма произведения была сознательно сориентирована на платоновский диалог. Драматургичность повествования проявляется в том, что задана обстановка (место действия – гостиница), действующие лица показаны через речь и поступки (особенно Доктор и Дух), они хоть и достаточно схематичны, но имеют индивидуализированные черты характера, общаются свободно и

непринуждённо. Голоса героев звучат равноправно. На наш взгляд, перспективно замечание А. Г. Гачевой, что соловьёвскую трансформацию философского диалога в литературный следует рассматривать в русле художественной практики романтиков («Русские ночи» В. Ф. Одоевского и др.).

«София» («Sophie») – ещё одно произведение Соловьёва в диалогической форме, созданное практически одновременно с «Вечерами в Каире», в феврале – марте 1876 года (сохранилась авторская датировка текста). «София», по словам С. М. Соловьёва, состояла из трёх частей. Две из них – «Первая триада. Первые начала (Каир, февраль, 1876). Первый диалог. Абсолютное начало как единство (начало монизма)» и «Абсолютное начало как двойственность (начало дуализма)… Второй диалог…» – были, по его предположению [214, с. 110], написаны в Каире, третий, подписанный second dialogue, – «Процесс космический и исторический. Мораль и политика» – в Сорренто в марте 1876 года.

Очевидно, что автор, впервые самостоятельно апробируя форму философского диалога, не чувствовал пока своей художественной силы, поэтому в тексте больше реализовалась идея, нежели выдерживалась выбранная форма. Это отмечал в своё время уже племянник Соловьёва: «Вначале характер диалога строго выдержан; речи философа заметно отличаются от речей Софии; постепенно диалогическая форма тускнеет, диалог переходит в монолог, и, наконец, Соловьёв бросает диалогическую форму и переходит к стилю философской диссертации» [214, с. 109]. Признаки философского диалога особенно заметны в первых двух частях «Софии». В первой из них развиваются темы познания абсолютного начала, сущности Софии, утверждается идея вселенской религии, основанной на христианстве, соединяющей Восток с Западом, представляющей «свободный синтез всех религий» [202, с. 79]. Второй диалог «Абсолютное начало как двойственность» посвящён определению абсолютного начала и материи, божественной природе человека, раскрывающейся в триединстве Души, Ума и Духа. В третьем диалоге рассматриваются сущность души, логика космического, мифологического и исторического

процессов (порождение времени и пространства, свойства материи и эфира, сотворение душ и их местопребывание на разных стадиях, периоды космического процесса), виды любви: природная, интеллектуальная и абсолютная («Мораль и политика»).

В целом понятны характеры и позиции собеседников, героев соловьёвского диалога. «Юный философ» вдохновенен, пылок и неопытен. Его речь образная, но порой излишне книжная или, напротив, включает разговорные вкрапления: «Смутная грёза привела меня на берег Нила. Здесь, в колыбели истории, я думал найти какую-нибудь нить, которая через развалины и могилы настоящего связывала бы первоначальную жизнь человечества с новой жизнью, которую я ожидаю» [202, с. 75]. София – воплощение мудрости. Её речь не только книжная, но и, в соответствии с её статусом, полна абстракций и аллегорий. Она рассуждает в первом диалоге: «…вселенская религия есть плод великого дерева, корни которого образованы первоначальным христианством, а ствол – религией средних веков. Католицизм и современный протестантизм – это иссохшие и бесплодные ветви, которые пришло время срезать. Если ты называешь христианством всё дерево, тогда вселенская религия, без сомнения, только последний плод христианства, христианства в его совершенстве; но если ты даёшь это имя только корням и стволу, тогда вселенская религия не есть христианство» [202, с. 77].

Во втором диалоге реплики Софии разрастаются до развёрнутых монологов, например, об отношениях между материей и Духом, об отличии вселенского учения от систем прошлого и его связи с ними, о трёх божественных ипостасях – Духе, Уме и Душе и т. д. Здесь форма философского диалога то и дело нарушается, размывается монологическими вставками. Часть «Космический и исторический процесс» третьего диалога состоит по сути всего из восьми реплик, которыми обмениваются Философ и София. Последняя реплика героини становится монологом настолько развёрнутым, что он поглощает диалогическую форму. Части «Несколько слов о культе Пресвятой Девы» и «Мораль и политика» целиком монологичны.

Во всех трёх диалогах ярко выражены элементы художественного стиля: образность, обилие изобразительно-выразительных средств: «окаменелый Восток», «смутная грёза», «колыбель истории», «развалины и могилы настоящего», «жизненная нить», «слепое невежество», «могила христианства», «стремление Запада» и др. (первый диалог); «мистический энтузиазм», «центр творчества», «великий принцип», «диалектическое пустословие», «божественный фатум» и др. (второй диалог); «царство любви и мира», «грубая материальность», «магическая сила бытия», «падение Души», «центр мира», «дикие королевства» и др. – (третий диалог). Особое место занимают оксюмороны («холодный и тусклый космический огонь», «бессильная возможность» и др.), что свидетельствует и об амбивалентности авторской позиции, и о намерении воздействовать на читателя через эффект неожиданности.

Из синтаксических средств Соловьёв особенно часто прибегал к повтору. Он использовал двойной или даже тройной лексический повтор, стыки, парные и морфемные повторы, синтаксический параллелизм: «Любя, *ты от*река*ешься от* себя… *ты утверждаешь* другого, *ты* отдаёшь себя ему и, однако, *ты* не теря*ешь* своего собственного существа, напротив, ты *утверждаешь* его в высшей степени, *ты* поднима*ешься* к новому совершенству» [202, с. 93]. Много в диалоге Соловьёва риторических вопросов, восклицаний и обращений: «Если бы они могли это! Но спроси у них, необходимо ли Богу быть добром, разумом, быть Богом, вообще существовать?» [202, с. 97] и др.

Соловьёв использовал утверждения-афоризмы: «Чтобы получать плоды, не срубают дерево, на котором они растут» [202, с. 79]; «О, бедные дети, всегда принимающие слова и мысли за реалии!» [202, с. 81]; «Душа есть начало единства и любви»; «Созерцай сходство и созерцай различие» [202, с. 97]; «Было бы очень печально, если бы истина принадлежала только сегодняшнему дню» [202, с. 107] и др.

Активно применялся приём майевтики – ответ давался в форме вопроса, что двигало диалог дальше, обеспечивало связанность мнений: «Философ: Является ли вселенская религия, которую ты провозглашаешь, христиан-

ством в его совершенстве или у неё другое начало? София: Что ты называешь христианством? Есть ли это папство, которое, вместо того, чтобы очиститься от крови и грязи, которыми оно покрылось в течение веков, освящает и утверждает их, объявляя себя непогрешимым? Есть ли это протестантизм, разделённый и немощный, который хочет верить и больше не верит? Есть ли это слепое невежество, рутина масс, для которых религия есть только старая привычка, от которой они понемногу освобождаются? Есть ли это корыстное лицемерие священников и великих мира сего? Знай, что вселенская религия приходит, чтобы разрушить всё это навсегда» [202, с. 75, 77].

Первый диалог, имеющий более яркую художественную форму, включает элементы портрета: «…когда я смотрю в глубокую лазурь твоих очей, когда я слышу музыку твоего голоса» [202, с. 83]. При этом образы Философа и Софии на протяжении всего текста не имеют ярко выраженных индивидуальных черт. В третьем диалоге образность сводится к выразительности языка, в котором преобладают развёрнутые метафоры: «Димиург со своей эфирной армией отовсюду проникает в ядро космического Духа и разделяет его на множество сфер. Слепой враг изгнан из центра, разбит на части, было произведено множество космических тел… Вокруг каждой звезды эфиром порождается светящаяся атмосфера – столько существует солнц» [202, с. 131].

В целом в художественном отношении «София» ощутимо отличалась от «Вечеров в Каире»: здесь реализовывалась классическая форма философского диалога. Авторская мысль развивалась постепенно в форме беседы-спора двух лиц – Философа и Софии. Миссия приобщения другого к истине принадлежала, конечно, Софии, занимающей ведущее положение в диалоге. Сюжетная линия в «Софии», даже по сравнению с «Вечерами в Каире», разработана в меньшей степени. Количество героев здесь ограничено двумя. Не конкретизировались место и время беседы. Не была задана обстановка. Разговор протекал достаточно непринуждённо, но чувствовалось, что его всё-таки направляет София. Если образ Философа имел прототип, автобиографи-

ческую основу, то образ Софии – целиком авторский. Индивидуальные черты собеседников были лишь намечены.

Эксперименты Соловьёва с художественной формой философского диалога на раннем этапе творчества связаны, на наш взгляд, с поиском наиболее подходящей жанровой конфигурации для выражения своих философских взглядов. Если сравнить его произведения с философскими диалогами платоновского типа, созданными в русской литературе ранее, можно обнаружить значимые различия. В 1825 году Д. В. Веневитинов написал философский диалог «Анаксагор» (подзаголовок – «Беседа Платона»), опубликованный уже после смерти автора, в 1830 году. Б. В. Смиренский предположил, что автор не издал его вследствие недостаточной обработки, которая предполагалась в дальнейшем [57, с. 250]. Однако и в существующем варианте «Анаксагор» – завершённое произведение, по форме тяготеющее к платоновскому диалогу в его классическом варианте.

Беседу ведут два ученика Сократа, Платон и Анаксагор, которые очень почтительно высказываются о своём наставнике. Исходным является обращённый к Платону вопрос о смысле поэтического вымысла, который далеко уводит от существующей действительности. Философ отвечает, что «увенчав», «просит оставить» пределы своей республики всех поэтов, так как их «мысль вне себя ничего не ищет и, следовательно, уклоняется от цели всеобщего усовершенствования» [57, с. 180]. «Высшей поэзией» Платон называет философию.

Содержательно текст Веневитинова отразил сущность его литературной эпохи. Устами Платона автор говорит о высокой миссии художника, его нелёгком труде, о том, что творец только тогда обретает совершенное спокойствие в душе, когда передаёт мысль бесчувственному мрамору и познаёт свою силу. В соответствии с платоновской традицией авторская мысль развивается постепенно в форме собеседования-спора двух лиц. Герои имеют исторические прототипы. Платон ведёт диалог, задаёт ему направления, а сама беседа возникает спонтанно и течёт непринуждённо, продвигается рывка-

ми. В «Вечерах в Каире», в отличие от «Анаксагора», образы собеседников прописываются отчётливее, присутствуют элементы драматургии (заданность обстановки, второстепенные персонажи, полемика, многоголосие).

«Вечера в Каире» и «София» оказали влияние на литературное творчество Соловьёва 1870–1890-х годов, прежде всего на драматургию. Традиции «Вечеров в Каире» в пьесах «Альсим», «Белая Лилия», «Дворянский бунт» прослеживаются, на наш взгляд, в области художественных приёмов: пародирование персонажей, использование иронии, каламбуров, намёка на предмет вместо его изображения. Тема спиритизма, которой посвящены «Вечера в Каире», по-новому была переосмыслена в «Дворянском бунте», а использование комического сюжета стало основополагающим для всех драматургических произведений Соловьёва.

Интерес Соловьёва к диалоговой жанровой форме предвосхитил, по нашему мнению, феномен сказовой речи как в реалистической, так и в модернистической отечественной литературе 1900–1910-х годов (И. С. Шмелёв, И. А. Бунин, М. М. Пришвин, А. М. Ремизов и др.). В прозу стали проникать элементы драматургии, авторский текст сворачивался до ремарок, герои самовыражались свободно, без прерывания и давления автора.

4.2. Художественные особенности «Трёх разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории»

К опыту создания платоновского диалога Соловьёв вновь обратился в позднее созданном произведении «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории». С помощью диалога-спора здесь были раскрыты различные точки зрения по ряду «вечных» вопросов, впервые поставленных в «Вечерах в Каире»: возможности и пределы науки, законы природы, устройство вселенной, жизнь души и т. д. Можно проследить и жанровую общность двух текстов. Художественная организация последнего произведения Соловьёва диктовалась не просто репликами собеседников, которые двигали фи-

лософский сюжет, но и авторской идеей приближения конца мира. Она раскрывалась не сразу, была заложена в художественном целом. Соловьёв индивидуализировал речь собеседников, так что каждый персонаж предстал не только рупором той или иной концепции, но и неповторимой личностью со своей манерой говорить и держаться. В отличие от «Вечеров в Каире», в «Трёх разговорах…» довольно много кратких и развёрнутых ремарок, передающих особенности речи героев, дополняющих их характеристики, способствующих созданию целостных образов.

Публикация «Трёх разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории» Соловьёва в начале 1900 года вызвала в России противоречивые реакции. Книга была написана в пору ощущения автором близкой смерти, а потому стала восприниматься как своего рода духовное завещание, итог его историософских раздумий, свидетельство крушения теократических надежд и предвидения печального будущего человечества. Письма философа свидетельствуют о том, что замысел произведения возник в 1896–1897 годах. Весной 1896 года Соловьёв писал М. М. Стасюлевичу: «Занят нравственною философиею, пророками и антихристом…» [120, с. 135]. В письме 1897 года к Н. А. Макшеевой писатель перечислял свои текущие труды: «…печатаю „Нравственную философию“; 2) готовлю к печати „Метафизику“; 3) idem „Эстетику“; 4) idem „Об Антихристе“» [121, с. 326]. С. М. Соловьёв связывал начало работы над «Тремя разговорами…» с последним путешествием философа за границу, в Канны, весной 1899 года, а окончание – с жизнью в Петербурге зимой 1899–1900 годов. Определяющим толчком к созданию текста он считал работу над переводами Платона и написание «Жизненной драмы Платона»: «Если занятия Платоном в 1875 г. вдохновили Соловьёва на сочинение маленького диалога „Вечера в Каире“, то теперь, окунувшись… в вечно свежий поток Платонова творчества, Соловьёв задумывает изложить свои воззрения в трёх диалогах, построенных по образцу Платона» [214, с. 358].

Действительно, влияние Платона в «Трёх разговорах…» очень заметно, прежде всего на уровне организации образной системы: по своей манере го-

ворить и держаться г-н Z, воплощающий авторское начало, напоминает образ Сократа. Он выступает оппонентом сначала боевого генерала, представителя «религиозно-бытовой точки зрения» (первый диалог), затем – политика, носителя культурно-прогрессивной точки зрения (второй диалог). Признавая относительность их правды, г. Z в третьем диалоге излагает собственную позицию, при этом подчёркивая, что четвёртый собеседник – молодой князь, «моралист и народник» (карикатура на толстовцев) в своих взглядах дальше всех от истины. Если Платон допускал в своих философских диалогах ироничность, то Соловьёв расширил границы смехового поля, вместив в них всё повествование. Кроме иронии, автор «Трёх разговоров…» активно использовал шутки, остроты и каламбуры. Явным отступлением от платоновской традиции стало присутствие авторского «я» и за масками персонажей-оппонентов. Образ генерала в произведении создавался с очевидной симпатией. Старый политик озвучивал идеи Соловьёва, воплощённые в трудах «Оправдание добра» и «Национальный вопрос».

Как известно, сам автор относил «Три разговора…» именно к диалогу, причём полемической разновидности. «Долго я не находил удобной формы для исполнения своего замысла, – писал он в предисловии к произведению. – Но весною 1899 года, за границей, разом сложился и в несколько дней написан первый разговор об этом предмете, а затем, по возвращении в Россию, написаны и два другие диалога. Так сама собою явилась эта словесная форма как простейшее выражение для того, что я хотел сказать. Этою формою случайного светского разговора уже достаточно ясно указывается, что здесь не нужно искать ни научно-философского исследования, ни религиозной проповеди. Моя задача здесь скорее апологетическая и полемическая: я хотел, насколько мог, ярко выставить связанные с вопросом о зле жизненные стороны христианской истины, на которые с разных сторон напускается туман, особенно в последнее время» [207, с. 636].

То, что «Три разговора…» были направлены прежде всего против Л. Н. Толстого, стало очевидным уже для современников Соловьёва. После

публикации произведения газета «Неделя» опубликовала письмо протеста своего сотрудника М. О. Меньшикова, который усмотрел в последнем сочинении писателя-философа выражение «неисправимого антагонизма» [95, с. 219] Соловьёва по отношению к Толстому. А. П. Чехов в частном письме к Меньшикову 20 февраля 1900 года отмечал: «Правда, Лев Толстой большой человек, но что же делать, если Вл. Соловьёв верует в телесное воскресение, в европейскую культуру? Тон „Трёх пальм“ может не нравиться, но ведь „это дело вкуса“…» [265, с. 58]. З. Г. Минц, изучив очень непростые отношения между двумя писателями, доказала, что Соловьёв постепенно и неизбежно шёл к публичной полемике с Толстым. В «Трёх разговорах…» он окончательно выразил взгляд на своего современника как на религиозного самозванца, фальсификатора христианства. Действительно, полемика с Толстым по вопросу о роли государства и основах религиозного чувства занимала в творчестве Соловьёва последнего периода значительное место, однако главной мишенью «Трёх разговоров…» стала толстовская идея непротивления злу насилием. Если один призывал к нравственному самоусовершенствованию и верил в добрую природу человека, которую искажают обманы несправедливого общественного строя, то второй говорил о необходимости государственного (монархия) и церковного (теократия) насилия над несовершенной природой личности. Соловьёв считал войну неизбежным злом и не надеялся на возможность прекращения войн до конца всемирной истории.

Позицию Толстого автор «Трёх разговоров…» опровергал сначала при помощи рассказа Генерала о сражении во время турецкой войны, когда его разведывательный отряд перебил башибузуков, которые только что сожгли армянский обоз с бегущими мирными жителями-христианами и жестоко пытали женщин и детей. В честном бою с превосходящим по численности противником русские драгуны и казаки одержали верх, «зная, *что* нужно делать, и чувствуя, что *будет* сделано» [207, с. 662]. Похороны погибших «за веру, царя и отечество» заставили Генерала испытать чувство «светлого праздника», осознать то, что «есть христолюбивое воинство и что война, как была,

так есть и будет до конца мира великим, честным и святым делом» [207, с. 664]. Таким образом, утверждалась мысль, что военные предприятия иногда подобны религиозному подвигу, являются благом и восстановлением истинной справедливости: «Тишина какая-то и лёгкость непостижимая, точно с меня вся нечистота житейская смыта, и все тяжести земные сняты, ну, прямо райское состояние – чувствую Бога, да и только» [207, с. 664]. Во втором разговоре толстовской позиции противостоял Политик, который заявлял, что в обществе «не ощущается потребности хотя бы в едином представителе высшей добродетели» [207, с. 670], что для культурного существования достаточно простой вежливости. В реальности же «люди, сделавшие себе особого конька из высшей какой-то морали, никак не могут овладеть самой простою и необходимою… даже единственно необходимою добродетелью – вежливостью» [207, с. 669]. Господин Z ослабил эту позицию рассказом о вежливом романисте N, который покончил с собой, так как с утра до ночи выполнял чужие просьбы и поручения, на собственные же потребности не имел времени. В третьем разговоре Соловьёв возражал Толстому при помощи шуточного стихотворения А. К. Толстого о камергере Деларю. Будучи воплощением абсолютной нравственности, Деларю прощает своего обидчика, дарит ему имущество, но тот убивает его, лишает чести его дочь и делает блестящую карьеру. Комментируя сюжет стихотворения, господин Z, утверждал: «…действительное благодеяние в конце концов увеличивает добро в добром и зло – в злом» [207, с. 715]. Наконец, в центр обсуждения попадало толстовское прочтение притчи о виноградарях (Матфея 21, 28–45), изложенное в «Воскресении»: человек послан в жизнь ради определённой цели, он не хозяин собственной жизни. Господина Z, указывая на абстрактность подобного учения, заявлял, что оно ведёт к самозванству, подмене истинного Бога: «…покуда вы мне не покажете доброго качества вашего хозяина в его собственных делах, а не в словесных только предписаниях его рабочим, то я останусь при своей уверенности, что этот ваш далёкий хозяин, требующий добра от других, но сам никакого добра не делающий, налагающий обязанно-

сти, но не проявляющий любви, никогда не показывавшийся вам на глаза, а живущий где-то за границей incognito, – что он есть не иной кто, как *бог века сего*…» [207, с. 732]. Таким образом, вопрос о борьбе со злом решался многопланово: через столкновение религиозно-бытовой, культурно-прогрессивной и безусловно-религиозной точек зрения.

Однако если исходить только из полемической составляющей «Трёх разговоров…» и следить исключительно за углублением полемики между Соловьёвым и Толстым, то возникает соблазн препарирования текста (особенно учитывая его прерывистость и фрагментарность) и выстраивания его в иной последовательности. Так предлагает поступить, например, П. Ч. Бори, видящий структуру произведения следующим образом: «1. Прежде всего, центральная идея „Повести об антихристе“, над которой Вл. Соловьёв работал по крайней мере с 1895 года и начало которой располагается в середине нынешней редакции, когда фигура антихриста неожиданно представляется во второй раз как „грядущий человек“, выбираемый на „Берлинском конгрессе“. 2. Затем, первые два разговора, датируемые маем и октябрем 1899 года, и третий, вплоть до вторжения Князя. 3. В третью очередь, та часть третьего разговора, где неожиданно вновь появляется Князь и диалог между Политиком и Господином Z немедленно прерывается: часть, безусловно, зависящая от полемики с заключительной страницей „Воскресения“, написанной и интерпеллированной после 25 декабря 1899 года. 4. Затем следует прочесть отдельно всю первую часть „Повести об антихристе“ с описанием монгольского господства, подсказанную также недавними событиями, и новое, аналитическое представление антихриста как „верующего спиритуалиста“, который пишет книгу „Открытый путь, намёк на Воскресение“. 5. В-пятых, Предисловие, датированное „Светлым Воскресением 1900 г.“» [562,
с. 28–29].

Разумеется, полемичность – черта, свойственная философскому диалогу. Но не она в конечном счёте организует текст «Трёх разговоров…»: Князь как

образ второстепенен. Есть и другие объекты полемики: сектанты «вертидырники», или «дыромоляи». Главную тему «Трёх разговоров…» необходимо определять, учитывая авторский замысел, достаточно широко: природа зла и его действие в мире. Эта сложная метафизическая проблема была представлена, по словам Соловьёва, «с трёх различных точек зрения» [207, с. 640]: воплощённой через образ генерала, олицетворяющего прошедшее; защищаемой политиком (символом настоящего); высказанной г-ном Z, поборником будущего. Благодаря выбранному жанру философская позиция автора была изложена в популярной форме, доступной для любого читателя.

Следование традиции античного философского диалога (диалоги Платона, Аристотеля, Цицерона), формы, апробированной в юности, проявилось уже в наличии вводного слова. Далее через незамысловатый сюжет беседы-спора нескольких лиц излагалась авторская идея. Действие происходило на вилле под Ниццей, где случайно сошлись несколько русских. В течение трёх вечеров дама-хозяйка, политик, «отдыхающий от… занятий государственными делами», старый генерал, князь («моралист и народник») и некий господин Z («неопределённого возраста и общественного положения») дискутировали о войне, прогрессе и конце всемирной истории. Тема первого разговора развивалась в содержании двух последующих. В конце дискуссии, протекавшей в духе диалогов Платона, излагался рассказ об антихристе (решающий аргумент в споре), который господин Z представлял в качестве последнего произведения своего умершего друга монаха Пансофия.

Авторская позиция в произведении столь же неоднозначна, как и в «Вечерах в Каире». Он выступал в качестве рассказчика («Я безмолвно присутствовал при их беседах» [207, с. 644]), признавался, что некоторые мысли собеседников близки его собственным, но «окончательно стоит» он на точке зрения, высказанной господином Z. Соловьёв написал в предисловии: «…признаю относительную правду и за двумя другими первыми», а потому излагаю позиции оппонентов «с одинаковым беспристрастием» [207, с. 640]. Нельзя не учитывать и авторское признание при характеристике позиций ге-

роев: они «решительно разномыслят между собою, спорят и язвительно отзываются друг о друге, – такого полного распадения личности со мною в действительности не бывает» [391, с. 255]. Важно также, что даже г-н Z, более других приближенный к авторскому образу мыслей, был синтезирован, как признавался Соловьёв, из двух прототипов и его оппонентов – К. Н. Леонтьева и Н. Н. Страхова, мало похожих друг на друга. Таким образом, форма подачи главной идеи в «Трёх разговорах…» та же, что в «Вечерах в Каире»: авторская мысль неоднозначна и объёмна, заложена в художественном целом, её нельзя вывести из какой-то одной части произведения. Это ещё раз подтверждает, что философско-трактатное в произведении всё-таки уступало образно-ассоциативному.

В своих «Трёх разговорах…» Соловьёв ощутимо трансформировал философский диалог как жанр, даже по сравнению с «Софией» и «Вечерами в Каире». Художественная организация текста выражена здесь в большей степени. Философский сюжет обоснован не простой сменой реплик героев, но и их отношениями, определённой интригой, что позволяет говорить об использовании элементов драматургии, развитии действия. Автор продумал структуру текста, в котором явно выделяются и экспозиция, и завязка, и кульминация, и развязка. Значительную часть произведения занимают развёрнутые эпические вставки. Во-первых, это авторское вступление, открывающее «Три разговора…», во-вторых, «Повесть об антихристе», идейный центр текста, в-третьих, текст от повествователя, начинающий структурные части и скрепляющий их воедино. Главным композиционным приёмом произведения становится «рассказ в рассказе». Так организован каждый из трёх разговоров: рассказ генерала о русско-турецкой войне, повествование г-на Z о двух отшельниках, его же история о камергере Деларю, наконец, рукопись монаха об антихристе. Отклонения от основной темы в беседе способствуют детализации, важной для характеристики персонажей, для углубления основной идеи (злу необходимо противостоять силой: это онтологический долг челове-

ка, богочеловеческое дело, проявление активной христианской позиции). В результате философский диалог трансформировался в литературный.

Кроме того, Соловьёв представил характеры не только главных, но и второстепенных героев, индивидуализировал речь собеседников. Так, дама, судя по ремаркам, не только «любопытная ко всему человеческому», но и богобоязненная, осторожная, эмоциональная, тактичная, но порой увлекающаяся натура, говорит открыто, увлечённо, эмоционально: «Дама (торжествующим тоном к генералу). Вот видите!..» [207, с. 718]; «Дама. Ах, не говорите! Как страшно – с нами крестная сила! (Крестится)» [207, с. 732]. В тексте присутствуют и краткие, и развёрнутые ремарки-характеристики, передающие особенности речи героев, объясняющие их поведение: «Политик (растянувшись на шезлонге, говорит тоном, напоминающим нечто среднее между беззаботными богами Эпикура, прусским полковником и Вольтером). Существует ли русская армия?..» [207, с. 645]; «Генерал (взволнованный, говорит, вставая и снова садясь и с быстрыми жестами). Нет, позвольте!..» [207, с. 645]; «Г-н Z (говорит как будто с затаённою мыслью). А департамент герольдии на такой запрос генерала ответит…» [207, с. 645]; «Князь. Ну, соперничать с вами в словесном фехтовании я не стану, как не стал бы состязаться с генералом в фехтовании на „христолюбивых“ шпагах… (Тут князь встал с места и хотел, очевидно, сказать что-то очень сильное, чтобы одним ударом, без фехтования, сразить противника, но на ближней колокольне пробило семь часов)» [207, с. 667–668]. Ремарки вносят в повествование драматизм, углубляют обрисовку героев. Очевидно, что генерал – это резкий, горячий, но искренний, прямодушный человек, много повидавший на своём веку, опирающийся в суждениях не на теоретические выкладки, а на свой жизненный опыт. В своих убеждениях он безапелляционен, не признает полумер, требует определённости, стремится к истине. Отсюда его твёрдая вера в возможность «святой», праведной войны. Политик, напротив, лёгок, гибок и хитёр, предпочитает выражаться расплывчато, так как это не обязывает ни к чему. Он либерал, уважающий достижения культуры, но прекрасно обходя-

щийся без «абсолютных принципов». Вполне соответствует такому характеру убеждение, что превыше всего находится прогресс, человеческий разум, основанный на достижениях европейской культуры, способный привести мир к гармонии и реалистической этике, не предполагающей сверхчеловеческих требований. Господин Z скрытен, глубок, предпочитает выслушать, прежде чем начинает говорить сам. Он философ, смотрящий на жизнь и человека предельно широко. Рассуждая о способах противодействия злу, господин Z говорит: «…воля Божия тут в том, чтобы я спас эту жертву, по возможности щадя злодея… если можно, то увещаниями, если нет, то силой, ну а если у меня руки связаны, *тогда* только тем крайним способом… именно молитвою, то есть тем высшим напряжением доброй воли, что, я уверен, действительно творит чудеса, когда это нужно» [207, с. 657]. Князь нерешителен, боязлив и суетлив, возможно, из-за понимания ложности своей позиции – отрицания силового отпора злу. Отличие «Трёх разговоров…» от первых опытов Соловьёва в жанре платоновского диалога очевидно при сопоставлении в том числе образов произведений. В раннем творчестве персонажи хотя и индивидуализированы, но схематичны и односторонни. В позднем тексте при равенстве героев в содержательном отношении их характеры заметно полнее, глубже и разнообразнее. Персонажи «Трёх разговоров…» – это неповторимые личности, которые вступают в конфликты, меняют свою точку зрения, держатся в соответствии с ситуацией.

Большое значение для автора «Трёх разговоров…» имела обстановка, в которой протекало основное действие («в саду одной из тех вилл, что, теснясь у подножия Альп, глядятся в лазурную глубину Средиземного моря» [207, с. 644]) и время (весна на рубеже двух столетий). С одной стороны, это типичная для романтиков ситуация отдалённости от цивилизации, особой близости с природой, которая способствует духовному поиску, самоуглублению, напряжённой работе мысли. С другой стороны, это сознательная символика начала конца человечества, занятого повседневными делами тогда, когда решается судьба мира.

Вообще «Три разговора…» – произведение синтетического характера, так как текст содержит черты нескольких литературных жанров, объединяет философский, публицистический и художественный дискурсы. Прежде всего это диалог с отступлениями эпического плана. Назвав произведение «Три разговора…», автор подчеркнул жанровые показатели – диалогическую форму, свободную связь компонентов композиции и персонажей. Герои произведения, безусловно, самостоятельны, автономны от автора. Разноголосица, столкновение и неслитность их мнений, отсутствие ясно выраженной единой позиции объясняются спецификой жанра, дают художественную цельность, основанную на автономности элементов.

Вместе с тем в произведении содержатся серьёзнейшие религиозные идеи и публицистическая полемика, получившие глубокую литературную обработку. Текст отразил мысли Соловьёва-публициста, связанные с разобщённостью русского общества, его неспособностью проявить деятельную любовь к страдающим во время голода 1891 года, со слабостью царской власти, не имеющей возможности выполнить свою теократическую миссию, с духовной деградацией народа, теряющего истинное понимание православия, с негативными тенденциями во взаимоотношениях Европы и Азии, с западной абсолютизацией личности, которая ставилась выше Бога. Сознание писателя окрашивало все эти процессы в эсхатологические тона: «долгая и сложная тяжба (процесс) между добрыми и злыми историческими силами» [207, с. 640]. Автор «Трёх разговоров…» считал опасным как пассивное ожидание близкого конца, так и наивную веру в прогресс и человеческое самосовершенствование, исключающее Бога.

Если содержательные особенности произведения подтверждают присутствие в нём черт богословской и публицистической дискуссий (собеседники обсуждают вопросы бурской войны, русского национального менталитета, сущности прогресса, веры, смерти и др.), то приложения к нему – «Краткая повесть об антихристе» и ряд писем (впоследствии вошли в цикл «Воскресные пись-ма») – свидетельствуют о присутствии эсхатологического повест-

вования, дидактического ораторского красноречия, визионерского рассказа (эпизод обретения силы антихристом), сатиры (черты Толстого присутствуют не только в образе Князя, но и в образе антихриста («учёный», «артиллерист», «крупный капиталист», «мыслитель», создавший собственное этическое учение, «писатель», «общественный деятель»), пародии (образ объединённого собора, организованного антихристом, напоминает Всемирный конгресс представителей религий 1983 года в Чикаго), автопародии (сочинение антихриста «Открытый путь к вселенскому миру и благоденствию»), антиутопии (правление антихриста). В основной части «Трёх разговоров…» можно обнаружить наличие поучительной псевдоанекдотики (о двух монахах в Нитрийской пустыне, рассуждения Варсонофия о вреде покаяния и уныния), притчи (притча о виноградарях), шутливой поэзии (стихотворение А. К. Толстого «Великодушие смягчает сердца»), саркастического памфлета (предисловие, высмеивающее религию дырмоляев), автобиографии (история писателя N). Юмористические и сатирические жанры использовались прежде всего для освещения позиции оппонентов в споре о зле. С этой целью Соловьёв включил, например, цитаты из эпиграмм Козьмы Пруткова в третьем разговоре. Разножанровой природе произведения соответствует его полифонизм: голоса собеседников звучат равноправно, их точки зрения то совпадают, то разнятся. Только в третьем разговоре, по точному наблюдению А. Г. Гачевой [324, с. 116], Соловьёв приходит к двухголосию. Так максимально укрупняются позиции основных антагонистов, господина Z и Князя, в полемике об этической стороне христианства.

В «Трёх разговорах…» Соловьёв преодолевает рамки классического философского диалога, создаёт литературный диалог философского содержания. В этом плане следует согласиться с И. Роднянской, которая пишет, что «Соловьёв столько же подражал… сколько отталкивался» [482, с. 190] от формы платоновских диалогов: «В них, конечно, есть элементы сократической иронии и сократической майевтики – там, где г-н Z методично загоняет в угол толстовца Князя… Но в целом г-н Z не выступает в качестве „Сокра-

та“ этих диалогов, то есть лица, всегда получающего возможность путём рационального расщепления волоса доказать свою правоту перед вынужденным поддакивать или капитулировать собеседником. Г-н Z < …> – вот кто *шут* в среде собеседников, шут в высоком смысле этого слова… Шут, – а точнее, парадоксалист… более того, парадоксалистами оказываются в той или иной мере и другие участники диалогов, не чуждые автору: боевой Генерал... и даже Политик» [482, с. 190–191]. «Три разговора…» Соловьёва – литературный диалог, так как художественная составляющая в нём определяет и структуру, и образную систему, и развитие сюжета. Ни философский, ни публицистический диалоги не способны в качестве приложения иметь повесть. Только художественный текст может в принципе объединить в своих рамках столь разнородные пласты (собственно диалог, повесть, статьи, письма и др.), не искажая их жанрового своеобразия. Примером такого сложного художественного синтеза в предшествовавшей Соловьёву литературе может служить «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского. Соединение нескольких диалогов в единый текст одновременно указывает на другого рода связь: позволяет соотнести соловьёвское произведение с художественными текстами мировой литературы, написанными в виде цепи рассказов и связанными беседой-рассуждением действующих лиц. Это и «Тысяча и одна ночь», и «Декамерон» Д. Боккаччо, и «Беседы немецких эмигрантов» И. В. Гёте, и «Серапионовы братья» так любимого Соловьёвым Э. Т. А. Гофмана. На русской почве возможна литературная параллель с романтическими циклами рассказов в диалогической форме – «Двойник, или Вечера в Малороссии» А. Погорельского, «Русские ночи» В. Ф. Одоевского и др. Диалоговая форма позволила отразить мысль в широком контексте, в разнообразии тех ассоциаций, которые возникали в связи с конкретными обстоятельствами.

О расширении собственно художественной основы «Трёх разговоров…», кроме детальной разработки характеров, свидетельствует и активное использование автором возможностей смеховой стихии. Казалось бы, в произведении, рассматривающем глубокие философские проблемы, осмысляющем во-

просы мироустройства и эсхатологии, содержащем грозное пророчество-предупреждение, ирония и юмор неуместны. У Соловьёва же в общий серьёзный тон повествования то и дело вплетаются смеховые трактовки событий: апокалиптическое повествование чередуется с псевдоанекдотикой, богословская дискуссия – с сатирой, визионерский рассказ – с шутливой поэзией. Этот принцип построения отдельных частей произведения дополняется приёмом шутливых эпиграфов на латинском языке в начале каждого из трёх разговоров: «Audiatur et *prima* pars» (Да будет выслушана и первая часть), «Audiatur et *altera* pars» (Да будет выслушана и вторая часть), «Audiatur et *tertia* pars» (Да будет выслушана и третья часть). Текст обретает черты шутливой стилизации античного диалога-полемики.

Таким образом, Соловьёв, наряду с Веневитиновым, стоял у истоков русского философского диалога, жанровую форму которого он трансформировал в сторону усиления литературности. Его «Софию» и «Вечера в Каире» можно считать первыми попытками писателя создать произведения полемического характера и полифонического звучания. В них были представлены различные точки зрения по поводу некоторых философских вопросов. В идейном плане «Три разговора…», конечно, сложнее, объёмнее. Произведение отражает во многом переосмысленные взгляды автора на перспективы исторического развития мира с учётом геополитической, общественной и культурной ситуаций современности. В нём переосмыслены юношеские идеи, связанные с теократическим проектом. Жанр философского диалога, по сравнению с ранними опытами, здесь заметно трансформировался.

4.3. «Краткая повесть об антихристе» и традиции русской эсхатологической литературы

«Краткая повесть об антихристе», завершающая «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории», – главный повествовательный пласт произведения, заключённый как бы в рамку. Она чрезвычайно интересна и с

философской точки зрения, и в художественном отношении. Как свидетельствуют письма Соловьёва, произведение было задумано ещё в середине 1890-х годов. На 26 февраля 1900 года Соловьёв запланировал чтение публичной философской лекции о конце всемирной истории в зале Петербургской городской думы. Взойдя на кафедру, известный философ, к удивлению слушателей, объявил, что говорить научно о предметах, упомянутых в программе, было бы частью неинтересно, частью непонятно, и поэтому он прочтёт «рассказ о последних временах», «плод воображения» [391, с. 252]. Далее было изложено апокалиптическое пророчество, известное теперь как «Краткая повесть об антихристе». В письме князю С. Н. Трубецкому, написанному на другой день после лекции, находим подтверждение того, что это публичное оглашение произведения было жестом заранее продуманным, отнюдь не импровизацией, своеобразным звеном в подготовке произведения к печати: «Вместо объявленной лекции о конце всемирной истории читал вчера в Городской думе сочинённую мною „Краткую повесть об антихристе“, где мои церковные воззрения нашли своё окончательное выражение в сцене двойного соединения церквей: одного официального, произведённого антихристом… и другого, происшедшего тихою и тёмною ночью в уединённом и высоком месте чрез рукопожатие… старца Иоанна, папы Петра II и протестантского теолога профессора Эрнста Паули. Эта сцена с предшествовавшим проклятием антихристу, произнесённым папой Петром, кажется мне гениальным произведением… Остается факт, что в… недели Православия я публично и громогласно провозгласил мотивированное отречение от церкви и троекратную анафему грядущему антихристу. Сия честь не может быть у меня отнята» [391, с. 252]. Таким образом, уже первоначальная авторская установка предполагала в качестве адресата предельно широкую аудиторию, «простых людей». Лекция-проповедь вызвала много насмешек, встретила мало сочувствия. Как вспоминал племянник Соловьёва, студенты Московского университета прислали автору письмо, в котором высказали мысль о его нездоровье.

Публикация в начале 1900 года «Трёх разговоров о войне, прогрессе и

конце всемирной истории», включившая повесть, вызвала в России неоднозначную реакцию. На апокалиптические предсказания Соловьёва последовал ряд скептических и иронических отзывов. В язвительном тоне о них высказались Андреевич (псевдоним Е. А. Соловьёва) в журнале «Жизнь», М. Чуносов в «Ежемесячных сочинениях», В. В. Розанов в «Мире искусства» и газете «Новое время». Н. Ф. Фёдоров в заметке «По поводу „Краткой повести об Антихристе“» писал: «„Краткая повесть об Антихристе“ блестяще написана, но надо сознаться, не всё то золото, что блестит… Во всём сочинении Соловьёва есть только антихрист и его слуги, а Христа – нет, т. е. есть отрицательное, есть разрушение, но нет воссоздания» [249, с. 71–72].

В сферу внимания современных исследователей «Краткая повесть об антихристе» попала сравнительно недавно: в 90-е годы XX столетия, одновременно с переизданием ряда ключевых поэтических, прозаических, философских и литературно-критических работ мыслителя. При этом сразу же обозначилось несколько важнейших аспектов, более других интересующих учёных: отражение философской концепции Соловьёва в произведении (П. Ч. Бори), полемика с Л. Н. Толстым (Д. М. Магомедова), художественный диалог с литературой предшествующего и последующего периодов (М. Ф. Пьяных, В. Кантор, Е. А. Тахо-Годи), жанровая и художественная специфика произведения (Н. Г. Юрина). В 2008 году было опубликовано интересное исследование С. Н. Носова «Лики творчества Владимира Соловьёва», включающее публикацию «Краткой повести об антихристе». Здесь последнее произведение философа рассматривалось как свидетельство глубокого духовного перелома автора и рождения его нового миросозерцания. Мы будем рассматривать «Краткую повесть об антихристе» как разновидность апокалиптического текста, жанра, сформировавшегося в русской литературе в древний период её развития.

Как отмечает Н. П. Франц [575, с. 43], особенно отчётливо признаки жанра проявились в иудейских и раннехристианских апокалипсисах, из которых самым известным было вошедшее в канон библейских книг Откровение

св. Иоанна Богослова. Они относились прежде всего к содержательной стороне произведений: характерная для настоящего момента критическая ситуация переносилась в будущее, люди массово испытывали невероятные страдания, наступало царство зла, а затем описывалась решающая битва, в которой это зло побеждалось. Очевидно, апокалипсис был создан с целью утешения небольшого числа праведников, живущих трудной, но глубоко нравственной жизнью. Его популярность была связана, как указал Н. Ф. Франц, с тремя специфическими факторами: 1) апокалипсис предлагал схему будущего, обоснованную современными индивидуальными и коллективными страхами и состоянием общества; 2) апокалипсис интерпретировал зло как конкретное историческое явление, воплощающееся в конкретных личностях; 3) апокалипсис позволял перевести полемику в некую трансцендентную область и использовал в качестве аргументации христианскую историю.

Все эти три фактора можно обнаружить в «Краткой повести об антихристе». В произведении Соловьёва художественно воплотились авторские страхи в связи с приближением «азиатской» угрозы и «модными идеями», утверждающимися в русском обществе (экономический материализм К. Маркса, отвлечённый морализм Л. Толстого, демонизм «сверхчеловечества» Ф. Ницше). Писатель использовал апокалипсис как литературный жанр в контексте философии истории. По Соловьёву, вселенская душа, отпавшая от Бога, воссоединится с Ним с превращением Бога в Христа-человека и оставлением человечеству завета идти по богочеловеческому пути. Однако при преобладании азиатских народов в качестве мирового исторического предводителя человечество сможет прогрессировать лишь вопреки христианству или в антихристианском духе. Нависшая над Европой угроза выявит, считал философ, позиции тех, кто выступит за христианские традиции или против них. Время поляризации станет историческим временем антихриста, которого лишь тогда и можно будет опознать.

Жанр апокалипсиса позволил Соловьёву, с одной стороны, выразить собственный взгляд на проблему зла, соединив её с историко-философской

концепцией, с другой – в литературной форме продолжить полемику с идейными оппонентами, главным из которых ему представлялся Л. Н. Толстой. Сам автор подчёркивал в произведении ещё один важный для себя момент – желание осмыслить библейские апокалиптические тексты: «Хотя под формой вымысла… это сочинение даёт… всё то, что по Священному Писанию, церковному преданию и здравому разуму можно сказать наиболее вероятного об этом предмете» [207, с. 735]. При внимательном рассмотрении «Краткой повести об антихристе» можно обнаружить, что центральное место в ней занимают ссылки на Библию, особенно на Апокалипсис.

Русская культура в целом, как справедливо отметил Н. П. Франц, «имеет особую близость к группе апокалиптических идей» [575, с. 50]. Отечественная апокалиптическая традиция формируется, вероятно, в XI–XII веках в апокрифических памятниках («Видение апостола Павла», «Епистолия апостола Павла», «Хождение апостола Павла по мукам», «Откровения Мефодия Патарского», «Видение Андрея Юродивого», «Видение пророка Даниила» и др.). Первые переводные и оригинальные образцы русской апокалиптики («Слово на пришествие Господине, на скончание мира и на пришествие Антихриста» Ефрема Сирина, «Слово святого Ипполита об антихристе») основывались на библейской трактовке апокалипсиса. Эсхатологическая литература последующих веков («Сказание о двенадцати снах царя Шахаиши», «Послание сибирской братии», «Книга толкований» Аввакума, «Лествица к небеси» и др.) была более свободна в изложении конца земной истории и иной жизни.

Как отмечал С. Н. Булгаков, русский апокалипсис как текст «имел двоякий характер, соответственно двойственности и самих апокалиптических пророчеств, – мрачный и светлый» [50, с. 249]. В первом случае апокалиптика принимала эсхатологическую окраску, предвещала скорый конец мира, порой с паникой и духовным бегством от современности. Особенно ярко настроения такого рода проявились в русском расколе, который хотя и отделился официально от Церкви, однако в своём духовном укладе сохранил дух

православной церковности: «появление антихриста в лице императора Петра Великого, прекращение благодатного священства благодаря ереси… печать зверя, которая налагается на всех безбожным государством, таковы были свидетельства в глазах раскольников о конце мира, и это побуждало самых ревностных бежать в леса и там самосжигаться» [50, с. 249]. «Светлую» трактовку апокалипсиса Булгаков находил в легенде о граде Китеже, опустившемся на дно озера по смотрению Божию, но доступном очам достойных.

Следует заметить, что русская апокалиптическая литература неоднократно переживала периоды расцвета. Первым таким периодом можно считать конец XVII – начало XVIII в. – эпоху формирования старообрядческой книжности и литературной полемики с ней. Именно здесь, несмотря на постоянное присутствие эсхатологических мотивов в древнерусской словесности, тема апокалипсиса становится ведущей. Соловьёва вместе с Ф. М. Достоевским («Легенда о Великом инквизиторе»), К. Н. Леонтьевым («Над могилой Пазухина»), Н. Ф. Фёдоровым (рукопись «Антихрист: четыре претендента») можно назвать среди тех, кто положил начало второму «расцвету» русской апокалиптической литературы, вдумчивому осмыслению проблемы конца всемирной истории, вылившемуся позднее в оригинальные концепции апокалипсиса революции, апокалипсиса культуры, демонологии быта Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, С. Л. Франка и др. Правда, в отличие от современников, именно Соловьёв сделал основным сюжетом повествования конец всемирной истории. Ранее либо жанровая специфика, либо общий авторский замысел приглушали эсхатологическое звучание, сводили его к отдельным апокалиптическим образам и мотивам.

Эсхатологические идеи, высказанные Соловьёвым в «Трёх разговорах…», особенно в «Краткой повести об антихристе», восходят, по мнению некоторых учёных, к русской эсхатологии XVI–XVIII веков. Так, М. Микосиба соотносит эти диалоги с сочинениями Ивана Вишенского (XVI в.), старообрядцев (XVII в.) и Стефана Яворского (начало XVIII в.) [571, с. 221]. На наш взгляд, наиболее близкими идее «Трёх разговоров…» стали

произведения старообрядцев. Конечно, нельзя отрицать, что у Соловьёва существовали расхождения с ними во взглядах на значение католичества в конце всемирной истории. Так, Аввакум утверждал, что обращение России в католичество будет предварять пришествие антихриста. В «Послании Сибирской «братии» мы находим указание на то, что троеперстие есть «мудрование» папы Римскаго с дьяволом: «А еже креститися тремя персты, – большим, и указательным, и великосредним, – се бо есть древняго Фармоса и отступника папы Римскаго мудрование его со дияволом» [3, с. 222]. Соловьёв питал симпатии к католицизму, свидетельством чему фигура папы – итальянца по имени Симон Барионини в «Краткой повести об антихристе».

Вместе с тем есть целый ряд значимых идейных совпадений в произведениях Аввакума и повести Соловьёва. По мнению Аввакума, перед концом мира Россия будет завоёвана иным (азиатским) народом («Чаю, подвигнет Бог того же турка на отмщение кровей мученических» [2, с. 147]). То же – в тексте Соловьёва. В «Книге толкований» Аввакум описывал рождение антихриста «от блуда» жидовки с самим сатаной, его показную кротость, смиренность, человеколюбие, а затем жестокость и немилосердие, обман людей чудесами и отступления от истинной веры («Исперва будет казатися людям кроток, и смирен, и милостив, и человеколюбив…» [1, с. 268]). Такими же чертами рисует своего героя Соловьёв: «…помимо исключительной гениальности, красоты и благородства высочайшие проявления воздержания, бескорыстия и деятельной благотворительности, казалось, достаточно оправдывали огромное самолюбие великого спиритуалиста, аскета и филантропа…» [207, с. 740]. Наконец, оба автора говорили о «предтече» антихриста. У Аввакума это «дьяволов сын», «великий обманщик» Никон. У Соловьёва – Л. Толстой, который выведен в «Трёх разговорах…» в образе Князя. На вопрос о том, есть ли Князь антихрист, автор устами Генерала отвечал: «Ну, не лично, не он лично: далеко кулику до Петрова дня! А всё-таки на той линии… Теперь много антихристов. Так вот из этих многих, из многих-то…» [207, с. 706].

Как свидетельствует предисловие к произведению, первоначально «Краткая повесть об антихристе» была изложена Соловьёвым в той же разговорной форме, как и всё предыдущее, и с такой же примесью шутки. Но дружеская критика убедила в неуместности подобного способа изложения, во-первых, потому, что требуемые диалогом перерывы и вставочные замечания мешали развитию повествования, а во-вторых, потому, что житейский, и в особенности шутливый, тон разговора не соответствовал религиозному значению предмета. Третий разговор был отредактирован, и Соловьёв вставил в него сплошное чтение «Краткой повести об антихристе». Этот факт можно считать ещё одним свидетельством тяготения позднего Соловьёва не к философскому, а к художественному дискурсу: философский диалог, который достаточно гармонично соединился с «формою случайного светского разговора», всё-таки оставался «слишком условным, неуместно специализированным и профанным» [391, с. 254] при передаче сюжета из священной истории. Вероятно, как следствие можно рассматривать насыщение диалоговой части «Трёх разговоров…» архаическими формами, которые в жанровой памяти читателя ассоциировались со стариной, Средневековьем – монашескими видениями, моралите и т. д.

Эсхатологические идеи, как отмечалось выше, были свойственны Соловьёву на протяжении всей жизни. В автобиографии он написал: «…в детстве мной овладело крайнее религиозное возбуждение, так что я не только решил идти в монахи, но, ввиду возможности скорого пришествия антихриста, я, чтобы приучиться заранее к мучениям за веру, стал подвергать себя всяким самоистязаниям…» [214, с. 30]. В юношеском трактате «София» Соловьёв достаточно развёрнуто высказался о характере преобразования души человека после физической смерти: «Состояние, в котором оказываются человеческие индивиды непосредственно после смерти, зависит от преобладающего влияния в их жизни. Сатанинские натуры оказываются в геене, натуры демиургические – в шеоле, душевные натуры – в лоне Авраама, в состоянии блаженного покоя. Но все они могут более или менее воздействовать на смерт-

ных и воспринимать их действие, следовательно, они могут развиваться… По своему происхождению мир умерших духов не имеет главы, не составляет организованного общества. Дух хаоса и Димиург царят в действительном мире; София непосредственно управляет невоплощенными душами, Логос главенствует в умственном мире; Святой Дух – в мире божественном» [202, с. 141, 143]. О соловьёвской апокалиптике знали близкие и друзья философа. Так, например, кн. Цертелев был убеждён, что эсхатологизм был определяющей чертой мировоззрения и личности Соловьёва в целом: «У Вл. С. Соловьёва уже в ранней молодости было ощущение близости той роковой черты, на которой стоит человечество» [262, с. 350]. За несколько лет до смерти Соловьёв сообщил в одном из писем Тавернье о своих творческих намерениях: «Сосредоточусь всецело на Библии, которая от Бытия до Апокалипсиса является чудесной рамкой для всего, что может впредь меня интересовать» [184, с. 204]. В последние годы жизни в разговорах с друзьями Соловьёв всё чаще выражал тревогу по поводу надвигающихся событий: «…христиане будут опять собираться на молитву в катакомбах, потому что вера будет гонима, – быть может, менее резким способом, чем в нероновские дни, но более тонким, жестоким: ложью, насмешкой, подделками, да мало ли ещё чем!» [56, с. 269]. Заметно усиливаются апокалиптические мотивы и настроения в его поэтическом творчестве.

Как отмечают учёные, «Краткая повесть об антихристе» многообразна по тематике: «цивилизации России и Европы, сверхчеловек, национальный и христианский мессионизм, человечество, спасение, добро и зло, свобода и её искушения, вера и разум, историческая личность и массы в историческом процессе, „кумиры“ и их крушение, действительность и утопия, свобода и судьба, земные и небесные „хлебы“, война и мир, равенство и неравенство, власть и народ, богочеловечество и вселенская церковь, Христос и антихрист, прогресс и эсхатологическая перспектива, религиозное реформаторство и церковный догматизм, антиевропеизм и антихристианство» [495, с. 156–157]. Большинство из этих тем, в соответствии с особенностями мышле-

ния автора, выстроены в повести как оппозиции. Тем самым появляется возможность разностороннего их рассмотрения, обнаружения взаимовлияний противоположных позиций. Главной темой произведения становится столкновение добра и зла, истины и лжи в мире и человеческой истории. Основная идея – разоблачение высшего типа лжи, идеолога-обманщика, пытающегося подменить собою Христа. Она гармонично вписывается в замысел «Трёх разговоров…», предполагающий борьбу со злом, надевающим личину добра.

Сюжет повести Соловьёва связан с изображением кульминационного столкновения добра и зла. В его основе – описание финала человеческой истории, предсказанного в Библии. В конце 70-х годов XXI века Европа освобождается от длительного монгольского ига. Неожиданно появляется человек, автор книги «Открытый путь к вселенскому миру и благоденствию», который сначала избирается президентом Европейских Соединенных Штатов, а затем становится властелином мира. Он разрешает все социально-экономические проблемы и создаёт общемировую религию на основе христианства. Собор, который император организовывает в Иерусалиме, призван завершить дело всеобщего объединения. Вместо этого здесь происходит разоблачение антихриста. Старец Иоанн, глава православных, выявляет его неспособность исповедовать Христа и открывает его истинную сущность. Наказание следует мгновенно: Иоанна поражает молния, вслед за ним погибает и папа Петр II, вождь католиков. Профессор Эрнст Паули, глава протестантов, с немногими сторонниками уходит в пустыню. На следующее утро, после воскресения Петра и Иоанна, христиане идут в Синай, где и происходит настоящее объединение церквей. Великое знамение на небе поднимает евреев на восстание. Начинается извержение вулкана, которое губит императора и его войско. Спустившийся с неба Христос даёт вторую жизнь всем павшим от рук антихриста евреям и христианам.

Композиция произведения достаточно условна, схематична: отдельные события (война с Азией) намечены лишь в общих чертах, какие-то эпизоды

(встреча антихриста с сатаной) прописаны подробно. Зато образная система повести разработана достаточно глубоко и детально.

Антихрист появляется на страницах повести как традиционный символ итоговой персонификации зла, которое явилось обмануть и соблазнить человечество. Он красив, одарён, религиозен. По сути это идеал просвещённого благодетеля человечества. В первой же характеристике персонажа утверждается, что это был «замечательный человек – многие называли его сверхчеловеком, – который был одинаково далёк как от умственного, так и от сердечного младенчества» [207, с. 740]. Определяющими чертами антихриста автор делает двоедушие и себялюбие: «Он верил в Бога, но в глубине души невольно и безотчётно предпочитал Ему себя… Он рассуждал так: «„Христос пришёл раньше меня; я являюсь вторым; но ведь то, что в порядке времени является после, то по существу первее. Я прихожу последним, в конце истории, именно потому, что я совершенный, окончательный спаситель» [207, с. 740–741]. Антихрист предстаёт в обличии праведника, аскета, филантропа, по-европейски культурного человека, является вегетарианцем, покровителем животных, но всё это – попытка имитировать достоинства Христа. Эгоизм, гордыня, честолюбие, самообольщение героя Соловьёва – традиционные знаки падения, которые подчёркивают кощунственно-пародийный характер этой имитации. Личина добра позволяет антихристу нести в мир обман, выдаваемый за истину, и соблазн. Именно поэтому соловьёвская трактовка образа оказывается близкой тому течению в церковном предании (Ипполит, Кирилл Иерусалимский, Ефрем Сирин, Иоанн Дамаскин), которое рассматривало антихриста «как лицемера и имитатора Христа» [229, с. 458]. Это именно анти-Христос, не прошедший трёх искушений Сына Божия хлебами, чудом и властью, руководимый не любовью к человечеству, а самолюбием.

Психологический портрет антихриста, предложенный Соловьёвым, можно, как справедливо считает В. В. Сербиенко [484, с. 34], расценивать как определённое художественное новаторство, как свидетельство литературности образа. Однако бесспорно, что автор исходил во многом из библейского

источника и прототипа (Ин 2; 18 и 22; 1 Ин 4, 3; 2 Ин 7; 2 Фес 2, 3–12; Откр 13; Апок. 13, 11). Рождение антихриста от неизвестного отца и матери сомнительного поведения («…происхождение его было покрыто глубоким мраком неизвестности. Мать его, особа снисходительного поведения, была отлично известна обоим земным полушариям, но слишком много разных лиц имели одинаковый повод считаться его отцами» [207, с. 745]), связь с сатаной, чудеса мага Аполлония, соответствующего зверю, выходящему из земли, последняя борьба между силами добра и зла в Иерусалиме, бегство верных в пустыню, восстание иудеев – всё это заимствовано из древнего предания. В предисловии к «Трём разговорам…» автор особо подчёркивал данное обстоятельство: «Эта повесть… вызвала в обществе и в печати немало недоумений и перетолкований, главная причина которых очень проста: недостаточное знакомство у нас с показаниями Слова Божия и церковного предания об антихристе» [207, с. 641]. В то же время Соловьёв признавал, что для связи событий, наглядности рассказа использовал воображение и «исторические соображения». Апокалиптический сюжет и апокалиптический образ оказались вписанными в единый художественный замысел, в исторические реалии времени, в романтическую традицию трактовки характера и событий.

В соловьёвской интерпретации конца истории многое указывает на своеобразие общественных настроений и чаяний рубежа XIX–XX веков. Ироническая обрисовка духа своего времени, когда, с одной стороны, «всё как будто чем-то подёрнуто, тонким чем-то, неуловимым», «всё какая-то тревога и как будто предчувствие какое-то зловещее», а с другой – общее «явление ослабления зрения» и тоска по «пятидесятым годам», очень важна для автора. В этой нестабильности и неустроенности, парадоксальном сочетании мистики и рационализма, веры в прогресс и окончательное торжество гуманизма – специфика духа его времени, который один из героев, Генерал, определяет так: «…это чёрт своим хвостом туман на свет Божий намахивает» [207, с. 735–736]. Кризис европеизма, идея панмонголизма и близкого конца света, общая неупорядоченность, пессимизм, списанное с русско-турецких войн

представление о последних человеческих катаклизмах – всё это можно обнаружить в повести Соловьёва. Через много лет после её написания Г. П. Федотов скажет, что соловьёвский антихрист был «транспортирован из Апокалипсиса в современный исторический план» [229, с. 454]. Более того, он назовёт этого героя «модернистическим образом» и тем впишет его в контекст художественных исканий эпохи.

Соловьёвский антихрист – первоначально типичный, только чрезмерно амбициозный представитель своей эпохи, её логичное порождение. Он филантроп и пацифист, как Л. Толстой, талантливый экономист, как К. Маркс, сверхчеловек, как Ницше. Антихрист убеждает и себя, и окружающих в своей исключительности и избранности, в «благости» намерений. Достигнув тридцати трёх лет, он при непосредственном участии демонических сил осознаёт своё истинное назначение, переходит от эгоизма и гордого своеволия к добровольному преклонению перед злом. Сцена признания Дьяволом антихриста развёрнута в повести в самостоятельный сюжет. Антихрист в сомнениях бросается с обрыва, на миг теряет сознание и вдруг, отброшенный назад, видит светящуюся фигуру с нестерпимо острым блеском в глазах. Странный бездушный голос говорит ему: «У меня нет другого сына, кроме тебя. Ты единственный, единородный, равный со мной… Как прежде мой дух родил тебя в *красоте*, так теперь он рождает тебя в *силе*» [207, с. 743]. «Острая ледяная струя», вошедшая в него, наполнила его силой и лёгкостью. Антихрист не смог преодолеть приготовленных ему искушений: распределяя общественные богатства, устанавил равенство, но не справедливость; развлекал людей чудесами; подчинил религию государству, получил абсолютную власть. В итоге лжемиссия превратился в тирана, носящего личину «добра». Он соблазнил мир комфортной жизнью, которая незаметно привела человечество к дегуманизации: «В один год основывается всемирная монархия в собственном и точном смысле. Ростки войны вырваны с корнем… И затем он объявляет простую и всеобъемлющую социальную реформу, уже намеченную в его сочинении и там уже пленявшую все благородные и трез-

вые умы… Всякий стал получать по своим способностям, и всякая способность – по своим трудам и заслугам… было прочное установление во всём человечестве самого основного равенства – *равенства всеобщей сытости*… И вот народы Земли, облагодетельствованные своим владыкой, кроме всеобщего мира, кроме всеобщей сытости получат ещё возможность постоянного наслаждения самыми разнообразными и неожиданными чудесами и знамениями» [207, с. 746–747]. В образе антихриста Соловьёв отразил черты ницшеанского сверхчеловека, его неуёмную жажду власти, вырастающую из безмерного самолюбия («Так говорил Заратустра», 1883–1885; «Антихрист», 1895).

Соловьёв ввёл в апокалиптический текст серьёзного содержания и трагической напряжённости смеховую составляющую. Образ главного героя был прорисован посредством комических приёмов. «Будучи по профессии учёным-артиллеристом, а по состоянию крупным капиталистом, – писал Соловьёв об антихристе, намекая на биографию Л. Толстого, – он повсюду имел дружеские связи с финансовыми и военными кругами» [207, с. 745]. Автор включил в текст образ мага Аполлония, «великого чародея», сводящего огонь с небес, соединившего «знания западной науки с восточной мистикой», который помогает антихристу удержать власть. Именно он производит «неведомые ароматы», позволяет услышать «ангельское пение», делает возможным «общение живых и мёртвых». Этот образ также полусерьёзный, полупародийный: «…чудодей, по имени Аполлоний, человек несомненно гениальный, полуазиат и полуевропеец, католический епископ in partibus infidelium (частично верующий), удивительным образом соединит в себе обладание последними выводами и техническими приложениями западной науки с знанием… в традиционной мистике Востока» [207, с. 747]. Эта сделанная на латинском мимолетная характеристика будущего папы Аполлония очень показательна для иронической манеры Соловьёва.

Если ирония, пародия и карикатура Соловьёва в отношении отрицательных персонажей отчасти понятны, связаны с авторской установкой на разоб-

лачение при помощи смеха истинной личины антихриста и его ближайших помощников, то не всё столь очевидно в отношении положительных образов повести. Все три героя, с которыми связана сокровенная идея анафемы грядущему антихристу, также очерчены в том числе при помощи смеховых приёмов. Глава католиков – папа-итальянец по имени Симон Барионини (первоначальное имя апостола Петра Симон, сын Ионин (евр. Барйона) – от Матфея гл. 16, 17). Внешне он вполне зауряден: «…среднего роста и плотного сложения, с красным лицом, горбатым носом и густыми бровями» [207, с. 750]. Склонен к театральным жестам и позам: «…был человек горячий и стремительный, говорил с жаром и с размашистыми жестами и более увлекал, чем убеждал слушателей» [207, с. 750]. Папство Соловьёв показывает в повести как «значительно опростившееся» [207, с. 748], оно было изгнано из Рима, а «после многих скитаний» не смогло найти приюта нигде, кроме Петербурга (ирония в связи с мыслью Достоевского о всеохватности русского национального духа или самоирония по поводу краха концепции вселенской церкви?). Вождь православных – старец Иоанн, «очень древний, но бодрый старик, с желтеющею и даже зеленеющею белизною кудрей и бороды, высокого роста, худой в теле, но с полными и слегка розоватыми щеками, живыми блестящими глазами и умилительно добрым выражением лица и речи, одет был всегда в белую рясу и мантию» [207, с. 750]. В своё время племянник Соловьёва высказывал предположение, что наружность и манера поведения этого персонажа повести была списана с деда автора по отцовской линии [214, с. 9–10]. Несоразмерности во внешнем облике героя (худоба и полные розовые щёки) усугублялись разнообразными легендами вокруг него, имеющими явно выдуманный, преувеличенный характер: «Некоторые уверяли, что это воскрес Фёдор Кузьмич, то есть император Александр Первый, родившийся около трёх веков до того. Другие шли дальше и утверждали, что это настоящий старец Иоанн, т. е. апостол Иоанн Богослов, никогда не умиравший и открыто явившийся в последние времена» [207, с. 750]. Иоанн воплощает русское начало любви и смирения (для него его паства – детушки).

Соловьёв не случайно делает его настоятелем восточной, а Петра – западной церкви. Он учитывает, что в 21-й главе Евангелия именно Иоанн (носитель истинного знания о Христе) узнаёт Христа, а Пётр (воплощение деятельного начала) идёт навстречу к Христу. В повести Иоанн первый прозревает антихриста, а Пётр действует во имя Христа. Во главе евангелических членов собора стоит Эрнст Паули, «сухой старичок с огромным лбом, острым носом и гладко выбритым подбородком» [207, с. 750]. Его внешний облик и поведение, даже одежда отличаются особой странностью, обращающей на себя внимание. Глаза его смотрели то «свирепо-добродушным взглядом», то «сверкали». Паули «ежеминутно потирал руки, качал головой, страшно сдвигал брови и оттопыривал губы; при этом… угрюмо произносил отрывистые звуки: „So! nun! ja! so also!“» [207, с. 751]. Автор подчёркивал трепетное отношение этого героя к внешней форме. Если про одежду папы Петра Соловьёв вообще ничего не говорил, мимоходом упоминал, что глава православных был всегда одет одинаково, то в отношении Эрнста Паули он постоянно оговаривал эту деталь: «Он был одет торжественно – в белом галстухе и длинном пасторском сюртуке с какими-то орденскими знаками» [207, с. 751].

В выбранном ключе описываются главы трёх церквей в самый драматичный момент повествования. На соборе, организованном антихристом, папа Пётр «горячо жестикулирует», старец Иоанн «что-то тихо внушает» пастве, а профессор Паули «качает головой и ожесточённо причмокивает губами». Тем более ощутимой представляется перемена в них после обращения императора к христианам: все три словно замерли, лишились каких-либо движений. «Горячий и стремительный» Пётр, «прямой и неподвижный, как мраморная статуя, сидел на своём месте» [207, с. 752]. Старец Иоанн «не двигался и громко вздыхал» [207, с. 753]. Профессор Паули, слушая «нового доктора теологии», рассказывающего о своём звании с «какой-то странной усмешкой», «будто прирос к своему сиденью… низко опустил голову, согнулся и съёжился» [207, с. 754]. Встав и пойдя мимо опустевших скамей к старцу Иоанну и папе Петру, он лишился привычных жестов, стал переме-

щаться «с каким-то неопределённым движением». Все трое обращаются в недвижные, твёрдые в своей вере «столпы», вокруг которых «жмутся» малочисленные кучки людей. Прежняя манера их поведения возвращается только после разоблачения антихриста. Когда, «как белая свеча», старец Иоанн поднимается с требованием исповедовать Христа, замолкает и впивается взором в лицо императора, наступает кульминация. Антихрист теряет самообладание, делает нечеловеческие усилия, чтобы сдержать себя. Тут всеобщая зачарованность и недвижимость, наконец, разрушаются. Старец Иоанн «не сводил изумленных и испуганных глаз с лица безмолвного императора, и вдруг он в ужасе отпрянул и, обернувшись назад, сдавленным голосом крикнул: „Детушки, антихрист!“» [207, с. 755]. Папа «встал и с побагровевшим лицом, весь трясясь от гнева, поднял свой посох по направлению к императору» [207, с. 752]. Профессор Паули «наружно переменился – принял величественный и вдохновенный вид», «решительными шагами» [207, с. 755] поднялся на эстраду и набросал текст постановления вселенского собора с проклятием антихриста.

Соловьёв не только внимателен к деталям повествования – предлагает развёрнутую предысторию основного действия, скрупулезно воссоздаёт психологические портреты своих героев, тщательно выписывает отдельные подробности (этого требовала художественная специфика текста), но и явно проявляет своё авторское присутствие. Уже введение повести в поле повествования «Трёх разговоров…» осуществляется через приём комического:

«Политик. Да это уж не нашего ли знакомца Варсонофия произведение?

Г [-н] Z. Нет, этого звали ещё изысканнее – Пансофий.

Политик. Пан Софий? Поляк?

Г [-н] Z. Нисколько. Из русских поповичей…» [207, с. 735].

Соловьёв иронически комментирует события на протяжении всего текста. Это проявляется, во-первых, в авторской характеристике персонажей, во-вторых, во введении явно абсурдного или намеренно «научного» сопровождения описываемых событий, что снижает пафосность. Когда маг Аполлоний

«из подносимых ему кардиналами-дьяконами больших корзин» непрерывно бросает в воздух «загоравшиеся от прикосновения его руки великолепные римские свечи, ракеты и огненные фонтаны», они превращаются «*в бесчисленные разноцветные листы с полными и безусловными индульгенциями на все грехи прошедшие, настоящие и будущие*», но некоторые злопыхатели видят на их месте «*преотвратительных жаб и змей*» (курсив наш. – *Н. Ю.*). В напряжённой сцене самоубийства антихриста и признания его Сатаной Соловьёв, казалось бы, не к месту ввёл чересчур «осовремененное» пояснение: «…и слышит не то внутри себя, не то снаружи какой-то странный голос, глухой, точно сдавленный, и вместе с тем отчётливый, металлический и совершенно бездушный, *вроде как из фонографа*» [207, с. 742]. Причиной решительного восстания евреев, имеющего судьбоносное значение для всего человечества, Соловьёв назвал случайное обнаружение того, что император не обрезан. Карикатурный, пародийный характер имеет и эпизод похищения тел Петра и Иоанна, убитых антихристом, от храма Воскресения десятью товарищами во главе с Паули. Здесь – явный намек на 12 апостолов, который создаётся не только через общее число лиц и говорящие имена, но и через библейскую стилизацию – христиане пробираются в Иерусалим «на ослах и с телегой». Акт соединения церквей, юношеская мечта Соловьёва, изображался также не без юмористического, пародийного элемента. Профессор Паули, протягивая правую руку (!) папе Петру и соглашаясь с Иоанном, что именно католик должен возглавить объединённую христианскую церковь, заявлял на латинском языке: «Теперь это полностью доказано и не подлежит никакому сомнению» (намёк на «логический» характер верования протестантов).

Повесть отразила наиболее значимые для мировоззрения Соловьёва идеи: его историософию, рассматривающую человеческую историю как путь к неизменному соединению человечества с Богом, его евроцентризм и эсхатологизм, его веру в доброе начало в человеке. Художественная форма текста дала возможность включить в него сокровенную идею воссоединения церквей – поздний отголосок философии «всеединства» и Вселенской Церкви

1880-х годов. Озвучивает соловьёвскую мечту в повести глава православной церкви, но возглавляет этот союз католик: «И заговорил оживший старец Иоанн: „Ну вот, детушки, мы и не расстались. И вот что я скажу вам теперь: пора исполнить последнюю молитву Христову об учениках Его, чтобы они были едино, как Он сам с Отцом – едино. Так для этого единства Христова почтим, детушки, возлюбленного брата нашего Петра. Пускай напоследях пасёт овец Христовых…“ И он обнял Петра… Так свершилось соединение церквей среди тёмной ночи на высоком и уединённом месте» [207, с. 759]. Постоянная авторская ирония и самоирония придавали повествованию лёгкость, раздваивала читательское впечатление. Однако они способствовали и реализации авторской идеи – разоблачению антихриста как высшего лицемера и обманщика («Показать заранее эту обманчивую личину, под которой скрывается злая бездна, было моим высшим замыслом, когда я писал эту книжку») [207, с. 643].

В жанровом отношении повесть Соловьёва, как и «Три разговора…», – синтетическое сочинение. Это и апокалиптическое повествование, и сатира на антихриста, пожелавшего подменить собою Христа, и антиутопия, рисующая общество всеобщей сытости и социального благополучия, и богословская дискуссия. Чрезвычайно важным для Соловьёва оказался полемико-публицистический элемент, ведь произведение было направлено сразу против нескольких явных и скрытых оппонентов – Л. Толстого с его учением, Ф. Ницше с его идеей о сверхчеловеке, К. Маркса с его экономической концепцией. Существовал и ряд второстепенных объектов для полемики: примитивная секта «дырмоляев», декадентствующая интеллигенция, неославянофилы и просто рядовой обыватель.

«Краткая повесть об антихристе» – яркий образец апокалиптического текста конца XIX столетия, свидетельствующий о тех изменениях, которые произошли в отечественной апокалиптике за двести лет. Философ Л. Шестов полагал, что «между „Тремя разговорами“ и тем, что Соловьёв создавал раньше, лежит ничем не заполнимая пропасть» [275, с. 332]. Н. А. Бердяев

писал о соловьёвском произведении: «В этой повести историческая перспектива исчезает, стираются грани между двумя мирами и всё представляется в апокалиптическом свете…» [27, с. 48–49]. Как отмечает В. К. Кантор, «Краткая повесть об антихристе» и «Три разговора…» в целом написаны «в традиции русской классической литературы, той её ветви, которая несла в себе пророческий пафос по отношению к обществу и бытию как таковому» [370, с. 146]. В частности, она развивала некоторые идеи «Легенды о Великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. Соловьёвский антихрист являлся как раз одним из тех благодетелей человечества, управляющих людским стадом, о которых говорил Великий инквизитор («…а нас они будут обожать как благодетелей, понесших на себе их грехи перед Богом» [68, с. 282]). Однако герои Достоевского спорят о доброте Бога, основавшего мир на страдании и крови. Соловьёв не рассматривал вопрос о божественной власти через подобный ракурс. Оба текста пронизаны общечеловеческим содержанием, но, по определению Н. И. Пруцкова, «Легенда о Великом инквизиторе» – это «художественный социально-философский», а «Краткая повесть об антихристе» – «религиозно-дидактический» [478, с. 157] символ. Общность проблематики повести Соловьёва и произведений А. С. Хомякова, И. В. Киреевского, И. С. Аксакова отмечала А. Г. Гачева [324, с. 106].

Эсхатологические идеи Соловьёва были унаследованы поэтами и писателями Серебряного века. Будучи опубликованной, его «Краткая повесть об антихристе» способствовала появлению ряда подражаний в сфере массовой беллетристики, поэзии и драматургии – поэма Е. Ф. Сосунова «Победа Христа над Антихристом» (1905), поэма-мистерия В. М. Гаврилова «Антихрист» (1915), драматический этюд А. В. Северяка «Антихристово пришествие» (1907), роман-исповедь В. Свенцицкого «Антихрист. Записки странного человека» (1908), повесть П. Карпова «Князь тьмы» (1914) и др. Особенно активно соловьёвские эсхатологические и апокалиптические мотивы были восприняты символистами («Дионис Гиперборейский», «Скифы», «Двенадцать» А. А. Блока, «Христос воскресе», мистерия «Пришедший» А. Белого, драма

«Земля» В. Я. Брюсова и др.). Проникновение художественного вымысла, авторского мировоззрения, эпохальных элементов (при общем следовании библейской традиции), пророческий дух – вот те черты, которые унаследовала от Соловьёва русская апокалиптическая литература XX века в лице В. Я. Брюсова, А. А. Бока, А. Белого, Л. Н. Андреева, Д. С. Мережковского, Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова и др.

Концепция апокалипсиса, изложенная Соловьёвым, оказалась близкой мифу об Антихристе, представленному в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» (1893–1905). Как отмечают исследователи, «оба писателя-мыслителя сходятся в понимании Апокалипсиса как необходимого звена в истории человечества», у обоих авторов «антихристианское начало соотносится с идеей сверхчеловека, в котором сливаются воедино красота и сила» [518, с. 54–55]. Но герои Мережковского (император Юлиан, Леонардо да Винчи, Петр I) – это предтечи антихриста, действия которых определялись исторической эпохой и авторским увлечением философией Ф. Ницше. Они разрываемы внутренними противоречиями, мучительно ищут новой религии, которая объединила бы христианство и язычество. По мнению Мережковского, это могло произойти лишь после прихода антихриста, который выполнит свою великую миссию. У Соловьёва же герой повести и есть сам антихрист, тот самый «грядущий человек», которого ожидали герои Мережковского. Это самозванец и искуситель, носящий личину доброго и верующего человека. Персонажи Мережковского противостояли себя толпе, народу, но несли всем свободу выбора. Соловьёвский человек будущего, напротив, был почитаем толпой, и лишь избранные смогли понять его суть. У Мережковского в результате акта разоблачения антихриста происходит распад личности, у Соловьёва – «обретение веры», объединение христиан.

По мнению В. Кантора, мистические прозрения «Краткой повести об антихристе» были усвоены А. А. Блоком, который в поэме «Двенадцать» полемизировал со своим предшественником. Он изобразил приход антихриста в мир российской реальности, но при этом создал «поэму великого самообма-

на» [370, с. 154]. Дьявольское войско красноармейцев возглавляет почему-то Христос, хотя автор на этом месте видел явно другого. Марево, напущенное антихристом, заставило принять его за Христа. В результате поэма «Двенадцать» осталась «поэмой великого соблазна, утверждающей, что Зло может вести к Добру» [370, с. 154].

Специалисты, изучающие вопрос влияния соловьёвской эсхатологии на русских символистов, делают вывод, что последние унаследовали «в большей степени дух и настроение эсхатологии Соловьёва, чем её конкретные идеи и образы» [571, с. 222]. Действительно, символисты восприняли от него прежде всего эсхатологию истории, что проявилось в трагизме их мироощущения, осознании конечности времени. Философская составляющая «Трёх разговоров…» Соловьёва делает это его произведение одним из наиболее показательных текстов, характеризующих идейные искания русского общества конца XIX столетия. «Краткая повесть об антихристе» стала связующим звеном между русской апокалиптикой XIX и XX веков («Канава» (1914–1918) А. М. Ремизова, «Солнце мёртвых» (1923) И. С. Шмелёва, «Мирская чаша» (1922) М. М. Пришвина, «В последние дни (Эсхатологическая фантазия)» (1919–1920) Л. А. Тихомирова, «Мы» (1920) Е. И. Замятина и др.).

Итак, Соловьёв проявлял интерес к жанровой форме философского диалога, начиная с 1770-х годов. Она оказалась наиболее подходящей жанровой конфигурацией для выражения его философских взглядов в художественном варианте. В отличие от русских романтиков, Соловьёв значительно трансформировал платоновский диалог, придал ему ярко выраженные черты литературного текста. «Вечера в Каире» В. С. Соловьёва и Д. Н. Цертелева были сориентированы в области формы на платоновский диалог, что выражалось в драматизме повествования, индивидуализированности речи героев, подаче философской мысли посредством всего художественного целого, использовании приёма майевтики. Образ Сократа, сдержанного мудреца, пытающегося довести собеседника до истины, в произведении подобен тому, что сложился в платоновских диалогах. Несмотря на малый объём и незавершён-

ность текста, спорный характер авторства, «Вечера в Каире» обладают художественной ценностью и требуют пристального внимания исследователей.

Самый поздний образец соловьёвского философского диалога, «Три разговора…», свидетельствует о том, что в итоге писатель пришёл к синтетическому жанрообразованию, включающему черты эсхатологической повести, антиутопии, поэзии, притчи, сатиры, философского трактата и других жанров. Допускались отступления от структуры классического варианта философского диалога, вводилась сильная полемическая струя, расширялась художественная составляющая. Однако первоначальная модель платоновского диалога в «Трёх разговорах…» сохранилась: здесь сталкивались различные точки зрения на предмет спора, один из героев являлся носителем позиции, близкой авторской, «наивные» вопросы двигали беседу.

5. МЕМУАРНАЯ И БИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА В. С. СОЛОВЬЁВА В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ КОНЦА XIX СТОЛЕТИЯ

5.1. Жанр мемуаров в русской словесности и литературные воспоминания В. С. Соловьёва

История развития мемуаристики демонстрирует широкий диапазон её возможностей. Она объединяет как традиционное, строго документальное повествование, так и художественные произведения. Если в первом случае авторство может принадлежать самым разным людям: общественным деятелям, представителям литературы и искусства, частным лицам, то художественные мемуарные произведения создаются профессиональными писателями, органично включаются в их наследие, отражают особенности их мировидения и стиля. Рассказ непрофессионального мемуариста может быть ярким, выразительным, несущим на себе отпечаток естественным образом сложившегося индивидуального стиля. Однако при этом практически исключается творческое поведение индивидуума, который озабочен лишь воссозданием фактологической основы событий, а не художественным оформлением своих воспоминаний. В литературных мемуарах факты соединяются с их художественной интерпретацией на концептуальном и стилевом уровне.

Литературные воспоминания как эстетический, художественный феномен одной из первых начала изучать Л. Я. Гинзбург [327]. На современном этапе в отношении к мемуарным текстам наиболее востребованы культурологический и историко-культурный подходы. Изучение мемуарных источников, в том числе литературных воспоминаний, в российской науке ведётся достаточно активно, однако крайне мало работ, рассматривающих литературные воспоминания в историко-литературном контексте, с учётом специфики поэтики мемуарной прозы. Довольно редко исследуются произведения этого жанра второй половины XIX столетия. Сложность классификации ме-

муаров обусловлена рядом причин: продолжающейся эволюцией жанра, подвижностью его внутренней структуры, использованием авторами элементов других форм. На сегодняшний день существуют разные классификации мемуаров (Л. Я. Гинзбург, Б. В. Аверина, И. А. Мироновой, Т. М. Колядич и др.). Причём современные учёные выделяют, как правило, два основных критерия, лежащих в основе типологии воспоминаний: анализ их происхождения (обсуждаются вопросы авторства, времени и обстоятельств появления, круга источников, которыми пользовался автор) и анализ содержания, или цели, которую ставил перед собой мемуарист. В своём диссертационном исследовании, посвящённом мемуарной литературе XIX столетия, Т. В. Петрова говорила о разновидностях мемуаров с точки зрения охвата действительности: мемуары общего характера, освещающие эпоху в целом, мемуары, представляющие отдельные события, и мемуары, содержащие характеристику и описание деятельности отдельных лиц [466, с. 7, 10].

Одной из наиболее полных классификаций мемуарных текстов нам представляется типология, предложенная Т. М. Колядич. Она выделила: 1) собственно мемуарные жанры: автобиографии, записки, дневники, дневниковые книги, путешествия, исповеди; 2) жанры, сложившиеся на основе общелитературных аналогов: мемуарно-биографические рассказы, повести, романы, цикловые образования, мемуарные эпопеи, мемуары в стихах и в диалогах; 3) смешанные жанры мемуарной литературы: мемуары-исследования, мемуарно-биографические повествования об исторических лицах, «повесть о детстве»; 4) воспоминания писателей [380, с. 5]. Внутри последней разновидности Т. М. Колядич разграничила дневник, биографию, путешествие, литературный портрет, автобиографию, мемуарно-биографический роман. Как переходные формы рассматривала анекдот и письмо. Вслед за Т. М. Колядич считаем, что если мемуары представляют собой самостоятельный жанр, то они должны встречаться и в творчестве писателей, наряду с другими, равнозначными им жанрами. Тем самым мы признаём, что мемуары писателей строятся по тем же законам, которые обяза-

тельны для художественной литературы в целом. Соответственно внутри мемуаров писателей (отдельного жанрового образования) следует выделять определённые разновидности. Признавая различие между документальными мемуарами и мемуарами писателей, вероятно, следует говорить и о том, что писатель обладает более живым воображением и способен увидеть мир и человека в нём гораздо глубже многих его современников. В литературных мемуарах расхождение между тем, что было, и тем, что вспомнилось, значительно больше, чем в воспоминаниях документальных. Вот почему многих известных писателей упрекали за то, что их воспоминания не избежали недостоверности, субъективности. Однако нельзя забывать, что достоверность – признак именно исторических мемуаров, главным предметом литературных мемуаров становится жизненный опыт личности, который ставится выше точной передачи фактов.

По художественной специфике и особому видению действительности следует отличать литературные воспоминания, с одной стороны, от семейно-бытовых, с другой – от биографий, некрологов и писательских автобиографий. В мемуарном произведении изображается действительность, оцениваемая автором, но хранящая память о прошлом. В этом общность литературного воспоминания с другими мемуарными жанрами. Вместе с тем литературные воспоминания тематически сориентированы на действительность особого рода – обстоятельства жизни писателя. Причём воспроизводятся эти обстоятельства всегда через субъективное видение автора, дающего им художественную трактовку.

Жанровые признаки литературных мемуаров формировались на протяжении двух столетий. Проявление художественного начала в мемуарной прозе многообразно: оно сказывается в творческом преображении факта, его подчинении авторскому подбору и интерпретации, в сюжетной организации материала, в образном строе произведения, в беллетризации текста или его отдельных фрагментов, в индивидуальном стиле повествования. Факт воспринимается писателем-мемуаристом как строительный материал произведе-

ния, который подчинён авторской концепции, художественному замыслу. Отсюда неточности изображения, смещения событий, видоизменение реальности. Всё это может осуществляться бессознательно, с искренним убеждением в достоверности собственного рассказа (писателю кажется, что именно так было на самом деле, именно так он воспринимает прошедшее с дистанции времени) или намеренно – с целью усиления выразительности повествования. Следовательно, к литературным мемуарам «применимо понятие психологической достоверности как критерия точности в передаче мысли и чувства» [380, с. 23]. «Главное здесь не прошлое, а переживание прошлого» [522, с. 55], – справедливо отмечал И. О. Шайтанов по отношению к мемуарам В. П. Катаева, одному из самых субъективных вариантов писательской мемуаристики. Именно «переживание прошлого», стремление «остановить мгновенье» былого сознанием человека, стоящего на определённом историческом расстоянии от него, являются характерными признаками литературного мемуарного повествования. Вместе с тем свободное обращение с фактами не означает их грубого искажения, ограничивается документальной основой произведения.

Творческое отношение к факту влечёт за собой повышенное внимание к сюжетной организации материала. Если документальные мемуары хронологичны, то литературные представляют разные варианты повествования: хронологическое, поэпизодное, ассоциативное, подчинённое прихотливому движению писательской мысли. В первом случае сюжетом становится цепь событий (исторических или из личной жизни), которые выстраиваются линейно, последовательно. Во втором автор сознательно дробит текст на отдельные составляющие, внимательно анализируя компоненты прошлого, из которых складывается общий фон времени. При ассоциативном изложении сюжет свободен, непредсказуем. Как правило, он ослаблен в литературном портрете, в мемуарном очерке, отсутствует в мемуарной миниатюре или эссе. В отличие от собственно художественного произведения, сюжет мемуаров диктуется самой жизнью, но если мемуарист не вправе искажать факты прошлого,

то он может отбирать жизненный материал в соответствии со своим видением и задачами, которые ставит. Незначительные, на первый взгляд, подробности в контексте основной темы произведения могут оказаться существенными. Несмотря на то, что содержание мемуаров достаточно жёстко привязано к реальности, она воспроизводится не фотографически, а трансформируясь в сознании очевидца. Авторы мемуарных книг могут рассказывать о событиях прошлого или воссоздавать их беллетризованно, что приближает мемуарный сюжет к собственно художественному.

Для литературных мемуаров характерно не регистрирующее, а активное авторское отношение к изображаемому. В мемуарах автор является одним из действующих лиц повествования. Его образ не соответствует биографически подлинной личности, но это и не образ, созданный только художественным воображением. Основная функция автора-повествователя (рассказчика) – организовать разнообразный материал в соответствии с определённой идеей.

Ещё одна особенность литературного мемуарного текста – преобладание условного изображения над конкретным. Мемуарист не всегда может адекватно воспроизвести прошлое, некоторые события оказываются на первом месте, о других умалчивается, третьи истолковываются в соответствии с авторскими представлениями и воспоминаниями. В результате происходит эффект смешения реального и ирреального, художественного, планов, особое значение приобретает условная ситуация.

В литературных мемуарах представлена многослойная темпоральная структура, обусловленная особой системой временных координат: каждому повествовательному плану соответствуют своё время и речевые формы его выражения. Историческое время определяет организацию сюжета. Оно характеризуется установкой на описание событий, лиц, окружения героя в конкретных исторических формах и причинных связей. Герой изображается во временном потоке, определённой исторической и социальной обстановке, воссоздаются нравы и психология людей эпохи. Биографическое («частное») время присутствует в произведениях, где герой переживает процесс взросле-

ния, эволюции мировоззрения. При описании раннего детства возникает мифологическое время. Совмещение или взаимопереход времени повествователя и времени героя позволяет ввести новые ситуации, иные контексты, другие пространства, что приводит к эффектам трансформации времени.

В русской литературе мемуары хотя и существовали как особый вид словесного творчества с XVIII столетия, издавались сравнительно редко. В середине XIX века значимыми событиями в этой области стала публикация мемуарной эпопеи «Былое и думы» (1852–1868) А. И. Герцена, «Материалов для биографии Пушкина» (1857) П. В. Анненкова, «Семейной хроники» (1856), «Литературных и театральных воспоминаний» (1858) С. Т. Аксакова, «Литературных воспоминаний» (1861) И. И. Панаева, «Литературных и житейских воспоминаний» (1869) И. С. Тургенева и др. Мемуары русских писателей-реалистов этого периода отличались широтой изображения жизни и стремлением к эпохальным обобщениям на основе частных фактов личной биографии. В их произведениях обычно совмещалось несколько жанровых разновидностей: воспоминания, записки, дневники, автобиография.

Русская мемуаристика конца XIX столетия не только активно развивалась, но и переживала расцвет. С периода литературной юности вёл дневник Н. Г. Чернышевский. В его мемуарной прозе встречаются разные жанровые формы: отступления, вставные новеллы, картинки из жизни, очерк-портрет, фольклорно-этнографический материал. Перу Чернышевского принадлежат также стилизованная деловая записка («Воспоминания о начале знакомства с Н. А. Добролюбовым», 1886), литературный портрет («Н. А. Добролюбов. Некролог», 1861) и материалы для биографии («Материалы для биографии Н. А. Добролюбова, собранные в 1861–1862», 1884–1888). После возвращения из Сибири по просьбе А. Н. Пыпина Н. Г. Чернышевский написал «Воспоминания о Некрасове» (1883). Посвятив повествование ближайшему соратнику и единомышленнику, автор постарался вспомнить обстоятельства их первого знакомства, своё поступление в журнал «Современник». В результате получился яркий портрет знаменитого поэта – «хилого», больного старика

со слабым голосом, но чрезвычайно проницательного, прямого, честного издателя и редактора. Автор специально отмечал присутствие субъективного восприятия прошлого: он не мог ручаться, что помнит слово в слово то, что говорил Некрасов «в эти две, три первые, навсегда установившие мои отношения к нему, минуты, пока я сидел; а он оставался стоять» [263, с. 469].

Публикуя в 1880 году как предисловие к собранию своих сочинений «Литературные и житейские воспоминания», И. С. Тургенев стремился не только восстановить события прошлого, но и подвести итоги своей творческой деятельности, задекларировать свои гражданские и литературные позиции, ответить современной критике, которая не приняла его романы «Отцы и дети» и «Дым». Самые крупные и содержательные очерки, помещённые в «Литературных и житейских воспоминаниях», были посвящены двум великим современникам Тургенева – В. Г. Белинскому и Н. В. Гоголю. Как не раз подтверждал сам мемуарист, Белинский оказал на него большое влияние, и благодарную память о нём Тургенев сохранил до конца жизни. «Воспоминания о Белинском» стали для автора не только данью памяти человеку, которым он восхищался, воспроизведением дорогих ему событий юности, но и способом донесения до общественного сознания собственной идеи о необходимости усвоения Россией достижений западной цивилизации. Тургенев отметил неоценимую способность талантливого критика первым давать прозорливую оценку новому литературному таланту (Лермонтову, Гоголю, Гончарову, самому Тургеневу), подчеркнул его неординарные душевные качества, которые сделали его «*центральной фигурой*» своего времени. Вместе с тем воспоминания о Белинском были свободны от всякой идеализации. Тургенев описал своего героя как человека «весьма некрасивого и даже неуклюжего», довольно жёстко оценил период в его деятельности, связанный с «примирением с действительностью». Исследуя мемуары Тургенева о Белинском, Г. В. Тарасова обратила внимание на двойственность полемического пафоса автора: с одной стороны, он вводил полемику как дополнение к повествованию, с другой стороны, художественно противопоставлял литерату-

ру и критику 1840-х годов современной. Последнее обстоятельство привело в определённой степени к снижению достоверности повествования и позволило оппонентам автора заявить, что «главный персонаж в воспоминаниях Тургенева не Белинский, а сам Тургенев» [499, с. 16]. Образ Гоголя в «Литературных и житейских воспоминаниях» создавался не только за счёт описания неоднозначной внешности героя, которое оттеняло красоту его духовного мира, но и при помощи литературно-критической вставки – статьи, написанной автором на смерть писателя. По словам Я. В. Гринько, Тургенев был «буквально создан для писания воспоминаний: прошлое, пережитое, люди, с которыми он общался, постоянно были живы в его памяти» [563, с. 18]. Кроме несколько романтизированного портрета и полемического пафоса, поэтику тургеневских воспоминаний определяют образность и «сочность» языка.

П. В. Анненков, начав заниматься мемуарами в начале 1850-х годов, в 1880-е годы создал ряд блестящих работ в жанре литературных мемуаров («Замечательное десятилетие», 1880; «Художник и простой человек», 1882; «Молодость И. С. Тургенева», 1884; «Шесть лет переписки с И. С. Тургеневым», 1885). В 1890 году посмертно были опубликованы его мемуары «История моего знакомства с Гоголем». Они вполне отразили характер поэтики отечественной мемуарной прозы этого периода: сочетание художественности с документальностью, ретроспективность воспоминаний, мемориальность (стремление сохранить в памяти прошлое), типизацию (выявление характерных черт времени), эстетизацию документа, фактографичность, достигающуюся за счёт цитирования литературных произведений и переписки, отчётливую авторскую оценку изображаемого. Мемуарное сочинение «Замечательное десятилетие» было посвящено русской литературной жизни 1838–1848-х годов. Оно охватывало большой круг фактов, событий, лиц; в нём живые зарисовки чередовались с критическими экскурсами и раздумьями автора. Не случайно И. С. Тургенев назвал главной особенностью произведения «энциклопедически-панорамическое» [224, с. 293] перо автора. Анненков воспроизвёл материал, связанный с историей перехода В. Г. Белинского из

«Отечественных записок» А. А. Краевского в «Современник» Н. А. Некрасова и И. И. Панаева, с взаимоотношениями отечественных литераторов с русской эмиграцией, в центре которой оказался А. И. Герцен. В работах о Тургеневе Анненков в том числе решал вопрос, важный для любого мемуариста: «…прилично ли по отношению к недавнему покойнику всё то разоблачение, которое я произвожу над ним» [217, с. 431]. Он делает выбор в пользу правдивого письма, без каких-либо смягчений и утаек. Ощущение своего близкого конца настраивало на исповедальный тон: «Нельзя же и перед смертью обманывать других и не обнаруживать своего мнения» [217, с. 437]. Авторский художественный образ в воспоминаниях о Тургеневе эмоционален, экспрессивен, даже патетичен. Оценка происходящего открыта. Вместе с тем для мемуарной прозы Анненкова в целом был характерен ровный, тактичный, интеллигентный тон: мемуарист объяснял, анализировал и старался быть объективным. Как правило, его комментарии ограничивались фразами «меня это несколько удивило», «я не ожидал такого», «очень порадовало» и т. д. Вместе с тем подчёркивалась каждая эмоция, каждая деталь: «энергические, непередаваемые жесты» [8, с. 77] Н. В. Гоголя, отношение домочадцев к Тургеневу («крестились», называли «ангелом» [9, с. 363]), черновики Писемского, похожие на «страшно запачканную макулатуру из кривых строчек, крупных каракуль и чернильных пятен» [9, с. 469–470]. Это придавало повествованию точность, достоверность, документальность, погружало читателя в атмосферу произведения.

Анализируя развитие русской мемуаристики последней четверти XIX века, учёные [392] обычно выделяют следующие тенденции: 1) этический характер авторских размышлений; 2) полемический пафос; 3) психологизм; 4) эмоциональность; 5) акцент на малоизвестных фактах из жизни и творчества героев; 6) мифологизацию образа главного героя; 7) совмещение в мемуарах нескольких жанровых разновидностей: воспоминаний, записок, дневников, автобиографий и т. д.; 8) сближение с литературной критикой. В. С. Соловьёв не заложил каких-то принципиально новых традиций в мему-

аристике. Его литературные воспоминания прошли мимо пристального внимания читающей публики. Оставляя свои мемуарные труды в личных архивах, он и сам, видимо, не претендовал на их особую значимость. Воспоминания Соловьёва появились в печати только после смерти автора и не вызвали большого резонанса. Вместе с тем эти произведения не были похожи ни на те мемуары, которые писались ранее, ни на те, которые были созданы позже. Они отражали важные особенности авторского художественного мира и стали чрезвычайно интересной и значимой страницей в истории русской литературы.

К литературным мемуарам, принадлежащим перу Соловьёва, относятся воспоминания «Аксаковы» (1889; опубликованы в 1901) и «Н. Г. Чернышевский» (1898; опубликованы в 1908). Первый из текстов стал своеобразной пробой пера в новом для него литературном жанре. Вероятно, во многом именно поэтому произведение осталось неоконченным. Очерк «Н. Г. Чернышевский» был последним в творческих исканиях Соловьёва в области мемуаристики. Ко времени его написания у писателя был довольно обширный опыт в сфере биографической и автобиографической литературы (ряд энциклопедических статей в Словаре Брокгауза и Ефрона, середина 1890-х годов; «На заре туманной юности», 1892; «Магомет. Его жизнь и религиозное учение», 1896; «Жизненная драма Платона», 1898). В этой связи его можно считать своеобразным итогом мемуарного творчества Соловьёва.

Воспоминания «Аксаковы» были начаты по инициативе самого Соловьёва, но не завершены в связи с возникшими объективными трудностями изложения собранного материала. Историю возникновения замысла и свидетельство работы над ним находим прежде всего в письмах Соловьёва к С. А. Венгерову. В конце 1880-х Венгеров издавал «Словарь русских писателей», и в 1889 году он предложил Соловьёву написать статью об А. Ф. Аксаковой. В письме от 14 июня 1889 года Соловьёв выразил своё согласие: «…извещаю Вас, что охотно напишу требуемые характеристики к требуемому сроку…» [121, с. 315].

Первоначально Соловьёв активно взялся за выполнение обещанной работы. 24 августа 1889 года в письме к М. Н. Лопатину он изложил просьбу о высылке материалов, касающихся его замысла: «Издатель критико-биографического словаря русских писателей, благополучно кончающий букву А, желает получить от меня несколько страниц о покойной Анне Фёдоровне, в виде приложения к большой биографии Ивана Сергеевича. Разумеется, я могу написать характеристику на основании личных воспоминаний, но по свойству издания, где это будет напечатано, нужно будет вставить это в фактическую рамку. Итак, не будет ли у Вас возможности узнать от Ив. Фёдоров. Тютчева как можно скорее (ибо издатель торопит к 1 сентября) и сообщить мне: 1) год и место рождения А. Ф., 2) место воспитания и 3) год замужества – вот и всё» [184, с. 182–183]. В начале сентября, немного опаздывая к сроку, Соловьёв сообщает: «…сегодня попал в Москву, чтобы написать и отправить Вам заметку об Алексее Лаврове, а завтра утром – об Анне Фёдоровне» [121, с. 317]. Наконец, 4 сентября 1889 года Соловьёв отправляет письмо Венгерову с отказом: «Многоуважаемый Семён Афанасьевич! Оказывается, об А. Ф. Аксаковой писать гораздо труднее, чем о толкователе корфагенских и халкидонских канонов. Трудность и в непривычной мне форме личных воспоминаний (а какую же другую форму мог бы я избрать в этом случае?), и, главное, в боязни как-нибудь неделикатно коснуться интимных сторон сердца и жизни, что вдвойне непозволительно, когда дело идёт о лице, никогда не выступавшем ни на какое публичное поприще. Следовало бы во всяком случае переговорить с ближними родными покойной А. Ф., – а между тем Вам нельзя ждать. Итак, простите великодушно, что, сам, первый сделавши Вам это предложение, беру его назад» [121, с. 318]. Судя по переписке, Соловьёв оставил свой замысел незавершённым и больше не возвращался к нему. Заметка под названием «Аксаковы» была впервые напечатана в январской книжке «Недели» в 1901 году, уже после смерти Соловьёва.

«Аксаковы» Соловьёва – это мемуары-очерк, в основе которых лежат воспоминания о круге событий и людей, составивших наиболее значимый, важный для мемуариста объект интереса. Вместе с тем малый объём произведения, его незаконченность позволяют рассматривать его и как мемуарную зарисовку. Проанализируем особенности сюжета, композиции и системы персонажей в данном произведении.

В соответствии с жанровой принадлежностью в «Аксаковых» в основу сюжета положено описание событий; человек играет здесь подчинённую роль по отношению к ним, но часто возникает равновесие эпического и психологического, а иногда преобладание «человеческого фактора». Повествование открывается сценой первой встречи с Анной Фёдоровной Аксаковой, дочерью Ф. И. Тютчева, описанием её внешности, поведения и особенностей личности. Далее воспроизводятся разные случаи из её жизни, которым Соловьёв был свидетелем. Они в основном касаются взаимоотношений с домашними (прежде всего с мужем, Иваном Сергеевичем), отношения к славянофильству и так или иначе характеризуют героиню. Обрывается повествование сообщением о смерти Аксакова и миссии, которую добровольно возложила на себя в связи с этим его жена. Так как героиня выписана довольно рельефно, можно говорить о присутствии в произведении отдельных черт мемуара-портрета, хотя отношения автора и его героев находятся на втором плане.

Сюжет в «Аксаковых» развивается первоначально поступательно (от момента первой встречи с А. Ф. Аксаковой до описания последних трёх лет её жизни), но в конце произведения хронологическая последовательность, видимо, должна была быть нарушенной. Соловьёв заговорил о восприятии героиней православия как «религии *приобретённой*» и вознамерился привести несколько эпизодов, подтверждающих «мистические потребности её природы» [154, с. 372]. Следовательно, далее должно было быть возвращение к более раннему периоду её жизни. Таким образом, в права вступал более сложный принцип повествования, связанный с временной инверсией, с пере-

межением временных пластов от настоящего к отдалённому или более близкому прошлому. Напротив, первая сцена знакомства молодого Соловьёва с Аксаковой была написана так явственно, «объёмно», что становилась как бы фактом настоящего. Возникал эффект присутствия во времени, ставшем объектом отражения. Таким образом, совмещение времён происходило не только за счёт отдельных упоминаний о современности, т. е. периоде работы над мемуарами, но также посредством эмоционального живого рассказа о прошлом.

Сюжетная организация мемуаров Соловьёва «Аксаковы» несложная: магистральная тема и соответствующая ей линия рассказа не дополняются другими темами и обрамляющими их фактами. Повествование развивается в одном русле, сюжет целенаправлен. Записи делались не в разное время, а одновременно, отсюда – единая композиция отрывка, чёткий композиционный рисунок, одна тема – жизнь и личность Анны Фёдоровны Аксаковой. Сюжет выстраивается как традиционно хроникальный – цепь эпизодов в определённой последовательности.

Если говорить о присутствии вымысла в произведении Соловьёва, следует заметить, что сознательный вымысел здесь отсутствует. Действительность осмыслялась как историческая. Она была организована процессом воспоминания, когда факты и события отражались сознанием автора через определённый промежуток времени. Происходила известная трансформация представлений о прошлом, и именно в таком преобразованном варианте рассказ о былом становился содержательной основой мемуарной прозы. Даже стремление мемуариста к документальной точности и предельной достоверности не исключало трансформации реальности под влиянием разных факторов: удалённости во времени от предмета изображения, личностного, обусловленного мировоззренчески и нравственно, отношения к происходящему.

Сюжет мемуаров не столь прихотлив и произволен, как в собственно художественной литературе. Подчиняясь реальному движению событий, он становится предсказуемым, во многом известным по другим источникам.

Однако даже исторически известный поворот событий и судеб людей в изложении мемуариста всегда дополняется нюансами, чертами, деталями, известными только автору, бывшему очевидцем или участником происходящего. Значительное и маловажное, случайное и закономерное переплетаются в сюжетной канве мемуаров, производят впечатление развития жизни в её разнообразных проявлениях. Элементы сюжета в мемуарах, как правило, обозначены слабо, выделяются только в беллетризованных формах. Основным приёмом отражения фактов действительности становится повествование, предполагающее плавное развитие рассказа, содержание которого не распадается на отдельные сюжетные фрагменты. В воспоминаниях Соловьёва об Аксаковых, кроме собственно повествования, выделяется только завязка – знакомство с героиней. Отсутствие концовки не даёт возможности говорить ни о кульминации, ни о развязке. Способ организации повествования в произведении может быть назван поэпизодным. Соловьёв сознательно раздробил текст на отдельные составляющие. Ломая привычную последовательную схему изложения, автор невольно подталкивал читателя к внимательному анализу отдельных её компонентов, тех, на первый взгляд, незначительных событий личной жизни, из которых и складывался общий фон времени. Между фрагментами существуют внутренние связи, причём они часто носят весьма сложный характер. Кроме того, у Соловьёва присутствует деление произведения на главы. Это усиливает фрагментарность, превращает текст в отдельные картины-новеллы.

Мемуары Соловьёва включают те же композиционные составляющие, что и художественная проза: портрет (описание внешности героини: «…дама лет 45, невысокого роста, полная и плотная, с очень некрасивым, но оригинальным лицом и, очевидно, давно оставившая всякое притязание (если только когда-нибудь его имела) быть женщиной в специфическом светском смысле этого слова» [154, с. 365]), рассуждение (например, о характере героини), описание обстановки действия и т. д. Эффект достоверности, документальности, присутствия во времени, о котором идёт речь, вносят в повество-

вание свидетельства очевидца – самого Соловьёва. Документальные вставки соотносятся с авторским повествованием и выступают как аргументация к рассуждениям, дополнение и иллюстрация рассказа.

Активность мемуарных героев неодинакова, она варьируется в зависимости от принятой писателем манеры рассказа (повествование или беллетризация), от места в мемуарном сюжете, обусловленного как объективной значимостью самого лица, так и степенью знакомства с ним автора. Герои мемуаров-очерка «Аксаковы» – это не статичные фигуры, данные только в авторском описании, это персонажи, показанные в действии, в обстоятельствах времени, собственной судьбы, в условиях общения с мемуаристом. Последний фактор имеет в произведении принципиальное значение. Главная героиня мемуаров Соловьёва, конечно, Анна Фёдоровна Аксакова. Соловьёв воспринимает её сквозь призму личностных качеств и отношений с мужем, известным славянофилом, талантливым человеком. Ему импонируют её «живой и тонкий» ум, способность серьёзно рассуждать на философские темы, «высокий строй мыслей», «чуткость ко всему хорошему», сила характера, «германское прямодушие» и добросовестность в нравственных вопросах. Соловьёв противопоставил Анну Федоровну её мужу и нашёл преимущества героини: «…в Иване Сергеевиче, при всех его серьёзных достоинствах, было всегда что-то условное, был какой-то традиционный панцирь, стягивающий и закрывающий его прекрасную душу. У него не было того, что французы называют abandon (небрежение (фр.). – *Н. Ю.*). У жены его в этом не было недостатка» [154, с. 367]. Вместе с тем Соловьёв не скрывал и чрезмерную раздражительность Аксаковой, её нервность и вспыльчивость, даже по пустякам: «Она не сердилась, а как-то вдруг вся загоралась и начинала „бросать огонь и пламя“... Иногда это происходило по совершенным пустякам, но большей частью в основе здесь лежало нравственное негодование» [154, с. 367]. Отчасти оправдывая таким образом свою героиню, Соловьёв не утаивал, тем не менее, все её «громы» в отношении мужа, которые делали его «добропобедным мучеником». Аксакова в интерпретации Соловьёва пред-

стаёт преданной женой, высоко ценящей своего спутника жизни (автор подчёркивал, что в отсутствие его «она говорила о нём так, как только самая любящая и благородно-самолюбивая жена может говорить о своём муже» [154, с. 370]). После смерти мужа она не только издала все его труды, обширнейшую переписку, но и честно старалась стать продолжательницей его идей, славянофилкой – величайший труд ввиду того, что славянофильское мировосприятие было ей чуждо. Таким образом, отношение мемуариста к Аксаковой было доброжелательным, хотя, близко общаясь с ней, он видел не только знаменитость (дочь Ф. И. Тютчева, жену известного славянофила И. С. Аксакова), но и собственно человека – обаятельного, милого, но не лишённого некоторых слабостей. Соловьёв достаточно свободно относился к биографическому материалу (может быть, именно поэтому он не смог продолжить работу в выбранном направлении), что позволило ему создать глубоко человечный образ, без того налёта мифологизации, который порой присутствует в сочинениях о литературных знаменитостях.

Так же как в любом художественном произведении, мемуарные персонажи показываются во взаимодействии с другими людьми, что служит действенным средством их характеристики. Герой мемуаров и его современники, герой мемуаров и автор – таковы устойчивые сюжетные линии, прочерченные самой жизнью. Это определяет систему персонажей, которая помогает прорисовать общую концепцию произведения, отразить содержание и характер исторической эпохи. Система мемуарных образов создаётся как персонажами первого плана, так и периферийными и даже эпизодическими фигурами. В произведении Соловьёва большое место отводится образу «домашнего» Ивана Сергеевича Аксакова, контрастно оттеняющего изображение его жены («образ-персонаж», по определению Т. Г. Симоновой [574, с. 49]). В то же время в поле зрения писателя оказываются лица, представляющие литературно-общественную обстановку 1870-х годов – Юрий Фёдорович Самарин («дядя Юша»), графиня Мария Фёдоровна Соллогуб. Они лишь намечены как образы: их миссия – расширение поля повествования, отраже-

ние духа эпохи с её борьбой идей и мнений («образы описания»). Наконец, изображения А. С. Хомякова, Ф. И. Тютчева, Н. Я. Данилевского в тексте – это «образы-упоминания», которые детализируют повествование, дополняют общую картину прошлого.

Образу автора в мемуарной прозе отводится чрезвычайно важная роль. Он полифункционален. Автор выступает и в активной роли создателя художественного целого, восстанавливающего ушедший в прошлое мир, и как участник описываемых событий, являющийся действующим лицом произведения. Степень авторской «выраженности» зависит от направленности воспоминаний и от желания писателя раскрыть обстоятельства собственной жизни. У Соловьёва авторский образ выражен слабо, что прежде всего объяснялось, видимо, местом предполагаемой публикации мемуаров (для словаря). Основное внимание уделялось современникам писателя, отчасти – созданию представления об эпохе. Оценка прошлого не была открыто публицистической, она определялась самим характером его изображения.

Авторская позиция, отношение к героям в «Аксаковых» чётко определены: «…женщина, рассуждающая о таких вещах толково и со знанием дела, есть величайшая редкость. С этой стороны я сразу оценил Анну Федоровну и пожелал продолжать знакомство» [154, с. 367]; «Мне было интереснее видаться с Аксаковыми без гостей; я полюбил и мужа и жену, хотя с нею мне было более по себе…» [154, с. 367]. Сам факт сближения с семейством Аксаковых (в том числе с хозяйкой) объяснялся Соловьёвым во многом не мировоззренческой, но духовной близостью: «…я и не разделял тогда её точки зрения, потому что сам был отчасти жертвою того, что она называла в гневе „надувательством“ и что в действительности было искренним увлечением умов, невольно поддавшихся стихийной силе национального самолюбия и самомнения» [154, с. 367].

Предположим, что соловьёвские воспоминания об Аксаковых основывались и на ранее созданных мемуарных источниках о семействе. Сразу же после смерти И. С. Аксакова о нём писали И. Н. Павлова («Воспоминания об

Аксакове»; 1885), А. С. Хомутов («Отрывок из воспоминаний об И. С. Аксакове»; 1886) и др. Свои «Воспоминания об И. С. Аксакове» практически сразу после смерти известного славянофила опубликовал в журнале «Исторический вестник» (1886) и А. Н. Молчанов, который выстроил материал на основе личных встреч и переписке с ним. А. Н. Молчанов намеренно подчёркнул, что «недавние воспоминания труднее для автора их, потому что они всегда отрывочны», «далёкое прошедшее всегда кажется связнее и одноцветнее, но эти цветы и связь чаще всего суть продукты личного свойства автора мемуаров, и потому истина едва ли выигрывает от связкости и одноцветности воспоминаний» [113, с. 365]. Он сделал акцент на мыслительной и общественной деятельности своего героя: «…я много раз виделся с Иваном Сергеевичем и всегда видел его в образе серьёзного мыслителя, публициста и проповедника» [113, с. 377]. Таким образом, содержательно новизна соловьёвских мемуаров была связана с тем, что он сделал главной героиней жену прославленного славянофила, обыкновенно находящуюся в тени своего мужа. Если у А. Н. Молчанова (и тем более у А. С. Хомутова, И. Н. Павловой) Анна Фёдоровна представала эпизодически, её характер был практически не раскрыт, порой искажён в связи с особой функциональной нагрузкой – пояснять образ главного героя (боялась принародных славянофильских «откровений» мужа), то у Соловьёва этот образ раскрыт ярко, объёмно и полно.

Работа «Н. Г. Чернышевский» была написана Соловьёвым в 1898 году, когда он особенно плотно занимался биографической прозой. Она предназначалась для ашхабадской газеты «Закаспийское обозрение», но не была напечатана по цензурным причинам. Рукопись неопубликованного очерка долгое время хранилась у М. Н. Чернышевского, сына писателя-публициста, с которым Соловьёв находился в дружеских отношениях [91, кн. 3, вып. 2., с. 305], и увидела свет только в 1908 году в составе «Писем Соловьёва».

«Н. Г. Чернышевский» Соловьёва – это пример совмещения мемуаров-зарисовки, воспоминаний о человеке, фактах, событиях, зафиксированных как впечатление и размышление о прошлом, и мемуаров-очерка – воспоми-

наний о людях, встретившихся когда-то на жизненном пути. Отсюда сочетание в произведении субъективного авторского видения прошлого (через особое настроение, чувство, лирическое раздумье) и информационной насыщенности, документальности. В отличие от соловьёвских семейно-бытовых мемуаров об Аксаковых, перед нами собственно литературные воспоминания. Главный предмет изображения – отроческие впечатления о приговоре, вынесенном Н. Г. Чернышевскому (речь идёт о событиях 1864 года), и мнение о его «деле» почти тридцать пять лет спустя. Герой изображён у Соловьёва не столько через собственное восприятие, сколько посредством «чужого» зрения – глазами взрослых, бывавших в его семье, – Евгения Фёдоровича Корша, Николая Христофоровича Кетчера, а также отца, известного историка Сергея Михайловича Соловьёва. Подобный угол зрения позволял, с одной стороны, опираться на реальные свидетельства участников событий, конкретные моменты личной биографии, с другой – свободно обращаться с фактами, допускать их субъективную трактовку.

Соловьёв разбил текст на семь частей, сгруппировав их в смысловом отношении как собственно воспоминание о приговоре Чернышевскому и комментарий этого события с точки зрения дня сегодняшнего. Таким образом, сюжет мемуаров выстраивался не как ряд определённых событий, а как совокупность всего рассказанного, в основе которого – движение авторской памяти. Если воспоминания об Аксаковых Соловьёва создавались в основном по хронологическому принципу [301, с. 97], в очерке 1898 года можно увидеть совмещение как хронологического (глава первая сообщает о визите на подмосковную дачу гостей с новостями о приговоре Чернышевскому, третья повествует о реакции отца на эту весть и т. д.), так и ассоциативного расположения материала (вторая глава представляет собой некий комментарий к идейным убеждениям Корша и Кетчера – «правовернейших „людей сороковых годов“» [211, с. 374]; в ней затрагивается также вопрос о роли А. И. Герцена в общественной жизни этой эпохи). К концу повествования сюжет становится всё более ослабленным. В пятой – седьмой главах Соловь-

ёв излагал собственную точку зрения на дело Чернышевского. Таким образом, можно утверждать, что создавалась условная ситуация, где доминировало авторское осмысление событий, а историческое время переплеталось с биографическим и помогало расширить основное сюжетное время.

В воспоминаниях Соловьёва о Чернышевском образ автора присутствует в двух основных ипостасях – повествователя-рассказчика и биографического героя. Автор-повествователь организует текст и проявляет себя через комментарий событий, а также через пояснительные главы (например, вторую, где ситуацию тридцатилетней давности объясняет не Соловьёв-подросток, а, безусловно, Соловьёв 1890-х годов). Он направляет действие, рассказывает о происходившем, отбирая наиболее существенные факты. Вместе с тем рассказчик представлен участником событий – отроком с определённым характером и пристрастиями: «я от раннего детства любил Кетчера с его наружностью полудикого плантатора» [211, с. 373], «мои надежды на весёлое собеседование Кетчера не сбылись» [211, с. 374] и т. д. Авторский образ реализуется в воспоминании через отражение сознания персонажа в различные возрастные периоды, индивидуальные особенности восприятия и осмысления действительности, отношение к происходящему. Речевая организация плана автора оформляется как интонационно нейтральная. Субъективизация повествования достигается при помощи включений элементов разговорной речи, изменения интонации и постепенной замены непосредственной авторской оценки скрытой: «Действительною причиною дела были, разумеется, печатные произведения Чернышевского, которые были упомянуты и в опубликованном приговоре» [211, с. 380]. Так создавался эффект непосредственности и естественности описания, развёртывания процесса воспоминаний на глазах читателя. Авторский голос звучал в полную силу в комментариях, замечаниях, рассуждениях, составляющих значительную часть текста, в автобиографических фрагментах. Авторское начало у Соловьёва имело и опосредованное выражение: заявляло о себе в системе способов создания художественного целого (характеристика Чернышевского устами его идейных противни-

ков), в отборе фактов из многообразия жизненных впечатлений (акцент на «приговоре» Чернышевского, а не на всей его литературной и общественной жизни), в расположении фактического материала (первоначально собственно литературные воспоминания, затем – скорее документальные), в портретах и речевых особенностях героев. Подобные формы авторского «присутствия» в мемуарном тексте обеспечивали контакт с читателем, позволяли отразить особенности своего духовного мира.

Главным героем Соловьёва становится историческая личность, поэтому автор вынужден действовать в особо жёстких рамках, ведь «повествование направлено на создание характера, известного массовому читателю» [282, с. 206]. В воспоминаниях о Чернышевском план главного героя конструировался не через описание внешности, речи, одежды, поступков, среды, взаимоотношения с другими действующими лицами, а через опосредованное описание – характеристику другими лицами, обстановку (каторга), чувства, вызываемые его историей у автора. Как известно, Чернышевский спокойно и безропотно нёс свой крест, никого не просил о помощи в соответствии с философскими и этическими представлениями своего времени. Именно данное обстоятельство как самое важное для облика главного героя подчеркнул Соловьёв: «Все сообщения печатные, письменные и устные, которые мне случилось иметь об отношении самого Чернышевского к постигшей его беде, согласно представляют его характер в наилучшем свете. Никакой позы, напряжённости и трагичности; ничего мелкого и злобного; чрезвычайная простота и достоинство. <...> Нравственное качество его души было испытано великим испытанием и оказалось полновесным» [211, с. 384]. Вместе с тем Соловьёв не прошёл мимо факта идолопоклонства Чернышевскому, который отмечали многие современники. В этой связи он привёл слова своего отца: «Я помнил, – говорил отец, – замечательно умного и толкового собеседника, скромного и любезного, – и вдруг непогрешимый оракул, которого можно только почтительно слушать. Совсем другой человек сделался – узнать было нельзя» [211, с. 377]. Однако эти разительные перемены в Чер-

нышевском автор литературных воспоминаний со свойственной ему иронией связал не с внутренней переменой героя, а с незрелостью и холопским духом русского общества: «Ну какой тут может быть правильный рост образованности? Третьего дня ты принялся за серьёзное дело в науке и в литературе, вчера тебя потащили на дельфийский треножник: не нужно, мол, нам твоего умственного труда, давай нам только порицания; а сегодня, ещё не прочихавшись от фимиама, ты уже на каторге: зачем прорицательствовал с разрешения предварительной цензуры» [211, с. 377].

В писательских мемуарах, как отмечалось выше, человек-персонаж неизбежно «олитературивается», как и всё, что попадает под воздействие авторской творческой воли. Выстраивается система образов, раскрывающая концепцию данного мемуарного текста. Авторское «я» проходит через каждого изображённого им человека, вне зависимости от его характера, исторической роли, личных отношений и биографии. Герой и автор доминируют в повествовании, остальные образы необходимы прежде всего для создания фона. Так, второстепенные персонажи – Сергей Михайлович Соловьёв, Корш, Кетчер – это реальные исторические деятели, современники героя, раскрывающие его личность. При свёрнутом характере образа Чернышевского их значение в произведении крайне важно. В тексте присутствует также образ Ивана Аксакова, лица исторического, не связанного с главным героем непосредственно. Роль его особая: персонаж выступает всенародно признанным авторитетом, единомышленником автора в его рассуждениях об ущербности российской судебной системы.

Второстепенные персонажи существуют в произведении параллельно с главным героем, выдвигаются в центр более или менее пространных и сюжетно обособленных фрагментов, дополняют представления читателя о мировосприятии Чернышевского. Обрисовка второстепенных персонажей в мемуарном повествовании Соловьёва традиционна – даётся одномоментная и достаточно свёрнутая характеристика. Конкретность описания (вместо развёрнутой и последовательной характеристики) обусловливает объёмность и

законченность изображения. Корш: «высокое образование», «тонкое остроумие», «обычное заикание». Кетчер: «наружность полудикого плантатора», «свирепо-добродушное выражение лица», «бодрящий голос», «бесцеремонные шутки со всеми», «громкий хохот». Отец: «взволнованный, с покрасневшим лицом», «говорил каким-то напряжённым, негодующим шёпотом, время от времени переходившим в крик». В процессе повествования характеристики и манера поведения второстепенных персонажей несколько уточняются. Гости «имели удручённый вид», Кетчер «мрачно пробурчал», отец «продолжал прежним тоном». Аксаков как внесюжетный персонаж развёрнутой характеристики не имеет.

«Олитературивание» мемуаров Соловьёва привело к значительному обогащению и усложнению их текстовой структуры. Воспоминания «Н. Г. Чернышевский» представляют собой особую комбинацию повествования, кратких беллетризованных отрывков (начало произведения, описывающее распространение в русском обществе вести об осуждении Чернышевского) и диалогов героев – реальных исторических лиц. Однако доминирует повествование, авторский рассказ о былом. Причём собственное участие в событиях практически не описывается по объективным причинам: время действия в произведении Соловьёва – 1864 год, когда автору было около 11 лет. В первой, беллетризованной части соловьёвских мемуаров (главы первая – четвёртая) повествовательный элемент играет вспомогательную роль. Главной задачей становится не рассказ (повествование), а воссоздание былого средствами беллетризации. Беллетризованный текст включает в себя описания и прямую речь героев, а также краткие авторские замечания. Их назначение – не нарушая цельности основного текста, создать выразительный образ времени и героев. Так, говоря об обстоятельствах первого «знакомства» с именем Чернышевского, Соловьёв сообщает, что весть о его приговоре в дом принесли Евгений Фёдорович Корш и Николай Христофорович Кетчер. Далее даётся краткий комментарий: «Я, по своим годам, ещё не был в состоянии как следует ценить Корша с его высоким образованием и тонким остро-

умием, которого впечатление (на взрослых) усиливалось его обычным заиканием. Но я с раннего детства любил Кетчера…» [211, с. 373]. События прошлого как бы проходят перед читателем, включаются в общую панораму, усиливают достоверность текста и характеристику персонажей, высказывающихся напрямую в диалогах или монологах. Третья глава произведения Соловьёва целиком состоит из диалога собеседников по «делу» Чернышевского. Входя в рамки авторского рассказа, он оживляет и разнообразит его, помогает представить всех трёх героев: преданного правительству и убеждённого в его правоте Корша, осознающего великую несправедливость совершившегося отца Соловьёва и сомневающегося, не определившегося в своей гражданской позиции «мрачного» Кетчера. Реплики героев Соловьёва не плод его творческого домысла. Автор намеренно подчёркивал: «…разговор продолжался на ту же тему, но я запомнил из него ясно только то, что сейчас передал» [211, с. 376].

Важное значение в литературных мемуарах приобретает словесная образность. Авторская оценочная позиция выражается как открыто («у меня осталось яркое представление о Чернышевском как о человеке, гражданski убитом не за какое-нибудь политическое преступление, а лишь за свои мысли и убеждения» [211, с. 377]), так и через риторическую структуру текста. Соловьёв использовал систему стилистических приёмов (введение стилистически окрашенной и оценочной лексики, эпитетов, метафор, перифразов, синонимических рядов, риторических вопросов): «Почему же печальная судьба Чернышевского – самой значительной головы в этом враждебном и, во всяком случае, чуждом и не сочувственном им лагере, – так поразила и возмутила этих людей?» [211, с. 375].

Для документальной мемуаристики большую значимость имеет включение в авторский текст системы цитат. Выдержки из любого рода источников (писем, воспоминаний, публицистики, фрагментов художественных текстов) есть вещественное доказательство запечатлённых ими обстоятельств. Для усиления достоверности произведения Соловьёв использовал в своих воспо-

минаниях о Чернышевском отрывки из работ И. С. Аксакова, стихи А. С. Хомякова. Цитата вводилась писателем в текст, как правило, без указания на источник. Таким образом, она становилась прямым продолжением авторского текста. Помещённые в подобное обрамление, цитаты у Соловьёва иллюстрировали авторскую точку зрения на «дело» Чернышевского, служили обоснованием ранее высказанных суждений. За счёт них расширялись информационная, эмоциональная насыщенность, временные границы мемуарного текста. Так, цитируя Аксакова, Соловьёв воспринимает этого известного деятеля славянофильства как безусловный авторитет для многих, высказывания которого могут придать вес его собственным утверждениям. Цитаты из лирики Хомякова выносятся автором в сноски, не вводятся в основной текст. Это свидетельствует о том, что для Соловьёва важнее были логические, а не поэтические аргументы.

Исследуя мемуары, посвящённые Н. Г. Чернышевскому, следует иметь в виду, что большая их часть была написана уже после смерти этого литературного деятеля, когда, с одной стороны, общественный масштаб личности вполне определился, а с другой – возникла реальная возможность публиковать написанное. Как справедливо отмечает Т. И. Печерская, «мемуары, посвящённые Чернышевскому… во многих случаях приобретают „житийную“ окраску. Идеальное, историческое и биографическое пространства совмещаются здесь в единое, по сути – мифологическое» [600]. Именно в подобной тональности написаны, например, рассказы саратовцев в записи Ф. В. Духовникова, саратовского педагога и краеведа. Каждая подробность здесь имеет практически житийное звучание, проецируется на будущее подвижничество Чернышевского. Сведения, нарушающие общую концепцию, подвергаются объяснению: «Хотя Николай Гаврилович был большой любитель всяческих игр, но он не только не отвлекал мальчиков, живших в соседстве, от занятий уроками для игры с ним, но даже сам, несмотря даже на то, что ему хотелось играть, оставлял игры и всякие удовольствия, если нужно было помочь кому-нибудь в учебных занятиях, был ли он дома или в гостях»

[117, с. 37]. В меньшей степени присутствует мифологизация образа этого общественного деятеля в очерке В. Г. Короленко «Воспоминания о Чернышевском» (1890), созданном на основе мемуарных источников и по личным воспоминаниям. В соответствии с установившейся традицией Чернышевский был изображён в воспоминаниях как выдающийся общественный деятель, человек сильной воли и могучего интеллекта, однако всячески подчёркивалась статичность его личности, отставшей от духа эпохи: «...он удержался на высоте прежних способностей, но только удержался и именно на той ступени, на какой его застигла ссылка» [77, с. 358]; «…Чернышевского наша жизнь даже не задела. Она вся прошла вдали от него, промчалась мимо, не увлекая его за собой, не оставляя на его душе тех черт и рубцов, которые река оставляет хотя бы на неподвижном берегу и которые свидетельствуют о столкновениях и борьбе» [77, с. 364]. Таким образом, с точки зрения трактовки образа главного героя литературные воспоминания Соловьёва в целоим следовали тем традициям, которые были заложены в мемуаристике последней четверти XIX века. Не избежав некоторой мифологизации образа Чернышевского, автор всё-таки отмечал противоречивость личностной эволюции своего героя. Как и его предшественники-мемуаристы, он был чуток к деталям характера, быта, пейзажа, акцентировал внимание на малоизвестных фактах жизни персонажа. Автор совместил мемуары-очерк с мемуарами-зарисовкой. Отсюда сочетание в произведении субъективного авторского видения прошлого с информационной насыщенностью, документальностью, авторских рассуждений и оценок – с беллетризованными отрывками, хронологического расположения материала – с ассоциативным. Авторский голос в очерке «Н. Г. Чернышевский» звучал в полную силу в комментариях, замечаниях, рассуждениях, составляющих значительную часть текста. В целом мемуары Соловьёва достаточно сдержанны в эмоциональном плане (в этом отношении его можно читать наследником традиций не А. И. Герцена и И. С. Тургенева, а скорее П. В. Анненкова). Влияние эпохи отразилось в мемуарной прозе Соловьёва прежде всего через этический пафос, зато другую

черту, характерную для отечественной мемуаристики конца XIX века, – совмещение собственно воспоминаний с литературной критикой в ней мы не найдём.

5.2. «На заре туманной юности» в контексте русской автобиографической прозы последней четверти XIX века

В современном литературоведении существуют разные дефиниции мемуарно-автобиографического жанра: жанр, позволяющий выразить всю сложность связей отдельного человека и времени (Г. Г. Елизаветина); метажанр (Н. И. Великая); «непроявленный жанр», вокруг которого возникают разнообразные гибридные формы (И. О. Шайтанов); «исторический источник» (Л. Г. Захарова). Н. А. Николина рассматривает автобиографию как своеобразную микромодель культуры, отражающую основные этапы пути к самому себе: «Обращение к этой модели требует интегративного подхода к тексту, учитывающего достижения не только лингвистики и литературоведения, но и культурологи, психологии, философии» [448, с. 8–9].

Учитывая, что мемуарно-автобиографический жанр – это не только важный источник знаний о жизни писателя, но и отображение его духовно-нравственного развития, осмысление прошлого, мы связываем главные черты этой литературной формы с высокой степенью самовыражения, самораскрытия авторской личности, глубоким анализом своей эпохи, национальной среды. Если биография стремится показать жизнь героя как завершённую целостность, культурно значимое деяние, внешнее по отношению к авторскому «я», то автобиография – это саморефлексивное описание процесса накопления личного жизненного опыта, внутренних противоречий и изменений, которые не завершены в целом. Автобиографический герой тесно связан, с одной стороны, с судьбой создателя произведения, его характером, с другой стороны, с реальной жизнью эпохи. Форма повествования от первого лица создаёт иллюзию полного совпадения автора и героя, но автор – лишь

исходная модель, по которой выстраивается образ. В отличие от мемуаров, где предметом изображения становится историческая эпоха в конкретный период развития, отражённая через внутренний мир главного героя, в автобиографии (и биографии) повествуется о жизни личности, представляющей определённую социальную среду, и её становлении в семейном, социальном и духовном планах.

Е. Е. Вахненко разграничивает литературные мемуары и художественную автобиографию по следующим доминантным критериям: способ подачи материала (в литературных мемуарах – «субъективный объективизм», в художественной автобиографии – субъективизм, осложнённый вымыслом); память (фактографическая память мемуаров и творческая, художественная память автобиографии); автор – повествователь – герой (в мемуарах автор выступает одновременно как объект и субъект, в автобиографии – как субъект); хронотоп (в мемуарах личное и историческое время – единое целое, в автобиографии время зависит от сознания личности и её реализации в определённый момент истории; в мемуарах пространство эпохальное, эпическое, включающее в себя личное пространство героя, замкнутое, в художественной автобиографии оно может расширяться и сужаться, полностью зависит от автора и его художественного вымысла) [315, с. 31–44].

На протяжении XIX века интерес к жанру автобиографии в русской литературе был особенно велик. Воспоминания о времени и о себе писали люди, чья жизнь оказалась связанной с теми или иными знаменательными событиями (Денис Давыдов, кавалерист-девица Надежда Дурова, И. И. Пущин и т. д.). Кроме непосредственно автобиографий, создавались художественные произведения, носившие ярко выраженный автобиографический характер («Севастопольские рассказы» и «Детство» Л. Н. Толстого, «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова, «Детство» М. Горького и др.). В. С. Соловьёв также проявил интерес к жанру автобиографии, предельно открытому для отражения внутренних духовных исканий, частных жизненных процессов, изменений человеческой личности. Кроме собственно автобиографий (1887),

он написал рассказ «На заре туманной юности», посвящённый событиям периода своей молодости.

Автобиографическая проза Соловьёва чрезвычайно редко удостаивается внимания исследователей. За исключением биографического очерка С. М. Лукьянова и кратких комментариев к публикациям самих текстов, пожалуй, нет ни одной исследовательской работы (Е. А. Яблоков исследовал тематические связи рассказа Соловьёва «На заре туманной юности» с предшествующей и последующей мировой литературой [558]), сколько-нибудь подробно и целенаправленно рассматривающей его автобиографические произведения. Тем не менее такая необходимость, конечно, существует. В рамках нашего исследования наибольший интерес представляет опыт соловьёвской художественной автобиографии.

«На заре туманной юности» – это небольшая по объёму мемуарная зарисовка-рассказ с довольно ординарным, на первый взгляд, сюжетом, которая впервые была напечатана в № 5 журнала «Русская мысль» за 1892 год. Когда написан этот рассказ, точно не известно. Возможно, он создавался именно в 1892-м году, так как содержание произведения вполне соответствует этому «эротическому периоду» в творчестве Соловьёва.

«На заре туманной юности» восходит к разновидности автобиографии, введённой в литературу Мишелем Монтенем («Опыты»). Это неспешное размышление о себе, своей обыденной жизни, переплетённое с рассуждениями о мире и месте в нём человека. Текст построен как «рассказ в рассказе», повествующий об истории знакомства героя с некой молодой дамой, которую он случайно встретил в вагоне поезда. Память об этом событии он проносит через всю жизнь. Незначительное, казалось бы, происшествие способствует духовному развитию личности автобиографического героя. Это и становится главной доминантой сюжета.

Герой рассказа «На заре туманной юности» чрезвычайно похож на Соловьёва реального. Характер его личности (поэта и философа), общественно-философские идеалы были близки автору в юности. Соловьёв изобразил

собственную поездку в Харьков в мае 1872 года, воспроизвёл некоторые психологические перипетии юношеской влюбленности в кузину Е. В. Романову, ставшую прототипом возлюбленной героя. Безусловно, всё содержание рассказа не являлось точной автобиографической записью. Однако С. М. Лукьянов, биограф Соловьёва, не исключал пережитой будущим писателем по дороге в Харьков «вспышки телесной страстности, осуждаемой самим героем» и «озарения чистым любовным чувством, совершенно свободным от уступки… низменному началу» [91, кн. 1, с. 284]. Именно они могли привести девятнадцатилетнего юношу к выводу, что не везде же «одно страдание», что при наличии действительного любовного воодушевления можно не только совершенно забыть про себя, но и понять нечто лучшее, чем пустопорожнее «самоотрицание воли».

При изображении психологического настроя героя, его философско-общественных идеалов автор с большой долей иронии передаёт собственное юношеское мировидение: его герой, например, критически относится к идеям социализма («бесчисленные фаланстеры»). Близкие мысли можно обнаружить в ранней публицистической работе Соловьёва «Три силы» и в его докторской диссертации «Критика отвлечённых начал»: «…какова цель, такова и деятельность, на неё направленная; если цель имеет чисто материальный характер, то и деятельность по необходимости утратит всякое нравственное достоинство, всё сведётся к одним материальным интересам» [170, с. 138]. В то же время различие межу Соловьёвым и его героем, не названным по имени, более чем очевидно. В своих воспоминаниях автор смотрит на себя через долгих два десятилетия, умудрённый жизненным опытом, устоявшийся в мировоззренческом плане, реализовавший себя в различных областях деятельности. Конечно, он во многом переосмысливает факты своей молодости, излагает их с иронией, усмешкой. Его герой – юноша-романтик, надевший маску разочарованного человека, нигилистически воспринимающий мир. Это прежде всего плод творческой фантазии, как и лирический герой, например, стихотворения «Три свидания», написанного по воспоминаниям о реальных

событиях. Если сравнить с рассказом поучающе-пафосные эпистолярные рассуждения Соловьёва начала 1870-х годов, адресованные Кате Романовой, различия между автором и героем станут ещё более значимыми. В произведении главному герою приписываются авторские юношеские идеи, но Соловьёв-писатель явно иронизирует, сталкивая контрастные суждения молодого идеалиста и ординарную, почти бытовую ситуацию любовного объяснения: «Я должен был сказать ей приблизительно следующее: „Милая Ольга, я люблю тебя и рад, что ты любишь меня также. Но я знаю, и ты должна это узнать, что вся жизнь, а следовательно, и цвет жизни – любовь, есть только призрак и обман… Я познал истину, и моя цель осуществить её для других: обличить и разрушить всемирный обман…“. Вот что я намеревался сказать хорошенькой семнадцатилетней Ольге» [175, с. 461]. Верность девятнадцатилетнего Владимира Соловьёва идеалам христианства в тексте рассказа сохраняется, но излишне серьёзное отношение к жизни смягчается авторской шутливостью тона и самоиронией.

Доминантой автобиографического сюжета Соловьёва является духовное становление личности автобиографического героя посредством конкретного жизненного случая. Одним из главных способов раскрытия его характера выступает психологизм (используются приёмы психологического параллелизма, внутреннего монолога, воспроизведения душевных процессов, воспоминаний). Чувства героя нам предельно ясны: он подробнейшим образом объясняет и комментирует их: «На следующее утро я был мрачен и угрюм… Стыд и позор! Я – пессимист и аскет, я – непримиримый враг земного начала – без боя, без малейшей попытки сопротивления – хуже того – с какою-то радостною готовностью и предупредительностью уступил этому земному началу… Я… искал и мог хотя на мгновение находить блаженство в объятиях едва знакомой, но, очевидно, пустой и совершенно необразованной женщины» [175, с. 467].

Можно говорить о лиризме автобиографического повествования Соловьёва. Автор обращается к крайним эмоциональным состояниям своего ге-

роя – безысходной тоске, неистовой страсти, раскаянию, благодарности. Отсюда – особая экспрессивность, риторичность речи главного персонажа в его воспоминаниях. Торжественный и возвышенный строй мыслей автобиографического героя представлен с помощью поэтизации прозаического повествования: «Я высунулся в окошко. Из густого садика, примыкавшего к станционному дому, сильно пахло сиренью. Крестьянские девочки предлагали букеты ландышей. Что-то звенело вдали. В маленьком флигеле играли на фортепиано, а на площадке в углу садика компания туземцев обоего пола сидела за самоваром и весело разговаривала» [175, с. 463].

Активно использовались возможности темповой и ритмической организации текста. Душевные волнения, противоречивость характера, неистовость, впечатлительность персонажа, его постоянная рефлексия выражаются замедляющими темп сложными синтаксическими конструкциями – объёмными придаточными предложениями: «Мы безумно стремимся к счастию, но в действительности находим одно только страдание. Наша воля вечно нас обманывает, заставляя слепо гоняться, как за высшим благом и блаженством, за такими предметами, которые сами по себе ничего не стоят; она-то и есть первое и величайшее зло, от которого нам нужно освободиться» [175, с. 461]. Короткие предложения с прямым порядком слов убыстряют ритм, способствуют отражению особой остроты ощущений героя в незабываемое для него утро, многообразия его внутренних жестов, восприятия им каждой мелочи, каждой детали окружающего мира («У меня на душе было тихо и хорошо в этот вечер», «Я злился на неё», «Я обвинял её во всём», «Я готов был возненавидеть её», «Я не любил её» и т. д.).

Соловьёв не давал развёрнутого портрета самого героя, зато он достаточно подробно описывал объекты его юношеской влюбленности, тем самым характеризуя его вкус, настроение, житейские пристрастия, манеру общения и т. д. Сначала это «голубоглазая, но пылкая» Лиза, то «серьёзно смотрящая своими большими глазами», то «улыбающаяся с явным лукавством», то «звонко смеющаяся». Она порывиста в своих движениях, пере-

менчива, чем-то напоминает тургеневскую Асю: то «крепко сжимает руку» героя, то неожиданно целует, то убегает, то зовёт с собой. Эта непонятая тайна девушки лишает героя самообладания, он признаётся, что «при всём своём гордом виде был до крайности робок, и взгляд любой женщины мог произвести… замирание сердца и онемение языка» [175, с. 460]. Правда, Лиза «так мило наклоняла над грядками свою белокурую головку, так кокетливо приподнимала платье, сверкая на солнце серебряными пряжками своих башмаков», что герой «не имел никакого желания избавиться от этого приятного кошмара» [175, с. 463]. Шутливо-легкомысленное отношение к жизни и любви Лизы, прерывающей глубокомысленные рассуждения героя предложением «пойти собирать клубнику», подчёркивало «детскость» сознания героя-рассказчика, отрицающего мир и его гендерные законы.

Затем это «хорошенькая» Ольга, к которой герой едет в Харьков с важным разговором, объясняющим суть их отношений. Её портрет важен, с одной стороны, для подчёркивания мечтательности главного персонажа, часто выпадающего из жизненной реальности, с другой стороны, для реализации мотива трансформации женской сущности, родственного мотиву восхождения-нисхождения Вечной Женственности, столь частотному в раннем творчестве автора: «Она была вовсе не похожа на ту нежную, полувоздушную девочку, которая осталась в моей памяти от нашего последнего свидания в деревне… Теперь это была совсем взрослая и нарядная девица с развязными манерами. Она так смело и пристально смотрела на меня своими чёрными, немного покрасневшими от солнца и ветра глазами, в ней было что-то решительное и самостоятельное» [175, с. 472]. Именно эта «перемена» так шокирующее действует на героя при встрече с Ольгой: он говорит «неубедительно», будто «какой-то заученный урок», «вполне деревянные слова». Однако это прозрение после разлуки, причём с обеих сторон (героиня признаётся, что «ошиблась в своём чувстве»), свидетельствовало об объективных переменах в сознании каждого из влюблённых. Ольга так же взрослеет, обретает «женское» видение мира, осознаёт, что

избранник «слишком умён и идеален». Так романтический мотив разлуки иронически снижается, присутствует и самоирония в связи с переосмыслением переживаний юности.

Наконец, это попутчица Julie. На первый взгляд, она невыгодно отличается от двух других девушек. Она не так молода, она замужняя дама. В отличие от Лизы и Ольги, контрастных по внешности («белокурая» и темноволосая; светлоглазая и темноглазая; порывистая, живая и невозмутимо спокойная), Julie занимает промежуточное положение. Соловьёв намеренно подчёркивал заурядность её внешности: «Она была небольшого роста, худенькая и очень стройная. Лицо у неё было далеко не красиво, с неправильным носом и широким ртом. Но когда она ласково взглядывала своими светлыми глазами, это некрасивое и простое лицо становилось чрезвычайно привлекательным. Не то чтобы её взгляд был особенно выразителен, но в нём было что-то более глубокое, чем мысль, какой-то тихий свет без огня и блеска…» [175, с. 460]. Julie – типичный образ роковой женщины-загадки, встреча с которой, как правило, ожидает героев-романтиков.

Интересно предположение Е. А. Яблокова, что в этом образе автором воплощаются черты Вечной Женственности: «встретив Julie, герой вступил в духовный и „телесный“ контакт с Вечной Женственностью» [558, с. 249], «описан мистический опыт героя, который обретает новое мироощущение под воздействием встречи с Вечной женственностью» [558, с. 263]. Однако софийное женственное начало здесь присутствовало явно в сниженном, земном, варианте. Возможно, именно поэтому героиня предстаёт перед читателем не в золотисто-лазурной гамме, а в сероватых тонах: светло-серое платье, пепельные волосы, светлые глаза (правда, в описании её преображения появляется розовый цвет). Авторская самоирония, возможно, связана с неготовностью юного героя-рассказчика постичь истинную сущность Вечной Женственности, которую он постепенно прозревает сначала в Лизе и Ольге, а затем в Julie. Julie – воплощение «вселенской» любви в её стихийности и безграничности. Она стремится любить всех, чтобы не обижать

и не огорчать тех, кто её любит, но забывает при этом о своём замужестве и детях, которых «решила оставить… на произвол судьбы», чтобы не повредить их воспитанию по незнанию. В этом образе пересекается сакральная мечта о вселенской любви и профанное, пародийное начало – сочетание весьма частотное в художественном мире Соловьёва.

«На заре туманной юности» имеет кольцевую композицию. Это «рассказ в рассказе», повествующий об одной истории периода юности героя. Она вспоминается ему, видимо, в тяжёлый период жизни и воспринимается как «отдушина», как некий подарок судьбы, который память хранит всю жизнь: «Всю эту ночь я провёл без сна… Всё с большею и большею ясностью вставал передо мною непрерывный ряд подробностей одного давнего и, казалось, совершено забытого происшествия. Хотя этот случай имел совершенно ничтожное начало, но конец его оставил глубокий след в моей внутренней жизни. Я рад, что болезненное воспоминание возвратило мне теперь все эти подробности, и спешу записать их, пока они передо мною» [175, с. 459]. Воспоминания о времени, в которое протекала юность героя, формировалась философско-поэтическая натура, способствовали раскрытию его внутренних качеств, стремлений и желаний.

Одним из приёмов психологического анализа в автобиографической прозе Соловьёва является импрессионистическая передача впечатлений о внешнем мире. Это проявляется в изображении всего спектра человеческих чувств: зрения, слуха, вкуса, обоняния и осязания. Писатель фиксирует нюансы чувств автобиографического героя, идентичность состояния природы и его внутреннего мира, яркие краски окружающего мира, цветовые, визуальные, звуковые ощущения: «На Харьковском вокзале я оставался с нею до *последнего звонка*. В минуту отхода поезда она *высунулась* в окно и *протянула мне обе руки*. Ночь была *темна*, никто не обращал на нас внимания. Разве какая-нибудь сантиментальная *звёздочка* пожалела обо мне, заметив сверху, как *обильные горячие слёзы* текли из моих глаз на эти *милые нежные* руки» [175, с. 471–472] (курсив наш. – *Н. Ю.*).

Поэтика произведения Соловьёва близка поэтике романтической повести. Как установил Х. Д. Леэметс, система персонажей в романтической повести выстраивалась через следующие возможные антитезы: «романтический герой» и «негерои» (у А. А. Бестужева-Марлинского), «мыслитель» и «толпа» (у В. Ф. Одоевского), «человек, служащий искусству» и «толпа» (у Н. А. Полевого) [404, с. 22–23]. В этом отношении Соловьёв следовал традиции В. Ф. Одоевского. Правда, в его рассказе романтический конфликт заострён в меньшей степени (герой-идеалист, постигший «истину», выбирает любовь, основанную скорее на физиологическом влечении, нежели на духовной близости), раскрывается через авторскую иронию и самоиронию.

Всё повествование Соловьёва – исповедь центрального персонажа, раскрывающая его духовный мир и суть любовной коллизии. Прозаизация главного героя, авторская ирония в связи с его позиционированием себя не отменяют его романтической субстанции. Внешнее впечатление от него, контрастируя с его внутренней сущностью, ведёт к ещё большей романтизации повествования. Сильное лирическое начало в рассказе Соловьёва преобладает над подробной описательностью и вниманием к предметному миру. Объективное сливается с личностным, конкретно-реалистическое – с условно-романтическим. «Двоемирная» природа соловьёвской поэтической образности, сочетающая вещную и метафизически «знаковую» составляющие, сменяется образами, укоренёнными в реальности, хотя и окрашенными романтической пафосностью. И всё-таки главенствовало субъективированное видение, выражающееся в особой эмоциональности, сочетающее контрасты патетики и иронии, открытости и риторичности авторской речи.

Очевидно, что воспоминания «На заре туманной юности» оформлялись под влиянием уже сложившейся традиции мемуарно-автобиографической литературы XIX века. Конечно, было бы явной натяжкой искать какие-либо творческие параллели с автобиографическими произведениями, например, А. И. Герцена («Былое и думы»), С. Т. Аксакова («Детские годы Багрова-внука»), Л. Н. Толстого («Детство. Отроче-

ство. Юность»), А. А. Григорьева («Мои литературные и нравственные скитальчества»). Соловьёв не был исторически, духовно и эстетически близок с этими авторам, не имел обширного опыта в области автобиографического жанра (предположим, что его активная разработка могла бы подтолкнуть к внимательному изучению сложившейся традиции). И если говорить о каком-либо влиянии предшественников в этом аспекте, то оно явно будет опосредованным, а найденные сходства произведений будут типологическими. Соловьёв унаследовал общие традиции русских автобиографий середины XIX столетия – тяготение к углублённой психологической разработке образов, внимание к потаённым пластам человеческой психики (особенно у Л. Н. Толстого), воссоздание отдельных исторических реалий, несущих информационную функцию (особенно у А. И. Герцена).

Вместе с тем интересно проследить творческие переклички с автобиографическими текстами, созданными практически в одно время с соловьёвским. Причём авторами, которых он не только глубоко ценил, но и знал лично (даже направлял их творчество).

В 1890 году были созданы «Мои воспоминания» А. А. Фета и «Старина и моё детство» Я. П. Полонского. Эти произведения (как и созданные несколько позже «Ранние годы моей жизни» (1893) Фета и «Мои студенческие воспоминания» Полонского) относятся к жанру воспоминаний, тяготеющих к беллетризованной форме. Первостепенной задачей в них становится воссоздание былого через описание реалий действительности. У Я. П. Полонского – это воссоздание деталей усадебного быта, у А. А. Фета автобиографическое повествование насыщено описаниями природных явлений. У обоих писателей беллетризация усиливает характеристику персонажей, предоставляя им возможность открытого высказывания в диалогах или монологах, письмах. «На заре туманной юности» – также беллетризованное воспоминание. Описанный в рассказе эпизод не столько воссоздавал события юности Соловьёва, сколько отражал его настрой, состояние личностного эмоционального мира того времени. Он, конечно, рисуется

посредством вымысла. Романтическая история «случайной» роковой встречи, где он и она молоды, полны жизни, но не свободны (героиня замужем, герой имеет «невесту»), не поняты окружающими, широко распространён в литературе. Отношения героев завязываются мгновенно, подогреваются весенним дурманом, наконец, скрепляются взаимным «спасением», совместным прохождением через опасную ситуацию. Сначала он «спасает» её от компании пьяных актёров («Можно мне спрятаться за вас от этих господ? Они такие ужасные» [175, с. 464]), затем она сохраняет ему жизнь, оказавшись рядом в опасный момент. «Только что я, пройдя вперёд моей дамы, хотел ступить на вторую чугунную доску между вагонами, как вдруг потерял сознание… – пишет Соловьёв, – Потом мой новый приятель, видевший нас через отворённую дверцу и поспешивший на помощь, рассказал мне, что я, наверное, упал бы в пространство между вагонами и непременно был бы раздавлен поездом, бывшем на всём ходу, если бы не „эта барынька“, которая схватила меня за плечи и удержала на площадке» [175, с. 464]. Встреча произвела настолько ошеломляющее впечатление на молодого человека, что тот мгновенно влюбился в попутчицу. Забыв все условности и главный предмет путешествия, соловьёвский герой уступает чувствам и договаривается увидеться с ней в Москве. Объяснение с кузиной заканчивается разрывом, а через четыре года герой встречается со своей случайной попутчицей в Италии, на Ривьере.

Особенность автобиографической прозы и Я. П. Полонского, и А. А. Фета заключается в том, что она написана не прозаиками, а поэтами, отсюда – поэтическое восприятие мира, наблюдение за чувствами, эмоциями героя, экспрессивность, органично сочетающаяся с постоянно заявляемой личностью субъективностью повествования. Возвышенный строй мыслей автобиографических героев передаётся поэтическими сравнениями, многочисленными эпитетами. Так, Я. П. Полонский даёт образные характеристики периоду детства, называет его «мифическим», «наивно-блаженным». Он чутко фиксирует чувства, эмоции героя, его повествование экспрессивно: «В ком-

нату вбежали мои кузины… и вместе с ними Наденька. Можете вообразить мой ужас, когда они стали надо мной смеяться, а *она*, мало того что звонко захохотала, ухватилась за моё одеяло и стала его стаскивать. Я тоже за него уцепился, не давал с себя стащить и кричал: убирайтесь, убирайтесь! Боже мой, как мне было стыдно и в каком я был отчаянии!» [124, с. 307–308]. Автобиографическая проза Соловьёва – это тоже, как мы показали выше, проза поэта. Реплики здесь эмоционально окрашены, душевный мир героя показан в развитии, язык метафоричен («больная фантазия», «бессонный бред», «роща кротко улыбалась золотыми своими верхушками» и т. д.). Обратим внимание также на повторяемость в автобиографической прозе Соловьёва его поэтических образных формул. Выражение «тихий свет», которое автор употребил для характеристики необычного взгляда Julie, присутствует и в его поэзии. Например, в стихотворении «Вся в лазури сегодня явилась…» (1875): «Тихим светом душа засветилась…» [204, с. 61]. Эпизод прозрения автобиографического героя, когда любовь к женщине приводит его к совершенно новому видению мира, в разных вариациях повторялся в лирике Соловьёва неоднократно. В рассказе присутствует следующее описание: «Тут же, очнувшись, я видел только яркий солнечный свет, полосу синего неба, и в этом свете и среди этого неба склонялся надо мной образ прекрасной женщины, и она смотрела на меня чудными знакомыми глазами и шептала что-то тихое и нежное. Нет сомнения, это Julie, это её глаза, но как изменилось все остальное!.. Я любил новою, всепоглощающею и бесконечною любовью и в ней впервые ощутил всю полноту и смысл жизни» [175, с. 471]. Та же ситуация и результат воздействия на героя женского существа – в стихотворении «У царицы моей есть высокий дворец…» (1875–1976): «…молодая весна – // Вся сияя, склонилась над ним // И покрыла его, тихой ласки полна, // Лучезарным покровом своим» [204, с. 62]. Тот же мотив – в «Оке вечности»: «И этот взор так близок и так ясен, – // Глядись в него, // Ты станешь сам – безбрежен и прекрасен – // Царем всего» [204, с. 116] (1897).

Для Я. П. Полонского и А. А. Фета как представителей «чистой» лирики, как отмечала Е. Г. Новокрещённых [451, с. 13], характерно наличие параллелизма природного и душевного. Природа вступает в тесный контакт с внутренней жизнью поэта. Её образ является одним из ключевых не только в поэзии, но и в воспоминаниях Я. П. Полонского и А. А. Фета. При всей конкретности описания деталей пейзажа природа как бы растворяется в авторском лирическом чувстве: «После знойного утра, в течение которого неудачная охота заставляла ещё сильнее чувствовать истому, – читаем у Фета, – небо вдруг заволокло, листья, как кипящий котёл, зашумели под порывистым ветром, и косыми нитями полился ледяной, чисто осенний дождик. Случайно мы были с Тургеневым недалеко друг от друга и потому сошлись и сели под навесом молодой березы… Мокрые на мокрой земле сидели мы под проливным дождём» [230, с. 360–361]. Состояние природы и внутреннего мира «я» тождественны и у Соловьёва. Происшествие, случившееся с героем, произошло в конце мая, когда «из густого садика, примыкавшего к станционному домику, сильно пахло сиренью», девочки-крестьянки предлагали на станциях «букеты ландышей». В эту пору расцвета чувства напряжены до последней степени, ощущения обострены, а окружающие звуки становятся неестественными: «что-то звенело вдали» [175, с. 463]. Это внешняя благодать заставляет соловьёвского героя на мгновение забыть все наносные умозаключения и мальчишескую напыщенность: «У меня на душе было тихо и хорошо в этот вечер. Зло и страдание бытия так глубоко ушли в самую сущность вещей, что я их совсем не чувствовал, – впрочем, может быть, оттого, что я совсем ничего не хотел в эту минуту и во всём окружающем видел только пейзаж. И когда поезд тронулся, я с тем же тихим наслаждением, ни о чём не думая и ничего не желая, вглядывался в густую берёзовую рощу, которая приветливым шёпотом встретила наш поезд и обняла его с обеих сторон, и звала к себе отдохнуть, и кротко улыбалась своими золотыми от вечерних лучей верхушками» [175, с. 464]. Природа одушевляется, растворяется в лирическом чувстве героя.

В то же время с точки зрения композиционно-сюжетной структуры «Мои воспоминания» и «Ранние годы моей жизни» А. А. Фета представляют собой целое, составленное из фрагментов и микросюжетов, объединённых между собой общей тематикой: воспоминания о детстве, учёбе в немецком пансионе и в Петербурге, военной службе, работе мировым судьей. А. А. Фет рассказывал о своей жизни в хронологической последовательности, выстраивал вокруг автобиографического героя объёмную картину мира: семья, служба и сослуживцы, отдых, работа, прошлое и настоящее. То же характерно для автобиографических воспоминаний Я. П. Полонского «Старина и моё детство» и «Мои студенческие воспоминания», которые рассказывают о семье поэта, истории его рода, об учёбе в гимназии, университете, разочаровании в любви, первых пробах пера. Соловьёвский рассказ отличается фрагментарностью и недосказанностью. Если Фет опускал подробности частной жизни, умалчивал о многих значимых фактах биографии, Соловьёв, напротив, выстраивал сюжет на частном, незначительном случае, который повлиял на становление личности.

Диалоги в воспоминаниях Фета многочисленны и разнообразны, свидетельствуют о состоянии внутреннего мира и характере собеседников: сдержанного А. А. Фета, восторженного, импульсивного И. С. Тургенева:

« – А что, – говорит, например, Тургенев, – если бы дверь отворилась, и вместо Афанасия вошёл бы Шекспир? Что бы вы сделали?

– Я старался бы рассмотреть и запомнить его черты.

– А я, – восклицает Тургенев, – упал бы ничком да так бы на полу и лежал» [230, с. 361–362].

У Полонского их значительно меньше, они более сдержанны, зато предельно откровенны: «Раз в университете встретился со мною Аполлон Григорьев и спросил меня: „Ты сомневаешься?“ – „Да“, – отвечал я. „И ты страдаешь?“ – „Нет“. – „Ну, так ты глуп“, – промолвил он и отошёл в сторону. Это нисколько меня не обидело» [123, с. 375].

Соловьёв, как и Фет, часто вводил диалог и внутренний монолог, которые отличались у него, как и у Полонского, особой откровенностью и эмоциональностью, напряжённостью (обилие восклицаний).

Главным способом изображения событий в произведениях всех трёх писателей являются воспоминания. Они фиксируют те явления действительности, которые сыграли значительную роль в формировании и становлении личности автора. Память выступает в роли организующего начала повествования, помогает автобиографическому герою реконструировать события в хронологической последовательности. Но у Полонского и Фета большую нагрузку несут «память рода» и «литературная память». В автобиографической же прозе Соловьёва главной является «память сердца». Намечая историческую ситуацию, он обращается и к «памяти эпохи» (наброски образов попутчиков – медика-нигилиста, труппы странствующих французских актёров – и модные темы разговоров – воспитание, эмансипация женщин, необходимость разрушения всего существующего).

Полонский и Фет использовали точный временной календарь, у Соловьёва он приблизителен. Точного календарного времени, призванного указать на достоверность излагаемого, у него нет, но косвенные указания на время присутствуют: «мне было тогда 19 лет»; «это было в конце мая», «за год перед моею поездкой», «было уже совсем темно», «на следующее утро», «четыре года после того» и др. Зато все три автора применяли приём расширения автобиографического пространства, способствующий созданию широкой общественной панорамы. Фет и Полонский раздвигали границы от личного жилища до родового имения, от гимназии – до университета. Соловьёв, описывая пространство тесного вагона, расширял его через упоминание городов, которые проезжали молодые люди: назывались Тула, Курск, Харьков, герой «ехал из Москвы», героиня – в Крым, французские актеры – в Орёл, позже они встретились «в Италии, на Ривьере».

Таким образом, автобиографический рассказ В. С. Соловьёва «На заре туманной юности» свидетельствует о характере писательской рефлексии

этого автора. Лиризм автобиографического повествования у Соловьёва был выражен в преобладании эмоций над рассудочным началом. Он поэтизировал и психологизировал прозаическое повествование, импрессионистически передавал впечатления о мире, использовал беллетризованную форму, прибегал к приёму параллелизма природного и душевного, метафорическому языку. Рассказ Соловьёва свидетельствуют о направлении авторских художественных исканий начала 1890-х годов, переосмыслении им предшествующей автобиографической традиции и его вкладе в развитие отечественной прозы.

Рассказ «На заре туманной юности» Соловьёва предварил важные тенденции в русской прозе рубежа XIX–XX веков – проникновение лирического начала, ослабление эпической сюжетной основы и сцепление событий с помощью лейтмотивов, параллелизм в описании природного и человеческого миров (И. А. Бунин «Антоновские яблоки», «Туман», «Перевал», «Сосны», «Осенью»). Его фрагментарность была созвучна трансформациям в публицистике, художественном творчестве и литературной критике этого периода. Сжатие до фрагмента более крупных жанров (рассказа, статьи и т. д.) делало ярче как идею, проблематику, так и специфические черты стиля того или иного писателя. Углублялись контекстовые связи, усиливалась роль подтекста. Художественная речь становилась полисемантичной, многоплановой.

5.3. Жанр биографической прозы в художественном творчестве В. С. Соловьёва

В русском литературном процессе биография всегда являлась одним из популярных жанров. В последние десятилетия был создан ряд диссертаций, авторы которых рассматривали становление творческой личности в художественных биографиях, жанровые разновидности и специфику историко-биографического романа, трансформации жизненных фактов в художественных текстах, образ автора в беллетризованных биографиях, жанровые осо-

бенности автобиографической и мемуарной прозы, параллели между биографическим и собственно художественным текстами, генезис жанра биографии и др. [340, 392, 446, 466, 498, 499].

Опираясь на выводы работы Г. В. Казанцевой [368], мы считаем, что в биографии можно выделить следующие разновидности по субъекту творческой деятельности: беллетризованную, документальную, научную. Основа сюжетного повествования в беллетризованных биографиях документальна, но автор по объективным и субъективным причинам домысливает факты (субъект литературно-художественной, беллетристической деятельности). В документальной биографии повествование выстраивается на реальных фактах, присутствие субъективного начала не является определяющим (субъект документально-публицистической деятельности). Научная биография, кроме опоры на строго фактический материал, предполагает его аналитическое изучение (субъект научной деятельности – историк, критик). Беллетризованная биография в свою очередь может существовать в разных жанровых вариантах: роман, повесть, очерк и т. д. В последние десятилетия, наряду с термином «беллетризованная биография», стали встречаться понятия «художественная биография», «литературная биография», «романизированная биография», «фактографическая художественная биография». На наш взгляд, эти жанровые обозначения биографии тождественны, так все они основываются на соотношении «факт – вымысел».

Исследователи в области биографического жанра предлагают различные его типологии [384, с. 32; 383]. Наиболее разработанной и обоснованной, по нашему мнению, является классификация русской биографии, предложенная С. В. Паниным. Учёный выстроил её на основе следующих критериев: а) жанрово-видовой характеристики; б) функциональной направленности; в) предмета изображения; г) формы авторского присутствия в тексте; д) художественных средств создания жизнеописания, соотношения «факт – вымысел»; е) места и роли документа; ж) наличия художественного вымысла; з) композиционной структуры [463, с. 150–163]. Разграничивая биографии по

их жанрово-видовым признакам, С. В. Панин выделил следующие типы: 1) «событийная биография», биография как исторический жанр, где жизнь частного человека рассматривается как отражение событий определённого периода; 2) биография как описательно-биографический литературный жанр; 3) биография как художественно-критический литературный жанр; 4) пародии на жанр биографии. По цели написания биографии он выявил: а) иллюстративно-дидактические биографии; б) биографии-воспоминания; в) биографии-панегирики; г) биографии-некрологи; д) публицистические биографии; е) литературно-критические биографии писателей; ж) биографии, ориентированные на массового читателя, жанр беллетристики; з) комбинированные биографии. По предмету изображения учёный назвал: 1) биографии российских государственных деятелей; 2) биографии частных лиц, не оставивших значительного следа в истории, но интересных своей личностной судьбой; 3) историко-литературные биографии писателей. По форме авторского присутствия в тексте определил следующие виды жизнеописаний: 1) биографии с невыраженной формой участия автора в тексте; 2) биографии с неявной формой авторского участия в тексте; 3) биографии с явной формой авторского участия в тексте. В зависимости от соотношения «документ – художественный вымысел» С. В. Панин говорит о: 1) биографии-повествовании, в которой автор переносит содержание исторических источников без допущения вымысла в текст; 2) биографии – историческом рассказе, в которой автор по-своему пересказывает жизнь интересующего его человека, «дополняет» своей фантазией факты, не подтверждённые историческими документами, но ничего не меняет в содержании исторического источника; 3) биографии – критическом рассуждении, в которой автор допускает выражение своего отношения к изображаемому предмету; 4) художественно-критической биографии, в которой автор свободно варьирует исторические факты, одновременно критически анализируя личность своего героя и его поступки. По роли документа в тексте С. В. Панин рассматривал такие виды: 1) документальные, то есть основанные на документах, опреде-

ляющих структуру биографического текста и стиль автора; 2) документированные, то есть снабжённые документами, выполняющими вспомогательную функцию. По наличию художественного вымысла автор классификации разграничивал: 1) биографии, где вымысел полностью отсутствует; 2) биографии, где вымысел присутствует в качестве вспомогательного средства для описания реальных событий, которые не подтверждены архивными документами. По типу композиции он выделял следующие разновидности: 1) биографии с цепочной композицией; 2) биографии с циклической композицией; 3) биографии с фрагментарной композицией; 4) биографии с композицией смешанного типа. Как видим, эта типология биографий учитывает поэтику жанра и стилистику жизнеописания, обоснованную эпохой. Тем не менее даже эта глубоко проработанная классификация не всегда позволяет соотнести ту или иную биографию с определённым типом, так как соотношение жанровых признаков в жизнеописании представляет собой подвижную и изменяющуюся систему.

Биографические произведения в творчестве Соловьёва практически не изучались. Однако без таких текстов невозможно точно очертить границы литературного наследия этого автора. К 1890-м годам, когда Соловьёв впервые обратился к этой жанровой форме, в русской литературе уже оформились главные разновидности биографии: беллетризованная (повесть Б. Д. Прозоровской «Жан Кальвин», 1891; роман В. И. Немировича-Данченко «Скобелев», 1886; рассказ В. П. Авенариуса «Пущин в селе Михайловском», 1887), документальная (очерки и повести из серии биографий замечательных людей Ф. Ф. Павленкова и др.) и научная (биографические статьи из шеститомного «Критико-биографического словаря русских писателей и учёных (от начала русской образованности до наших дней)» под редакцией С. А. Венгерова; 1889–1904, двадцатипятитомного «Русского биографического словаря» Русского исторического общества; 1896–1913). Соловьёв обращался как к научной, документальной, так и к беллетризованной биографиям. Причём творческие опыты именно с этой жанровой формой, на наш взгляд,

особо ярко демонстрируют его эволюцию как писателя: начиная в качестве литературного критика с научной биографии, он развивался в сторону усиления беллетристического элемента – создал сначала документальную, а затем беллетризованную разновидности.

Примерами научных биографий, созданных Соловьёвым, могут служить биографические статьи в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Эфрона, где он сотрудничал в течение нескольких лет и вёл один из важных разделов – историю философии. Начиная работать там в 1891 году, Соловьёв писал брату Михаилу: «Буду жить преимущественно энциклопедией и словарём, не очень выгодно, но, кажется прочно» [184, с. 125]. Среди его статей по самым различным отраслям гуманитарного знания (их около двухсот) особо выделяются работы об известных философах – Канте, Гегеле, Конте, Платоне, Данилевском, Леонтьеве. Ряд энциклопедических статей Соловьёва посвящён ключевым философским понятиям (свобода воли, действительность, мировой процесс, природа и др.). Первая из работ появилась в V томе «Энциклопедического словаря», последняя – в XXIX. Большинство из них не переиздавалось (только около 60 вошло в русские собрания сочинений). Это неизученный материал, ожидающий своего исследователя.

Рассмотрим принципы изложения биографии в энциклопедических статьях Соловьёва на примере нескольких работ, посвящённых русским писателям. Жанр энциклопедической статьи в силу своего объёма требовал тщательного отбора биографических фактов. Вот почему Соловьёв остановился на описательной биографии в сочетании с художественно-критической (этого требовал и сам материал). Место публикации определило форму авторского присутствия (биография с неявным авторским участием в тексте) и характер соотношения «документ – художественный вымысел» (биография-повествование, в которой автор опирался на исторические источники и не допускал вымысла). Соловьёвские энциклопедические статьи – это документированные биографии, где вымысел отсутствует полностью. Жизнь героев

изображается здесь как ряд событий в хронологической последовательности, поэтому их можно считать биографиями с цепочной композицией.

Одна из ранних энциклопедических статей Соловьёва посвящена А. М. Жемчужникову. Она написана в 1894 году и имеет небольшой объём. Возможно, это объясняется общим значением данной личности для русской словесности вообще, но не исключено и то обстоятельство, что автор только осваивал новый для себя жанр, вырабатывал принципы изложения материала. Уже в этой работе можно обнаружить ту общую структуру, которая будет впоследствии востребована в соловьёвских энциклопедических статьях о русских литераторах: двухчастная композиция, разграничение биографической справки и краткого литературно-критического анализа творчества.

В одном абзаце автор статьи изложил всю биографию А. М. Жемчужникова, перечисляя главные события, связанные с его обучением и государственной службой: «…лирический поэт, сатирик и юморист; родился в 1821 году, кончил курс в училище правоведения, служил в сенате и участвовал в сенатских ревизиях Орловской и Калужской губ. и таганрогского градоначальства; позже был помощником статс-секретаря государственного совета. В 1858 году вышел в отставку и жил в Калуге, Москве и за границей; последние годы живёт в деревне» [162, с. 561]. Далее – на протяжении чуть более страницы – Соловьёв давал характеристику творчества поэта. Преобладающим элементом его литературной деятельности он называл «искреннее, глубоко прочувствованное и метко выраженное негодование на общественную ложь» [162, с. 561]. Жемчужников, в авторской трактовке, – поэт-патриот, который «болезненно чувствует действительное зло своей родины» и желает ей добра. Доказательством этого вывода, по мнению Соловьёва, является стихотворение «Памятник Пушкину», участие А. М. Жемчужникова в создании Козьмы Пруткова. Вместе с тем Соловьёв отметил в творчестве поэта не только политическую сатиру, но и чистый лиризм: чувство природы, любви. Правда, по его замечанию, «в *любви* поэзия Жемчужникова отметила только момент первой встречи» («Странно! Мы почти что незнакомы») и

скорбь последней разлуки» [162, с. 562]. Сопоставление творчества Жемчужникова с художественными мирами лириков-современников ограничивалось констатацией того, что любовное чувство у поэта было лишено эротической примеси, в отличие, например, даже от лирики Ф. И. Тютчева.

Вывод, который делал критик-биограф, следовал из логики предшествующего изложения: «…лирические стихотворения Жемчужникова, хотя, к сожалению, немногочисленные, так же оригинальны, как и его сатира, и займут своё неотъемлемое почётное место в русской поэзии» [162, с. 562].

В начале энциклопедической статьи «Майков (Аполлон Николаевич)» (1896) Соловьёв сообщал, что его герой – это «один из главных поэтов послепушкинского периода» [173, с. 549]. Далее он кратко описывал семью, учителей Майкова (В. А. Солоницина, И. А. Гончарова), полученное им образование, таланты (стихотворческий и живописный). Особо Соловьёв останавливался на заграничном путешествии героя биографического повествования по Франции и Италии в 1842 году, в результате которого были написаны «Очерки Рима» и кандидатская диссертация о древнеславянском праве. Наконец, автор сообщал, что «служил Майков сначала в министерстве финансов, затем был библиотекарем Румянцевского музея до перенесения его в Москву, состоял председателем комитета иностранной цензуры» [173, с. 549]. На этом собственно биографические факты оказывались исчерпанными. Далее Соловьёв давал развёрнутую характеристику поэтической деятельности Майкова, цитировал отдельные его стихотворения, делал вывод о специфике его художественного творчества.

Прежде всего автор выделил оригинальные черты лирического таланта своего героя и прокомментировал их: «…поэзия Майкова отличается ровным, созерцательным настроением, обдуманностью рисунка, отчётливостью и ясностью форм, но не красок, и сравнительно слабым лиризмом. Последнее обстоятельство, кроме природных свойств дарования, объясняется отчасти и тем, что поэт слишком тщательно работает над отделкой подробностей, иногда в ущерб первоначальному вдохновению» [173, с. 549]. Проанализировал

Соловьёв и тематический диапазон поэтического творчества Майкова: древнеэллинское миросозерцание и предания русско-византийской политики. В качестве второстепенного мотива в творчестве поэта он назвал «мирные впечатления русской сельской природы». Далее были названы лучшие, по мнению биографа, стихотворения Майкова («Сон», «Воспоминание» и др.), дана их краткая характеристика. В стихотворении «После посещения Ватиканского музея» Соловьёв отметил удачные скульптурные впечатления, в «Розах» – дух античного мира, в «Импровизации» – музыкальность, в «Страннике» – превосходное воспроизведение «понятий и языка крайних русских сектантов». Особо Соловьёв выделил «весенние» стихотворения и послания Майкова (к Я. П. Полонскому, П. А. Плетнёву), которые «прекрасны по мысли и по форме», а самое главное – «очень метко характеризуют этого поэта». Но «главным трудом всей поэтической жизни» этого автора критик-биограф назвал историческую трагедию «Два мира» (1881). Произведение имело, по словам Соловьёва, несколько «зародышей», поэтических эскизов – стихотворение «Древний Рим», драматический очерк «Три смерти», «Смерть Люция». Главное достоинство трагедии Майкова – ясное выражение идеи языческого Рима («идея нового Рима – Византии – не создана поэтом с такою глубиною и ясностью, как идея первого Рима» [173, с. 553]). Этот свой вывод Соловьёв подкрепил ссылкой на авторитет Н. Н. Страхова. Любовь Майкова к византийско-русскому строю жизни довела его, по логике Соловьёва, до «апофеоза Ивана Грозного», хотя «представитель христианского царства, не понимающий Христа, чуждый и враждебный Его духу, есть явление, во всяком случае, ненормальное» [173, с. 553]. Неверными чертами, по мнению автора, переданы в тексте проповеди апостола Павла, все состоящие из апокалиптических образов, что «не соответствует действительному методу и стилю Павлова проповедования» [173, с. 554].

В заключение автор статьи указал на несколько «слабых» моментов в творчестве Майкова, которые он обнаружил в основном в его крупных произведениях. Соловьёв отметил «запутанность и растянутость изложения»

«Княжны», «многословие действующих лиц» в «Брингильде». «В общем, – подводил итог Соловьёв, – поэзия Майкова останется одним из крупных и интересных явлений русской литературы» [173, с. 554].

Так же как и А. Н. Майкова, Я. П. Полонского Соловьёв считал «одним из главных русских поэтов послепушкинской эпохи» [185, с. 554]. Биографические сведения в энциклопедической статье «Полонский (Яков Петрович)» (1898) вновь давались кратко: описывалась семья, полученное образование, литературное окружение, государственная служба: «…родился 6 декабря 1820 года в Рязани, сын чиновника; учился в местной гимназии, потом в Морском университете, где его товарищами были Фет и С. М. Соловьёв. По окончании курса Полонский, в качестве домашнего учителя, провёл несколько лет на Кавказе (1846–1852), где был помощником редактора „Закавказского Вестника“, и за границею. В 1857 году женился, но скоро овдовел; во второй раз, в 1866 году, женился на Жозефине Антоновне Рюльман… По возвращении в Россию он долго служил цензором в комитете иностранной цензуры; с 1896 года состоит членом совета главного управления по делам печати» [185, с. 554].

Большая часть биографической работы, как и в ранее созданных, посвящена анализу литературной деятельности главного героя. Основной чертой его таланта Соловьёв назвал отсутствие «той полной гармонии между вдохновением и размышлением и того убеждения в живой действительности и превосходстве *поэтической* истины сравнительно с мертвящею рефлексиею, какими отличаются, например, Гёте, Пушкин, Тютчев…» [185, с. 555]. «Вдохновенные» творения Полонского – это «образцы сильной и своеобразной поэзии». Но вместе с тем в лирике этого автора сам процесс вдохновения – «переход или прорыв из обычной материальной и житейской среды в область поэтической истины – *остаётся ощутительным*» [185, с. 558]. В отличие от Фета, Полонский не отворачивался, по мнению биографа-критика, от «тёмной» действительности. Он находил примирение между поэзией и жизнью в идее прогресса. Хотя Полонский, считал Соловьёв, не видел в истории

тех определённых положительных идеалов (христианское царство), в которые верил Тютчев, он уповал на лучшую будущность. Если «широкий дух всечеловечности, исключающий национальную вражду, свойствен более или менее всем истинным поэтам», то решительнее всего он выражался после А. Н. Толстого у Полонского в стихотворениях, посвящённых Шиллеру (1859) и Шекспиру (1864), делал вывод автор энциклопедической статьи. Эволюцию Полонского как поэта биограф связывал сначала с юношеской «безотчётной верой во всемогущество науки» («Царство науки не знает предела…»), затем – с верой в Божий суд и «заглядыванием» в смысл коренных вопросов бытия в последних произведениях (стихотворения «Аллегория», «То в тёмную бездну, то в светлую бездну…»).

Соловьёв выделил в лирике Я. П. Полонского две главные тематические группы стихотворений: о красоте («Царь-девица») и о природе («Зимний путь», «Качка в бурю», «Колокольчик», «Возвращение с Кавказа»). В них «сила непосредственного задушевного лиризма» соединялась с пониманием объективности красоты. Отмечал Соловьёв и слабости поэзии этого автора: «В более крупных произведениях Полонского… очень слаба архитектура; некоторые из его поэм недостроены, другие загромождены пристройками и надстройками. Пластичности также сравнительно мало в его произведениях. Зато в сильной степени обладают они свойствами музыкальности и живописности – особенно в картинах кавказской жизни (прошлой и настоящей), которые у Полонского гораздо ярче и живее, чем у Пушкина и Лермонтова» [185, с. 558]. К лучшим произведениям Полонского Соловьёв отнёс поэму «Кузнечик-музыкант», где сущность жизни представлена через тесный мир насекомых. Кроме этого произведения, автор статьи выделил «Кассандру», поэму «Мими» (особенно описание южной ночи), поэтический рассказ «Мечтатель».

Соловьёв как критик очень редко анализировал прозу, видимо, поэтому он просто констатировал наличие у Полонского ряда «обширных романов в прозе» (были названы «Признания Сергея Чалыгина», «Крутые горки», «Де-

шёвый город»), но не дал им даже поверхностной оценки. Простого перечисления удостоились также сборники стихотворений Полонского, собрания сочинений и критические высказывания о творчестве поэта В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Н. Страхова, П. П. Перцова и др.

Таким образом, даже на основе этих немногочисленных биографических описаний из статей Соловьёва для энциклопедического словаря можно выделить главные принципы его работы с документальным материалом. Во-первых, это жёсткая выборка биографических фактов (акцент делался на нескольких моментах: рождение, семья, образование, литературное окружение, государственная служба, начало творческой деятельности, наиболее яркие произведения). Во-вторых, краткость изложения собственно биографии. Это, конечно, во многом объяснялось сжатостью жанра энциклопедической статьи, но в то же время автор, видимо, был убеждён в значимости для читателя только тех жизненных фактов, которые имели непосредственное отношение к основному роду деятельности героя. Третий принцип был связан со вторым: перевес литературно-критического анализа над воспроизведением биографических данных. Причём этот анализ строился по общему плану: специфические особенности творчества; лучшие произведения автора; слабые художественные образцы. Наконец, Соловьёв был склонен создавать документированные биографии с цепочной композицией, где вымысел полностью отсутствовал. Естественно, что в научные биографии он включал и собственное осмысление фактов, что выражалось в определённой их группировке, в авторских предположениях, догадках, гипотетических концепциях, субъективном толковании личности и её внутреннего мира. Однако всё это не подменяло документальных фактов. Главной целью для Соловьёва-биографа становится определение места писателя в истории русской литературы, изучение тех внешних и внутренних обстоятельств, которые оказали влияние на формирование его таланта.

Самой крупной биографической серией в русской литературе конца XIX столетия стало универсальное собрание жизнеописаний замечательных

людей всех времён и народов – биографическая библиотека Ф. Ф. Павленкова «Жизнь замечательных людей» (1889–1900). Очерки павленковской библиотеки не были беллетризованы, ориентировались на документальный материал, но для оживления текста авторы могли использовать различные приёмы: сознательный отбор исторических и биографических фактов, приведение исторического анекдота, легенды, забавного случая, психологизацию образа главного героя и др. Биографические очерки названной серии, следовательно, являлись документальными жизнеописаниями выдающихся людей.

В 1896 году Соловьёв написал для серии Ф. Ф. Павленкова своё произведение «Магомет. Его жизнь и религиозное учение». Этот текст уникален во многих отношениях. Прежде всего крайне оригинален, конечно, главный герой повествования. Это не писатель (наиболее распространённая форма биографий в русской литературе XIX века), не государственный деятель, не путешественник, не художник, не музыкант, не актёр, не учёный, не полководец, не деятель церкви, не философ. Вместе с тем он не частное лицо, не оставившее заметного следа в истории. Это основатель целой мировой религии – ислама, одной из наиболее влиятельнейших до сегодняшнего времени. Правда, в серии биографий Ф. Ф. Павленкова к этому времени готовилось несколько биографий выдающихся людей – основателей религий, пророков и святых, в том же 1896 году был опубликован биографический очерк «Франциск Ассизский» Э. К. Пименова, через год – «Будда» К. М. Корягина. Однако для Соловьёва-писателя обращение к личностям религиозных деятелей такого масштаба означало огромную ответственность и необходимость тщательной подготовки. Ещё в 1890 году в работе «Общий смысл искусства» он писал, что для «поэтического изображения совершенного человека» необходимо «пророческое угадывание» и «прямо творческая сила» [178, с. 82], вот почему, «кроме религиозных эпопей (которые, за немногими исключениями, заслуживают одобрения только по замыслу, а не по исполнению), самые великие поэты воздерживались от изображения прямо идеальных или положительных типов» [178, с. 83]. В работе «Разбор книги К. Случевского» (1895)

Соловьёв по сути повторил ту же мысль в связи с характеристикой рассказа этого автора на сюжет из евангельской истории «Великие дни» [193, с. 593]. Предположим, что данный предмет изображения стал возможен для Соловьёва именно через посредство биографического жанра, причём в его документальной разновидности, основанной преимущественно на общепризнанных фактах, играющих в структуре текста основополагающую роль, влияющих на стиль повествования.

В предисловии к произведению Соловьёв отмечал: «Главным источником для этой книжки был Коран, которым я пользовался в различных переводах, старых и новых» [172, с. 5]. Таким образом, в качестве основного документа автор привлекал Священную книгу мусульман. Отдельные главы в тексте Соловьёва целиком состоят из цитат, взятых из разных сур (например, глава 6 «Взгляд Мухаммеда на самого себя»). Излагая материал, автор, вероятно, опирался и на исторические источники, но обыкновенно давал им свою интерпретацию, соответствующую общему направлению повествования. «Вероятно, в этом же году (в 629. – *Н. Ю.*) (по некоторым преданиям, ещё раньше), – писал он, – Мухаммед послал послов к императору Гераклию, к персидскому царю Хозрою Иарвезу, к правителю Сирии и к вассалу Византии, царьку сирийских арабов Хариту VII (из дома Гассанидов). Послы были снабжены письмами Мухаммеда, увещевавшего этих владетелей признать единого, истинного Бога и принять Ислам. Весьма мало вероятно, чтобы эти письма были отправлены одновременно. Обращаясь к самому императору, Мухаммед не имел никакой нужды обращаться к его генерал-губернатору в Египте и его вассалу в Сирии. Если обращение Мухаммеда к императору и Шах-ин-Шаху не есть вымысел (каким признаёт его, например, новейший историк Мухаммеда Губерт Гримме), то его следует отнести к самому последнему времени перед смертью пророка» [172, с. 70].

По форме авторского присутствия очерк Соловьёва «Магомет. Его жизнь и учение» может быть отнесён к биографии с явной формой авторского участия в тексте. Это проявляется и через прямое выражение авторской позиции

в отношении изображаемого, и через идейно-содержательный, композиционный, художественный аспекты. Говоря об особой миссии Мухаммеда во всемирной истории, Соловьёв, например, рассуждает о сущности гениальности вообще и религиозном гении, в частности: «Чтобы получить историческую миссию в каком-нибудь деле, необходимо прежде всего иметь прирожденное даровании или особенную способность именно к этому делу. Хотя религия назначается для всех, но не через всякого религиозные идеи открываются и вводятся в… жизнь человечества. Для деятельной роли в религиозной истории так же необходимо призвание, вдохновение, гений, как и для того, чтобы совершить что-нибудь великое в области науки, искусства, политики. У Мухаммеда несомненно был специальный религиозный гений… Эта религиозная гениальность была производящей причиной Ислама…» [172, с. 17].

Особо важным для Соловьёва является вопрос о нравственной природе Мухаммеда (важно, что параллельно с очерком он писал свой большой труд «Оправдание добра» (1994–1997), поэтому проблемы этики были для него чрезвычайно актуальны). В этом отношении автор в целом оправдывал своего героя, хотя не отрицал отдельных его отступлений от этического идеала: «В тех, правда, редких случаях, когда он мстил своим личным врагам или политическую мудрость смешивал с коварной жестокостью (как относительно евреев), совесть, без сомнения, говорила ему, что это дурно и что Бог не мог этого повелеть. Я сейчас укажу на смягчающие обстоятельства и для этих поступков, но, во всяком случае, они заслуживают осуждения. Нельзя однако распространять этого осуждения на разные предписания Корана, в которых не было ничего нравственно дурного, но которые представляются нам как внушённые человеческой политикой, тогда как Мухаммед придавал им значение божественных заповедей» [172, с. 76]. Таким образом, Соловьёв отнюдь не идеализировал своего героя, отмечал его многожёнство, фанатизм, нетерпимость, проповедь религиозного насилия. Вместе с тем Мухаммед в произведении – человек совершенно особенный, избранный. Он не только способен видеть «вещие» сны, но и переживать божественные видения, в ко-

торых давались откровения и поручения проповедовать: «В начале весны 628 года Мухаммед имел вещий сон. Ему снилось, что он совершил хождение в Мекку, и что ему передали ключи от Каабы. Он объявил об этом сне своим верным и повелел им снаряжаться в благочестивый поход; из оружия нужно было брать только мечи» [172, с. 67]. В этом походе Мухаммед вёл себя крайне благочестиво: даже согласился принять унизительное для себя предложение отсрочить на год свой вход в Мекку и подписал с корейшитами мирный договор. В январе 630 года Мухаммед вступил в священный город, семь раз объехал Каабу на своей верблюдице, семь раз дотронулся своим посохом до священного камня, велел уничтожить всех идолов вокруг святилища и объявил равенство всех людей перед Богом.

Значение личности Мухаммеда Соловьёв связывал с его исторической деятельностью. Отступления героя очерка от абсолютных этических принципов, подчёркивал автор, пересиливаются тем, что «он хотел сделать и что он сам ценил в своём деле» – пропагандой божественной религии и борьбой с расколом. Основной ограниченностью в миросозерцании Мухаммеда Соловьёв считал отсутствие идеала человеческого совершенства или совершенного соединения человека с Богом: «Мусульманство требует от верующего не бесконечного совершенствования, а только акта безусловной преданности Богу» [172, с. 79]. Несмотря на это автор биографического очерка признавал будущее ислама, религии Мухаммеда: «…она ещё будет если не развиваться, то распространяться. Постоянные успехи Ислама среди народов, мало восприимчивых к христианству – в Индии, Китае, Средней Африке, – показывают, что духовное молоко Корана ещё нужно для человечества» [172, с. 80].

Характеризуя жанрово-видовые особенности произведения, следует отметить сочетание в нём «событийной биографии» и описательной биографии. Жизнь главного героя рассматривается здесь как отражение событий определённого исторического периода. Вступительная часть очерка начинается с исторической зарисовки: «Пятьсот семидесятый год по Р. Х. был одинаково зловещим для обоих владык, в непримиримой вражде между собою разде-

лявших тогдашний исторический мир. „Самодержец Ромеев“, Юстиан II, в Византии, и „Царь царей“, Хозрой Ануширван, в Ктезифоне, получили оба в разной форме грозное предостережение» [172, с. 7]. Первую главу повествования автор назвал «Историческая рамка». В ней он описал население Аравии, культуру, правителей и города к моменту рождения Мухаммеда. Важно, что Соловьёв постоянно пытался разграничить «историческое» и «мифическое». Выстраивая генеалогию Мухаммеда (Косай – Абд-Менаф – Хашим – Абд-эль-Мутталиб – Абдалла – Мухаммед), он отмечал, что некоторые новейшие историки (например, Авг. Мюллер) не считают Косая историческим лицом. Для автора очерка такая позиция неубедительна, ведь деда Мухаммеда Мутталиба те же учёные не признают мифом, а «этот исторический дед только двумя поколениями был отделён от предполагаемого мифологического Косая» [172, с. 14]. В эту историческую канву вплетается описание жизни Мухаммеда от рождения до смерти. Соловьёв отчасти адаптирует материал для современного ему читателя. В частности, он специально оговаривает, что «на своём родном арабском языке» его герой назывался именно «Мухаммедом» (так в старину именовали его и по-русски). Но в XIX столетии вошло в употребление взятое с французского имя «Магомет», которое и выносится автором в название всего текста как более привычное для публики.

В содержании работы биографические и исторические моменты тесно переплетаются с философскими рассуждениями. Это одна из черт, отражающих индивидуальность авторского стиля. Мировоззрение Соловьёва проявляется посредством многочисленных пояснений для читателя и комментариев: «Коран есть писание для арабов; он не отменяет Пятикнижья и Евангелия для получивших эти книги, но он заменяет их для арабов. Религиозный закон, остаётся прежний для народов, получивших писания; и на земле, и в последний день каждый из них судится своим пророком и по своей книге» [172, с. 33]. Судя по структуре книги и основной её идее, для авторского замысла было чрезвычайно важно не только представить основные этапы жизненного пути героя, определить его значение в мировой истории, но и осветить харак-

тер взаимоотношений ислама с христианством. Всё повествование неспешно ведёт к основному выводу: «Между языческою чувственностью (мёд) и христианскою духовностью (вино) Ислам в самом деле есть здоровое и трезвое молоко: своими общедоступными догматами и удобоисполнительными заповедями он питает народы, призванные к историческому действию, но ещё не доросшие до высших идеалов человечества. Для арабов и других народов, принявших религию Мухаммеда, она должна стать тем, чем был закон для иудеев и философия для эллинов, – переходною ступенью от языческого натурализма к истинной универсальной культуре, школою спиритуализма и теизма в доступной этим народам начальной педагогической форме» [172, с. 79]. В соответствии с поставленной задачей в произведение включаются главы «Сущность Ислама. – Вера Аврамова. – Отношение к другим монотеистическим религиям», «Недовольство Мухаммеда против евреев. – Перемена киблы. – Повышенное самосознание» и др. По структуре «Магомет. Его жизнь и религиозное учение» – это биография с фрагментарной композицией: автор выхватывает из жизни героя отдельные фрагменты, наиболее ярко его характеризующие. Такой выбор объяснялся отчасти жанровой особенностью произведения (писатель называет его «очерком» – биографический очерк), отчасти формой главного источника, на который опирался автор.

По наличию художественного вымысла следует признать очерк Соловьёва разновидностью биографии, где вымысел присутствует в тексте в качестве вспомогательного средства для описания реальных событий, которые не подтверждены документами (для писателя, как отмечалось выше, документальностью обладали мифы и легенды Корана). Правда, автор не злоупотреблял вымыслом, он использовал его чаще для связки документированных событий или для их комментария. Например, рассказывая об идее священной войны и битве при Бедре и Оходе, Соловьёв подчёркивал, что победы его героя были омрачены личной местью, за которой последовало Божье наказание: «Из пленных корейшитов Мухаммед велел убить двух своих личных врагов, прочие были оставлены для выкупа… В то время, как в Бедре он

уступил чувству ненависти, в Ятрибе умерла его дочь Рокайя, жена Османа… Сам Мухаммед был настолько экзальтирован быстрым успехом при Бедре, который он приписывал вмешательству 3. 000 ангелов под начальством Гавриила и Михаила, что не извлёк никакого нравственного урока из смерти Рокайи, и через несколько времени по его указанию были убиты еще два человека, уже из ятрибских жителей: одна женщина, по имени Асма, и один еврей, по имени Абу Афан. Преступление обоих состояло в том, что они сочиняли и распространяли насмешливые стихи против Мухаммеда» [172, с. 61]. Таким образом, события и личность персонажа даются через христианский авторский комментарий. Следовательно, с точки зрения соотношения «документ – художественный вымысел», биографию Соловьёва можно отнести к биографии – критическому рассуждению, в которой автор допускал выражение своего отношения к изображаемому им предмету.

Для поэтики жизнеописания Магомета у Соловьёва характерны следующие черты: 1) характеристика главного героя через высказывания других известных людей; 2) приём ретрансляции, т. е. описание жизни, основанное на воспоминаниях или изречениях героя о себе; 3) зависимость авторской оценки поведения персонажа от определённых исторических событий; 4) фрагментарность. Очерк Соловьёва был написан вполне в «просветительском» духе издания Ф. Ф. Павленкова. С одной стороны, биография популяризирована, с другой – максимально объективна, в ней сделан акцент на великих деяниях человека, оставившего заметный след в мировой истории. Хронологический принцип изложения повествования, сочетание биографических фактов с историей внутренней жизни, души героя – вот те характерные черты павленковских биографических произведений, от которых не мог быть вполне свободен и Соловьёв. Вместе с тем его очерку присущи яркое проявление собственного «я», публицистичность. Как отмечают Т. А. Снигирёва и А. В. Подчинёнов, «знаки отступления от объективного жизнеописания, от стёртости личного присутствия и пристрастного отношения к своему герою весьма редки в павленковской серии, но существенны» [489, с. 60]. «Маго-

мет. Его жизнь и учение» в этом смысле близок очеркам Е. А. Соловьёва о Ф. М. Достоевском и Н. М. Карамзине с их свободной манерой письма, развёрнутыми лирико-публицистическими и философскими отступлениями, размышлениями над интересующими общество того времени вопросами.

«Жизненная драма Платона» – ещё одна биография, созданная Соловьёвым в беллетризованной жанровой разновидности. Она была написана в 1898 году. На последнем этапе творчества Соловьёв достаточно глубоко изучал философское наследие Платона, переводил на русский язык его диалоги, написал статью «Платон» для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона (1898). Как свидетельствует предисловие Соловьёва к первому тому «Творений Платона» (1899), интерес к творчеству древнего мыслителя во многом пробудил у него А. А. Фет, убедивший его «дать русской литературе Платона» [214, с. 344]. Этим увлечением последних лет жизни объясняется и тот факт, что итоговое произведение Соловьёва «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1899–1900) имеет «платоновскую» форму. В России конца XIX века он был, вне сомнения, крупнейшим знатоком идейного наследия великого философа и глубоким его интерпретатором.

«Жизненная драма Платона», созданная Соловьёвым в период глубокого погружения в мир древнегреческого мыслителя, – не только биография, описание жизни героя, не только очерк истории философских идей. В этом произведении много авторских размышлений о смысле жизни и судьбе, трагическом непонимании людьми друг друга. Вот почему, видимо, племянник Соловьёва писал, что «Жизненная драма Платона» «остро автобиографична»: автор сам пережил катастрофу в любви и был ненадолго «затянут эротическим илом» [214, с. 345].

Образ главного героя, Платона, представлен в произведении в свете соловьёвской идеи философии как «жизненной задачи». При этом метафизические размышления и суждения автора даются в развёрнутом, объёмном виде. Именно поэтому «Жизненную драму Платона» Соловьёва можно считать философской биографией. Документальное и художественное начала в тексте

уравновешены. Сам автор имел непосредственное отношение к основному роду деятельности главного героя, являлся родственной ему натурой. Через описание его жизни Соловьёв как будто стремился приблизить читателя к пониманию закономерностей рождения и формирования таланта в сфере философии, последовательного вызревания системы идей в сознании мыслителя, ощущения трагического одиночества гения.

Концепция земного пути древнегреческого мыслителя для Соловьёва строится на убеждении, что «для Платона философия была прежде всего *жизненной задачей*» [164, с. 239], а «жизнь для него была… глубокая и сложная, всё его существо обнимающая драма» [164, с. 239–240]. Начало этой «жизненной драмы» Платона Соловьёв связывал с необходимостью преодолеть трагическую катастрофу, какой стала для него гибель Сократа, искателя правды и духовного подвижника. Воспроизводя историческую ситуацию, Соловьёв охарактеризовал состояние древней философии и её значение в греческой жизни: «…для тёмной веры греческая философия, как впоследствии и христианская религия, казалась атеизмом» [164, с. 242], производила раскол. Сократ занимал срединную позицию между софистами и охранителями отеческого предания и закона. Он доказывал неопровержимым образом умственную несостоятельность своих противников, верил в бытие безусловного Добра и призывал к *исканию правды*. Сократ был обвинён в непочитании богов, которых чтил город, в идейном «развращении юношества». Он был убит за решимость исполнить свой долг до конца.

Для Платона отравление Сократа, его духовного учителя, было не просто личной трагедией, а трагедией в высшей степени философской, ибо она показывала, что «для правды смерть оказалась единственным уделом, а жизнь и действительность отошли к злу и лжи» [164, с. 257]. «Переболев» смерть Сократа, гений Платона изложил новый взгляд на мир – платонический идеализм, вывел из заключений учителя и своего глубокого душевного опыта то, что осталось скрытым для других учеников: «Тот мир, в котором праведник должен умереть за правду, не есть настоящий, подлинный мир. Существует

другой мир, где *правда живет*» [164, с. 260]. Размышления Платона создали, пишет Соловьев, «целый умственный мир» греческой философии и повлияли на историческое развитие христианства. Смерть Сократа вынудила его бежать из родного города, так как ученики казнённого мыслителя не могли рассчитывать на свободную проповедь его идей. Платон вместе с другими сократовцами поселился в Мэгаре, где предавался чистой теории, математическим и диалектическим задачам и упражнениям. Вернувшись через пять лет после смерти Сократа на родину, он выступил в диалогах «Горгий», «Менон», «Федон» с крайне пессимистическим взглядом на общество и на публичную деятельность.

Во второй части очерка Соловьёв возвратился к теме любви, поднятой ранее в трактате «Смысл любви» (1892–1894). О внешних биографических обстоятельствах любовной трагедии Платона (его «эротическом кризисе») автор ничего не говорил, но отметил, что подробности «этого интересного романа» становятся очевидными из двух диалогов – «Пир» и «Федр». Соловьёв достаточно подробно проанализировал содержание этих диалогов, тем самым внёс в свой очерк черты литературно-критической биографии. Автор «Жизненной драмы Платона» в определённой степени восстанавливал, в определённой степени додумывал теорию любви своего героя, исходя из собственных представлений о предмете изложения. Если Эрос, размышлял он, есть положительная и существенная связь двух природ (божественной и смертной), разделённых во всей природе, а в человеке соединённых лишь внешним образом, то его истинное дело – в превращении смертной природы в бессмертную. И в «Федре», и в «Пире» Платона Соловьёв находил указание на «низшее» и «высшее» дело Эроса – «его дело в человеке-животном и его дело в истинном, сверх-животном человеке» [164, с. 270]. Автор не полностью отождествлял свои мысли с идеями Платона, поэтому он вынужден был констатировать: «Так как Платон собственную задачу Эрота определяет как рождение *в красоте*, то ясно, что его задача не разрешается физическим рождением тел к смертной жизни – в чём нет красоты – и что он должен об-

ращаться на возрождение, или воскресение, этой жизни к бессмертию. Последнего Платон не говорил, но именно с этим умолчанием связано и то, что его теория есть прекрасный махровый цветок без плода» [164, с. 271]. Идея воскресения, осмысленная Соловьёвым во многом через посредство его современника Н. Ф. Фёдорова [323, с. 844–937], конечно, не звучала у Платона сколько-нибудь явно. Это очевидная натяжка, допущенная ради художественной цельности произведения: «эротический кризис» усугубил «жизненную драму» Платона, подвёл её к «трагической катастрофе» небывалой глубины.

Смысл «эротического крушения Платона» Соловьёв видел в возвышении над смертным большинством в теории («подошёл мыслию» к великой задаче и отказался от неё, «не решился до конца понять и принять её» [164, с. 272]) и прозябании на уровне обыкновенного человека в жизни. Здесь требование к гению, аналогичное тому, что содержалось в статьях «Судьба Пушкина» (1897), а позже – «Мицкевич» и «Лермонтов» (обе – 1899), но выраженное в исключительно мягкой форме. Философ акцентировал на эмоциональной характеристике положения и толковал его как «драму»: «Столкновение высоких требований с реальной немощью более драматично у Платона именно потому, что он яснее других сознавал эти требования и легче других мог бы одолеть эту немощь своим гением» [164, с. 272]. Это заключение вполне соответствовало духу «теории судьбы» великих людей, оформившейся в сознании Соловьёва во второй половине 1890-х годов.

Размышляя над причинами непонимания Платоном окончательного содержания дела Эрота, Соловьёв делал вывод, что древний мыслитель постиг (правда, как мимолётные фантазии) три основополагающих понятия истинной любви – андрогинизм (положительное соединение мужского и женского начала) в «Пире», духовную телесность – в «Федре», богочеловечность – в «Пире», но не связал их воедино, не осознал как начала высшего жизненного пути. В этом, по мнению автора очерка, и заключалась трагедия Платона: он «не овладел бесконечною силою Эрота» для перерождения собственной при-

роды, взялся за решение более доступной, но поверхностной задачи «преобразования общественных отношений». Никакого общественного и политического преобразователя из него не вышло, так как в его идейных построениях («Государство», «Законы») отсутствовало этическое начало (столь важное для позднего Соловьёва). В результате не только общий идеал социального строя получился поверхностным, но и узаконились главные нравственные язвы древней жизни – рабство, принудительные меры к поэтам, война как нормальное состояние. Платон забыл о нравственной философии своего учителя, а затем вообще отрёкся от него, сочинив «Законы», в силу которых подлежали казни все, кто критиковал богов и общественный порядок. Жизненные искания Платона закончились, таким образом, глубоким падением. На высшем, философском, уровне они обозначили «невозможность для человека исполнить своё назначение, т. е. стать действительным *сверхчеловеком*, одною силою ума, гения и нравственной воли» [164, с. 282]. Сократ в своей смерти исчерпал нравственную силу чисто человеческой мудрости, достиг её предела, заключал Соловьёв. Идти дальше и выше в действительном подвиге мог только сверхчеловек.

В «Жизненной драме Платона», беллетризованной биографии, Соловьёву были интересны прежде всего личность и философия его героя. Вот почему автор использовал вневременной способ повествования, в отличие от документального очерка о Магомете, цитировал глухо, избегая точных ссылок на источники, часто подменял собственно биографию философскими рассуждениями «по поводу». Эти черты определила в итоге и цикличность композиции, неоднократное возвращение к сказанному ранее. Биография Платона, созданная Соловьёвым, – это историческая, или событийная, биография. По функциональной направленности она – иллюстративно-дидактическая. По форме авторского присутствия – биография с явной формой авторского участия в тексте. По характеру соотношения «документ – вымысел» её можно отнести к художественно-критической биографии, в которой автор свободно варьирует исторические факты по своему усмотрению, одновременно крити-

чески анализируя личность своего героя и его поступки. По месту и роли документа в тексте это документированная биография, то есть снабжённая документами, которые, впрочем, не играют значительной роли в тексте, а лишь выполняют вспомогательную функцию. Вымысел присутствует в тексте в качестве вспомогательного средства для описания реальных событий, которые не подтверждены документами.

Итак, Соловьёв не раз обращался к жанрам мемуаров и биографии на протяжении второй половины 1890-х годов. К пробам пера в этой сфере литературы его подтолкнули отчасти жизненные обстоятельства, отчасти собственное творческое развитие, отчасти сам материал. Автобиографический рассказ Соловьёва «На заре туманной юности» свидетельствует о потребности этого автора к художественной саморефлексии. Для мемуаров и биографий писателя характерны беллетризованная форма, лиризм, поэтизация и психологизация прозаического повествования. При создании этих произведений важным для автора было соответствие их общепринятым жанровым традициям. Тем не менее автобиографический рассказ «На заре туманной юности», очерки «Магомет. Его жизнь и учение», «Жизненная драма Платона» – это тексты, достаточно оригинальные для своего времени, отразившие своеобразие личности и философские раздумья Соловьёва, его литературно-критический талант и художественный вкус.

6. СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО, ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО И ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ В. С. СОЛОВЬЁВА

Характеристика художественного творчества В. С. Соловьёва была бы неполной без упоминания о его литературно-критической, публицистической и эпистолярной деятельности. Разумеется, существовала глубокая связь между собственно художественными текстами этого автора и произведениями такого рода. Как справедливо отмечают исследователи наследия Соловьёва [383, с. 18], на определённых этапах они даже дополняли друг друга.

6.1. В. С. Соловьёв как основатель религиозно-философской критики рубежа XIX–XX веков

Конец XIX – начало XX века – совершенно особенное время для русской литературной критики. С одной стороны, происходило активное переосмысление оценок и интерпретаций критики истекающего столетия, её ориентиров и подходов к анализу литературного произведения, рождались принципиально новые литературно-критические концепции. С другой стороны, начинался процесс закрепления пантеона классиков в области литературы и критики, наследие которых осмыслялось в соответствии с идеологическими, философскими и эстетическими устремлениями эпохи. В. Н. Крылов выделил несколько основных тенденций, определяющих литературный облик этого периода: смена философско-эстетической парадигмы; кризисные явления в публицистической критике; новая интерпретация русской литературы XIX века; юбилеи критиков и художников слова, отмечаемые очень широко; выход в свет ряда собраний сочинений классиков русской литературы и критики [396, с. 68–69]. Деятельность В. С. Соловьёва как критика вписывалась в рамки всех этих тенденций. Он стал основателем нового литературно-критического направления, внесшего совершенно новую струю в традицион-

ный анализ художественного текста. Соловьёв-критик многое сделал не только для сохранения наследия отечественной классики, но и для осмысления некоторых забытых страниц русской литературы.

Существование религиозно-философского направления в русской критике рубежа XIX–XX веков, как правило, признаётся филологами – специалистами в этой области, но сам феномен не рассматривается как явление целостное и самостоятельное. До сих пор весьма приблизительно обозначены ключевые принципы религиозно-философской критики, нечётко очерчен круг персон, представляющих её на этом историко-литературном этапе, не изучены истоки, характер становления и развития данного явления, не вполне осмыслены традиции, им обусловленные. Конкретные работы представителей религиозно-философской критики интерпретировались либо через принципы символистской критики (В. С. Соловьёв, Д. С. Мережковский [398, 399]), либо как стоящие вне направлений, связанные с субъективно-идеалистическими (религиозно-идеалистическими) концепциями (А. Л. Волынский, В. В. Розанов [395, 559]). Мы исходим из факта существования совершенно конкретных истоков религиозно-философского направления в критике рубежа XIX–XX веков и общих принципов, определивших критический метод К. Н. Леонтьева, Н. Ф. Фёдорова, В. С. Соловьёва, Д. С. Мережковского, А. Л. Волынского, В. В. Розанова, С. Н. Булгакова, Н. А. Бердяева, Л. И. Шестова и др., повлиявших как на конкретные оценки литературных явлений, так и на выбор литературного материала, манеру его анализа, поэтику критической прозы.

Истоки религиозно-философской критики конца XIX – начала XX века связаны с эстетическими принципами и критическим методом «любомудров» и П. Я. Чаадаева. Объявление поэзии высшим родом искусства, философский универсализм, идея провиденциальной функции художника в моменты творчества, соотнесение смысла творческой деятельности с сознательно поставленной и реализуемой нравственно-религиозной задачей – в эстетике, интерес к отразившемуся в художественном тексте «вечному» кругу проблем, со-

четание в критическом анализе эстетической оценки с философскими рассуждениями «по поводу» – в критике – всё это позволяет рассматривать религиозно-философскую критику рубежа веков как продолжение эстетических и литературно-критических исканий «любомудров». Несомненна связь этого направления и с «философской» критикой В. Г. Белинского, «органической» критикой Ап. Григорьева, «почвеннической» критикой Ф. М. Достоевского и Н. Н. Страхова, которые объединили «практическую» критику с философской эстетикой, придерживались принципа активного воздействия на художественную литературу и действительность через подробный анализ идеи и проблематики художественного текста.

Русская религиозно-философская критика рубежа XIX–XX веков была представлена рядом оригинальных мыслителей с собственным философским видением мира, эстетическими взглядами, художественными пристрастиями, поэтому так сложно выявить общие принципы, определившие их конкретные суждения и оценки. Представители этого литературно-критического направления определяли свой метод по-разному. В. С. Соловьёв называл свою критику «философской», Д. С. Мережковский – «субъективной», «творческой», В. В. Розанов – «научно-исторической» и т. д. Тем не менее, на наш взгляд, можно выделить общие принципы их литературно-критического анализа, которые позволяют рассматривать столь разные концепции как единое литературное явление. Религиозно-философское направление в критике конца XIX – начала XX века не имело своего явного лидера, который сформулировал бы общую программу и заявил о новом методе анализа художественного текста. Во многом оно формировалось спонтанно, под влиянием духа и потребностей эпохи. Данное обстоятельство объясняет неоднородность этого явления, частое столкновение позиций критиков, объединённых одним методом, близко трактующих свои цели и задачи. Каждый из представителей религиозно-философского направления был яркой индивидуальностью со сложившейся философско-эстетической концепцией, литературными приоритетами, прошёл длительную эволюцию, тяготел то к одной, то к другой ветви в

критике своего времени. Развитие некоторых из них было камерным, так как эстетические идеи и литературно-критические предпочтения не выносились на публику. Часто критики-философы вступали в длительную полемику, пытаясь вписать того или другого художника слова в рамки собственного мировидения, что мешало им рассматривать друг друга как единомышленников.

Основателем религиозно-философской критики рубежа XIX–XX веков в силу ряда обстоятельств стал В. С. Соловьёв. Именно он в своей статье «Поэзия Я. П. Полонского» (1896) сформулировал цель «философской» критики («Прямая задача критики, – по крайней мере философской, понимающей, что красота есть ощутительное воплощение истины, – состоит в том, чтобы разобрать и показать, что именно из полноты всемирного смысла, какие его элементы, какие стороны и проявления истины особенно захватили душу поэта и по преимуществу выражены им в художественных образах и звуках» [190, с. 166]) и вернул в активный оборот это терминологическое обозначение. Принципы философской критики Соловьёв обозначал постепенно, в рамках конкретных литературно-критических высказываний 1880–1890-х годов. Они оказались универсальными, охватывающими литературно-критическую практику и других представителей этого направления: 1) обращённость к классической отечественной литературе; 2) стремление соизмерить современные художественные произведения с эталоном классики; 3) убеждённость в необходимости философского анализа художественного произведения, восходящего к его объективной смысловой основе (оценка деятельности поэта «по существу», а литературного произведения – «как прекрасного предмета, представляющего в тех или иных конкретных формах правду жизни, или смысл мира»); 4) ориентация на отражённые в художественном творчестве метафизические категории Красоты, Истины, Добра; 5) предельная обобщённость в восприятии литературного явления: анализ художественного мира писателя в целом, определение ключевого направления и значения его творчества в истории литературы; 6) строгая выборка художественных текстов, включённых в рамки критического анализа, акцент на позитивном, явно

удачном опыте; 7) целостность критического анализа, убеждение в равнозначности содержательной и формальной сторон произведения; 8) «дидактическая» и «пророческая» направленность критических суждений; 9) ярко выраженное личностное начало, экспрессивность изложения собственных взглядов и оценок; 10) полемичность. Конечно, названные принципы литературно-критического анализа могли проявляться в творчестве конкретных представителей религиозно-философского направления рубежа XIX–XX веков в разной степени и в разном соотношении. Кроме этого, их сближало общее скептическое отношение, с одной стороны, к утилитарной «реальной» критике, отказавшейся от «вечных» истин, с другой стороны, к эстетической критике, объявившей о разрыве всяких связей с действительностью.

Одним из старших современников, которые вместе с Соловьёвым закладывали основы религиозно-философской критики конца XIX – начала XX столетия, был Константин Николаевич Леонтьев (1831–1891). Соловьёв был близок Леонтьеву мировоззенчески, духовно: оба прошли путь от увлечения славянофильством к разочарованию в нём. Леонтьев сходился со славянофилами в безусловном признании консервативных устоев России, но «византийский» характер этих начал он оценивал скептически. Он ненавидел «гнилой» Запад с его мещанским идеалом и безбожием, всеуравнивающей космополитической цивилизацией и милитаризмом, но относился с нескрываемым сочувствием к его консервативным устоям – папству, католицизму, монархии, развитию семейного начала, индивидуализму в его аристократической форме. Очевидно, что Леонтьев мог повлиять на Соловьёва в период становления его критического метода, особенно в начале 1880-х годов, когда славянофильские идеалы были дороги для последнего. На рубеже 1880–1890-х годов Соловьёв показал себя активным сторонником эстетической критики, что проявилось и в идейной направленности его трактата «Красота в природе», и в конкретных высказываниях и оценках его литературно-критических работ. Леонтьев, который ещё в 1860-е годы заявил о себе как о стороннике эстетического разбора произведения, на этом этапе должен был

восприниматься им как бесспорный авторитет.

И Леонтьев, и Соловьёв воспринимали красоту как универсальную категорию, охватывающую весь универсум – живую и неживую природу, жизнь человечества, искусство. Эстетический критерий оба считали наивысшим, наиболее верным и приложимым ко всему. В эстетических системах каждого из мыслителей красота соотносилась с истиной. «Красота, – писал Леонтьев, – та же истина, только не ясная, не голая, а скрытая в глубине явления. И чем явление сложнее, тем красота его полнее, глубже, непостижимее» [88, с. 26]. Оценивая роман И. С. Тургенева «Накануне» («Письмо провинциала к г. Тургеневу», 1860), Леонтьев поставил в упрёк автору отсутствие красоты: «Вы не перешли за ту черту, за которой живёт красота… если в творении нет истины прекрасного, которое само по себе есть факт… то творение падает ниже всякой посредственной научной вещи, всяких поверхностных мемуаров, которые, по крайней мере, богаты правдой реальной и могут служить материалами будущей науки жизни и духовного развития» [87, с. 272].

Позиция Леонтьева в споре «эстетиков» и «утилитаристов» была совершенно особенной, преодолевающей крайности и учитывающей «истину» обеих сторон, примиряющей их, подобно концепциям Ф. М. Достоевского и А. А. Григорьева. Леонтьев редко отделял «эстетический вопрос» от «нравственного», выражение – от содержания, хотя и придавал порой «выражению» большее значение, чем содержанию. Для Соловьёва периода формирования его литературно-критической концепции этот «третий» путь, указанный К. Н. Леонтьевым, оказался основополагающим. Его программа была также во многом синтезирующей, объединяющей идеалы Добра, Истины и Красоты воедино. Однако эстетическая программа Леонтьева выстраивалась на основе антиномий. Согласно его логике, эстетика, мораль, культура вообще возможны лишь при наличии неравенства, разного вида противоречий, конфликтов, горя, несправедливости, угнетения. Эстетика может входить в противоречие с моралью, мораль – с культурой, культура – с человеком и обществом. Для Соловьёва все эти противоречия не существовали, ибо «не-

поддельная красота… внутренно нераздельна с добром и правдой» [166, с. 229].

Как отмечалось выше, Соловьёв не сразу принял реалистическую литературу. Лишь творчество Ф. М. Достоевского, которого он назвал «предтечей» истинного искусства, и некоторые положения знаменитого трактата Н. Г. Чернышевского заставили его пересмотреть своё отношение к возможностям этого направления. Леонтьев столь же пристально анализировал все «pro» и «contra» в отношении реализма: «Реализм вовсе не значит безобразие и грубость, как думают многие… У нас просто боятся касаться тех сторон действительности, которые идеальны, изящны, красивы… Живописцы наши выбирают всегда что-нибудь пьяное, больное, дурнолицое, бедное и грубое из нашей русской жизни…» [84, с. 98–99]. Он разграничивал «карикатурный» реализм гоголевской школы и «истинный» реализм Пушкина. Однако соотношение «реальной» эстетики жизни и «отражённой» красоты искусства в литературно-критическом творчестве Леонтьева двойственно. С одной стороны, он утверждал, что «прекрасное важнее полезного» [83, с. 41], с другой стороны, писал, что «эстетика жизни гораздо важнее отражённой эстетики искусства» [83, с. 390].

В исследовательской литературе метод Леонтьева-критика характеризуют по-разному [487, с. 14–15]. И это вполне объяснимо: в своей литературно-критической деятельности он развивался от идеалов эстетической критики к религиозно-философскому её пониманию (причём это выразилось в большей мере на практике, чем в теории), затем – к психолого-формалистическому, где главными объектами анализа становятся психология, стиль, язык. К концу 1870-х – началу 1880-х годов литературно-критическая методология Леонтьева наиболее близка философской. Об этом свидетельствует, на наш взгляд, статья «О всемирной любви» (1880), вызвавшая полемический отклик Соловьёва. По сути это выступление вполне вписывалось в рамки философской критики, анализирующей серьёзную метафизическую проблему на материале небольшого произведения, которое, тем не менее, вполне отразило

мировоззрение известного писателя-классика. Главным объектом критики Леонтьева стало отношение писателя к религии, церкви и всеобщей гармонии. Все эти проблемы автор статьи, в духе философской критики, вывел из сферы историко-литературной в область метафизики и апокалиптики. Специалисты-филологи, анализировавшие специфику критического метода Леонтьева в период конца 1870-х – первой половины 1880-х годов, назвают основными чертами литературно-критического метода Леонтьева универсальность эстетической категории, антонимичность мысли, объективность анализа, мозаичность изложения, рассмотрение художественного явления с точки зрения психологии автора и читателя, автобиографизм, полемичность [316, с. 11]. Как видим, в целом эти черты не противоречат вышеобозначенным принципам критики Соловьёва, во многом пересекаются с ними. И «онтологическая» (термин А. А. Виноградова [316, с. 17]) критика Леонтьева, и «философская» критика Соловьёва были направлены на анализ литературного явления с точки зрения отражения в нём Красоты, Добра и Истины, на выявление особенностей мировоззрения автора и индивидуально-авторского воспроизведения высших идеалов.

Леонтьев первым среди критиков-философов выделил как национальные литературные вершины творчество Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Правда, в оценках этих крупнейших русских романистов Соловьёв с ним значительно расходился. Старший из современников явно предпочитал творчество Л. Н. Толстого. Он писал, что «Л. Толстой в „Анне Карениной“ и в „Войне и мире“ выше всех романистов нашего времени и за все последние тридцать – сорок лет во всём мире» [81, с. 192]. Открытием этого писателя он считал «поэтичный» и «полезный» образ графа Вронского, несправедливо дегероизированный автором. Именно такие герои, люди дела и чести, доблести и мужества, достоинства, духовной и физической красоты, а не искатели вроде Левина «с его нравственными немощами» [81, с. 195] способны повести Россию вперёд, считал критик. Идеальным толстовским героем для Леонтьева был и Андрей Болконский – государственный деятель, глубокий,

тонкий, мыслящий, не одержимый ни страстью, ни идеей семейного счастья. Соловьёв же считал автора «Войны и мира» лишь летописцем жизни дворянского сословия. Он возвышал Достоевского, объявил его писателем-пророком и предтечей нового религиозного искусства.

Впрочем, отношение к Достоевскому и у Леонтьева, и у Соловьёва было крайне сложным. Соловьёв называл Достоевского пророком целого поколения лишь в начале своего литературно-критического пути и, пусть неявно, осуждал его мировоззрение позже. Леонтьев откровенно недооценивал автора «Преступления и наказания». Он характеризовал Достоевского как писателя «даровитого», «весьма влиятельного», даже «весьма полезного», «истинного прозорливца» [82, с. 304], но ценил «публициста и моралиста… в Достоевском несравненно выше, чем повествователя», считал «Дневник писателя» «во сто раз драгоценнее всех его романов» [82, с. 303]. Леонтьев не находил настоящих русских дворян в романах писателя. Его психологический анализ критик считал «довольно однородным в своей болезненной, пламенной, исступленной исковерканности» [86, с. 134]. Леонтьев упрекал Достоевского одновременно и в излишнем идеализме, и в натурализме, отсутствии героизации персонажей. Он не находил в творчестве писателя правды жизни: «Достоевский глубоко преломляет её, сообразно своему личному усмотрению» [82, с. 302]. Общим источником конечного неприятия творчества Достоевского и для Леонтьева, и для Соловьёва стало искажение писателем религиозных истин. Как свидетельствует статья Леонтьева «О всемирной любви, по поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике», критик считал «чуть-чуть не еретической» идею космополитической любви, провозглашённую на юбилее российского гения. Автор статьи раскритиковал нехристианскую и упрощённую по сути концепцию земной гармонии Достоевского. Обратим внимание на то, что подход к литературному явлению у обоих критиков оказался очень близким. Возражения Леонтьева касались не столько того, что высказал Достоевский о Пушкине, сколько мелкой частности, имеющей к существу выступления отношение достаточно отдалённое.

Не найдя в речи писателя ничего религиозного, критик стал рассматривать её как отступление от основ христианской веры. Он разделил художника слова и мыслителя и судил писателя как философ. С тех же метафизических позиций защищал Достоевского Соловьёв в своей полемической «Заметке в защиту Достоевского от обвинения в „новом“ христианстве» (1883).

Программной для поздней критики Леонтьева стала книга «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л. Н. Толстого», отдельные главы которой печатались в «Русском вестнике» в 1890 году. Леонтьев синтезировал в своём методе исторический, эстетический, психологический и формальный анализ. Новый подход основывался на личном чувстве и вкусе, изучении внешней манеры писателя, его стиля. По утверждению Леонтьева, для всей русской литературы от 1840-х до 1890-х годов были характерны натуралистические детали, снижающие образы главных персонажей, их окружение и выражаемые прозаизмами, вульгаризмами, всякого рода нелитературными оборотами речи. Это вполне отразило состояние отечественной словесности, ведь язык в литературе, то есть стиль, манера, приёмы, являются «самым видным, наружным выражением самой внутренней, сокровенной жизни духа» [86, с. 114]. По сути Леонтьев вернулся к апологии языка, провозглашённой уже на раннем этапе литературно-критического творчества: «Языком пренебрегать нельзя же: он, как физиономия человека, воспринимающему впечатление представляется прежде всего; у творящего он окончательная форма, в которую выливается путём живых подробностей основная идея» [88, с. 36]. В последней своей работе Леонтьев анализировал в основном два романа Толстого – «Война и мир» и «Анна Каренина», считая их шедеврами не только русской, но и мировой литературы. Он отметил в произведениях великолепное изображение «трезвого, здорового, не уродливого» [86, с. 19] трагизма, «глубокий патриотический след» [86, с. 30], глубину и тонкость психологического анализа писателя. Соловьёв невысоко оценивал творчество Л. Н. Толстого, рассматривал его в ином ракурсе. По воспоминаниям Е. Н. Трубецкого, «в откровенных разговорах с друзьями он признавался,

что „Война и мир“ и „Анна Каренина“ вызывали в нём скуку. „Я совершенно не перевариваю этой здоровой обыденщины“, – говаривал он мне… Популярнейший из современных художников был ему, в общем, совершенно чуждым…» [222, т. 1, с. 17–18].

Николай Фёдорович Фёдоров (1828–1903), так же как К. Н. Леонтьев и В. С. Соловьёв, стоял у истоков русской религиозно-философской критики конца XIX – начала XX века. Однако, в отличие от своих современников, Фёдоров не афишировал собственных литературно-критических трудов, не выступал с ними публично. Большая их часть осталась в рукописях и набросках. Эстетические и литературные взгляды Н. Ф. Фёдорова сформировались на основе его теории «воскрешения отцов»: «…полагаем возможным для нас… с одной стороны, достигнуть… познания и управления всеми молекулами и атомами внешнего мира так, чтобы… сложить в тела отцов, какие они имели при своей кончине; а с другой, полагаем… необходимым, достигнув и внутреннего управления психофизиологическим процессом, заменить рождение детей… возвращением отцам полученной от них жизни» [256, с. 421]. Таким образом, философ не считал непроходимой пропасть, отделяющую живущих от умерших, верил в силу науки и именно от неё ждал спасения, в отличие от Соловьёва, уповающего на нравственное совершенствование человечества, мистическое соединение его с божественным началом. «Религия Фёдорова была для него слишком натуралистична, – писал К. В. Мочульский, – его мистицизм иногда напоминал какую-то естественную магию… Чудеса техники упраздняли чудо благодати» [114, с. 150]. Однако и для Фёдорова, и для Соловьёва идеалом человеческого общества было «всеединство», или «единство всех в Боге».

Фёдоров не создал законченной эстетической теории, так как проблемы эстетики не имели для него первостепенного значения. Истинное определение искусства он находил в поэзии великого Микеланджело, говорившего, что гений его слаб, ибо силою своего искусства он может вызвать только мёртвое, несмотря на то, что горит желанием вызвать живое. И для Соловьё-

ва, и для Фёдорова понятие «искусство» часто сливалось с более широким понятием творчества, теургии как свободной деятельности, в которой человечество осуществляет свои идеалы в материальной действительности, в природе. Искусство, полагал Фёдоров, должно «не *изображать*, не *рисовать отвлечённые мысли*… а *указывать путь* и в художественной форме и в творческом восприятии создавать проект самого дела, самой истинной задачи рода человеческого» [247, с. 161]. В этом понимании человека как субъекта творческого процесса и в этом смысле продолжателя дела Божьего на земле Фёдоров и Соловьёв чрезвычайно близки. И тот и другой связывали кризис современного искусства с его отрывом от религиозных основ. Фёдоров утверждал, что сначала искусство имело божественную природу, оно возвышало человека и давало ему возможность жить в гармонии с окружающей средой: «Молитва – вот начало искусства… это – *теоантропоургическое* искусство, которое состоит в создании Богом человека чрез самого человека» [239, с. 228]. Современное же искусство, называемое им антропоургическим, в противоположность прежнему, теургическому, выродилось в два направления: устрашающее, обслуживающее и отражающее милитаристские наклонности современного человека, и привлекающее, эротическое искусство. Оба выразили собой падение человека, разрыв с Богом, утрату гармонии с природой. «*Христианской литературы*, – писал Фёдоров, – *вовсе не существует*, потому что она… совсем не поняла Христа, потому что ей по плечу Сократ, а не Христос» [257, с. 488–489]. Она «пробавлялась классическим Прометеем, да новым Фаустом, Мефистофелем, этими искусственно раздутыми типами, да богатыми пустословами Гамлетами. Ни одного великого героя, ни героини нет в этой литературе» [257, с. 489].

Как и Соловьёв, Фёдоров выстраивал литературно-критическое суждения на основе личной философско-эстетической концепции, стремился к максимально обобщённому критическому анализу, интересовался прежде всего идейно-содержательной составляющей произведения, иногда пренебрегая анализом его формы. Его литературно-критические работы проникну-

ты пророческим пафосом. Как и Соловьёв, Фёдоров, резко противопоставлял собственную критику, с одной стороны, «реальной», с другой – эстетической. Крайне неприязненно он относился, например, к творчеству В. Г. Белинского, характеризуя его как «критика слов», для которого «изображение пошлости составляло верх искусства» [241, с. 523–524] («К пушкинскому юбилею», 1899). Требование «реальной» критики правдиво изображать действительность делало литературу, по мнению Фёдорова, пассивным «зеркалом, в коем отражаются мысли» [251, с. 530], превращало читателя в созерцателя. Но и трактовки искусства как «чистой бесполезности» он не принимал. Двум этим точкам зрения критик противопоставлял понимание искусства как действенного средства для улучшения жизни, для достижения всеобщего блага и истины. Такой же действенный характер искусства утверждал и Соловьёв.

Фёдоров-критик, как и Соловьёв, очень придирчиво отбирал материал для литературно-критического анализа. Это прежде всего те источники, которые содержали, по его мнению, идеи, близкие его концепции «воскрешения отцов». В этой связи он не только ориентировался на «первоклассные» тексты, но и делал жёсткую «выборку» среди писателей-классиков: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Толстой, Соловьёв. Показательно, что в сферу литературно-критических интересов Фёдорова не попали, например, романы Гончарова и Тургенева, зато чрезвычайно часто в его критических работах звучало имя ныне не известного поэта В. А. Кожевникова, стихотворение которого «Да придёт царствие твоё…» он считал началом новой эпохи в лирике. В отличие от Соловьёва, Фёдоров не ставил поэзию выше прозы, анализировал, например, как философскую лирику Пушкина, так и романы, повести Толстого. Фёдорова, как и Соловьёва, мало интересовали конкретные художественные тексты. Прежде всего он оценивал значимость творчества того или иного писателя для движения литературы в сторону «священного» искусства, связанного с религиозными ценностями и идеей «воскрешения отцов». Однако если произведение, как ему казалось, напрямую выходи-

ло на эту идею, Фёдоров анализировал его неоднократно. Так, например, было с гоголевской поэмой «Мёртвые души», с которой критик связывал настоящий «прорыв» в отечественной словесности, наконец-то уяснившей своё великое назначение. Задачу литературной критики и Фёдоров, и Соловьёв в итоге связывали с открытием людям жизненного пути: критика «приводит к сознанию план пути, проект общего движения» [251, с. 529].

В русской литературе «золотого века» Фёдоров особенно выделял художественные миры А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя. Если для Соловьёва Пушкин был непревзойдённой и непререкаемой литературной вершиной, создателем «органической» поэзии, то для Фёдорова это поэт неоднозначный. С одной стороны, Пушкин видел в молодом поколении вытеснителей старшего, открывал под сиянием вечной красы всё бездушие, всю бесчувственность умерщвляющей слепой силы природы. С другой стороны, поэт, в трактовке Фёдорова, «был выше, а не ниже поэзии и словесности», ведь вопрос о смысле жизни был одним из главных в его творчестве. Уже после написания «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» он открыто поставил «вопрос о жизни» («Жизнь, зачем ты мне дана?») и «призвал всех к решению этого вопроса» [241, с. 523]. Не относя себя к «обожателям» Пушкина, Фёдоров отмечал необходимость не прославлять поэта всяческими способами, а глубже оценивать его произведения. В пушкинском творчестве, признавал он, содержатся прототипы всех типов русской литературы, но оно ещё не главная вершина, «когда русские будут писать о России как о мировой державе» [241, с. 527]. Для Фёдорова пушкинский юбилей 1899 года имел глубинный философский смысл. Отживающая интеллигенция, выдающая себя за весь русский народ, – лишь обожатель, а не продолжатель Пушкина. Знание лишь Пушкина свидетельствует о том, что этот «народ» до такой степени устарел, что для него не только нет будущего, а даже и настоящего. С большой обидой в статье «К пушкинскому юбилею» (1899) он говорил о «нашей мёртвой интеллигенции», которую оставили равнодушной и полный неурожай, и «грозящая нам война всего ближнего и дальнего Запада». Зато литера-

турная годовщина пробудила всех «наших празднолюбцев», увела в воспоминание. Духовные итоги юбилея, по Фёдорову, печальны: «В 40-х годах верили у нас в молодость России, говорили, что Россия – *вся в будущем*, ждали „*нового слова*“; в настоящем же году мы… окончательно убедились, что Пушкин и есть последнее слово, что… жизнь России кончена» [241, с. 523]. Не склонный, как и Соловьёв, к развёрнутым разборам отдельных художественных произведений, Фёдоров выделил в поэзии Пушкина стихотворение «Дар напрасный, дар случайный…» (1828), которое называл «самым радикальным». Оно, считал критик, показательно для целого поколения, так как затрагивает вопрос самого существенного. «Немногими стихами, – писал Фёдоров, – Пушкин отнял у человека решительно всё: случай поставил его началом, жизнь и душу, сердце и ум подчинил враждебной силе и человека оставил с пустым сердцем, праздным умом и ненужной жизнью» [241, с. 524].

Из его заметок критика «О Лермонтове» (1899) можно судить о фёдоровской концепции творчества этого поэта. Личность Лермонтова он осмыслял, видимо, в духе символистской и импрессионистической критики: как натуру беспокойную и несчастную. Главной чертой Лермонтова-человека Фёдоров назвал одиночество, во многом объясняющее его безверие. Лермонтов – это «тощий плод, до времени созрелый», он «плод городской жизни, в которой любви нас учит не природа, а детские балы» [248, с. 528]. Не найдя сочувствия у людей, он обратился к бесчувственной природе, одушевил, мифологизировал её и превратил в храм, где «торжественно и чудно», где «звезда с звездою говорит», даже «пустыня внемлет Богу». Лермонтов «желает в этом храме сохранить дыхание жизни, желает вместо отпевания слышать песнь любви» [248, с. 528]. В этом и проявилась вся глубина его религиозности. Соловьёв, как известно, подчёркивал бунтарство и безверие Лермонтова. В любовной лирике поэта он не находил какой-то ценности. Для Фёдорова же она имела глубинный философский смысл, ведь Лермонтов «никогда не служил женам» [248, с. 529].

Фёдоров пристально следил за литературной полемикой вокруг лермонтовского наследия. В частности, он не мог пройти мимо нашумевшей статьи Соловьёва о личности и жизненном пути поэта. В 1901 году он написал работу «Бессмертие как привилегия сверхчеловеков. (По поводу статьи В. С. Соловьёва о Лермонтове)». Исходным её тезисом стало утверждение, что Соловьёв не понял Лермонтова, так как последний не являлся родоначальником ницшеанского умонастроения в русской литературе, а «был любящим сыном и не мог бы признать бессмертия как привилегии даже всех живущих» [235, с. 139]. Хотя Лермонтову не был вполне известен долг воскрешения, как он известен Соловьёву, поэт, очевидно, догадывался о тайном смысле человеческой жизни: об этом свидетельствуют его стихи («Зачем я не птица…» и др.). В заметке «Как адвокат дьявола Соловьёв перечислил все грехи Лермонтова…» Фёдоров подчёркнул «всеохватность» Лермонтова (эту черту Соловьёв признавал лишь в гении Пушкина): он не был «чужд мировым судьбам Востока», «ему не чужды были и судьбы Запада» [238, с. 87]. По степени потенциальности критик, как и В. В. Розанов, ставил Лермонтова выше всех русских писателей: «Россия в нём лишилась великого поэта и величайшего полководца» [238, с. 87].

Среди писателей второй половины XIX века Фёдоров выделял двух корифеев – Достоевского и Толстого – и молодого, подающего надежды Соловьёва. Они казались ему близкими по духу мыслителями, в их произведениях он находил отзвуки собственной теории «воскрешения отцов». Однако постепенно он разочаровывался и в Достоевском, и в Толстом, и в Соловьёве, прежде всего из-за сокровенных надежд, которых они «не оправдали».

Из всех современников Достоевского именно Фёдоров и Соловьёв первыми глубоко прочувствовали и показали религиозно-философский пафос его творчества. Они увидели в нём не просто социального писателя, певца «униженных и оскорбленных», а религиозного художника, одухотворённого Божественным смыслом. В своём «Предисловии к изданию письма Ф. М. Достоевского» (1897) Фёдоров подчёркнул у писателя «мысль изуми-

тельного величия», которая даёт цель и смысл человеческой жизни. «Достоевский, – писал он, – говорит в своём письме, что – „самое существенное есть долг воскресенья прежде живших предков“, т. е. наш долг, наша обязанность, наше дело заключается, следовательно, в том, чтобы воскресить всё умершее, утраченное нами как сынами, как потомками наших отцов, предков» [250, с. 5]. Эта мысль Достоевского приобретает, по мнению критика, большую актуальность в связи с тем, что рост человечества оканчивается, население переполняет землю, и «ещё столетие, много два», и мы вынуждены будем мечтать об истребительных войнах, морах и других бедствиях, способных уменьшить население, или же, «действуя по-христиански, путём полного воспроизведения умерших из разложенного их праха, мы должны будем сделаться способными жить и вне земли» [250, с. 6]. С этой идеей Фёдоров связывал высшую задачу человечества и утверждал её принадлежность Достоевскому. Публикуя письмо Достоевского и собственное к нему предисловие, Фёдоров искренне надеялся на то, что слово о «долге воскрешения», представленное от имени Достоевского, будет услышано. Вместо этого его идеи стали восприниматься читателями сквозь призму общего мистического миросозерцания Достоевского, что он вынужден был признать как ошибку в заметках «При издании письма Ф. М. Достоевского сделана *большая ошибка*», «Союз с Достоевским очень невыгоден для нас», «Произошло столкновение двух самых противоположных идей…». В последней из работ Фёдоров указал на непонимание писателем возможностей знания, которые должны сделать стихийные силы природы управляемыми, на недооценку самой концепции «воскрешения»: «Для Достоевского „*Долг воскрешения*“ мог лишь дать *два прекрасных часа беседы*, а не был планом или проектом, который нужно приводить в исполнение» [254, с. 14]. Правда, в конце 1890-х – начале 1900-х годов у Фёдорова вновь начинают звучать темы, сближающие его с Достоевским: он критикует цивилизацию, служащую богу потребления и комфорта, абсолютизацию человека, каков он есть, рассматривает события современной истории и политики через христианский идеал.

Сближала Соловьёва с Фёдоровым и общая оценка творчества другого современника, Л. Н. Толстого. Оба исходили из особенностей мировоззрения и веры писателя. Когда надежды на Толстого как на распространителя своего учения у Фёдорова не оправдались и личные отношения между двумя мыслителями фактически прекратились, одним из основных направлений его заметок и статей становится критика толстовского религиозно-нравственного учения. В начале 1890-х годов Фёдоров, тем не менее, связывал значение Толстого прежде всего с его литературным творчеством («Небольшой эпизод в истории Москвы 1892 г. или колоссальный проект»). Особенно он выделял в наследии Толстого его автобиографическую трилогию «Детство», «Отрочество» и «Юность», пронизанную близкими ему идеями. В конце 1890-х годов Фёдоров высказывался о мировоззрении и учении писателя уже крайне резко и однозначно: «Нахал, позволивший себе то, что не дерзнул сказать ни один из лакеев Каиафы и Пилата, обозвал Христа бродягою. Этот бывший рабовладелец, признавая себя безгрешным, приглашает всех, имеющих наглость считать себя честными, оставить бесчестное, то есть освободившее крестьян правительство. Это завершение интердикта, наложенного этим новым папою на Россию, разрешившего от присяги (не клянись), запрещавшего платить подати и нести воинскую повинность (не воюй)» [242, с. 26]. На трактат писателя «Что такое искусство?» (1897) Фёдоров откликнулся работой «Что такое добро» (1898), где отметил, что Толстой измельчил сущность искусства, подразумевая под ним только передачу чувств от одних к другим, а не осуществление того, что каждый носит в себе. Фёдоров отказался считать Толстого эстетиком, ведь красоты он не признаёт, даже добро понимает лишь в его отрицательном значении («не убий», «не укради», «не лжесвидетельствуй», «не прелюбодействуй»). Для Фёдорова красота и добро нераздельны: истинная красота есть красота благобытия. Искусству же Толстого отвлекать от пороков нечем, ведь он не признаёт красоты, того, во имя чего люди будут отказываться от вражды. В отличие от Соловьёва Фёдоров высказывался об отдельных произведениях Толстого, даже характеризовал их положительно.

В статье «„Не-делание“ ли или же отеческое и братское дело?» он назвал «Войну и мир» лучшим и «наиболее религиозным» произведением писателя, ибо оно «есть воспроизведение жизни его родителей» [246, с. 362]. В статье «Разговор с Л. Н. Толстым» главную заслугу романа «Воскресение» критик связал с его идейным содержанием, назвав своё новое произведение «Воскресением», Толстой «до очевидности доказал невозможность нравственного воскресенья без воскресенья действительного, телесного…» [252, с. 36]. Однако его поздние отзывы о Толстом по своей тональности напоминали саркастические характеристики писателя в соловьёвской «Краткой повести об антихристе»: «Итак, и Страстная служба, и Пасхальная – Колдовство? Тут нужно поставить ни знак вопроса, ни знак изумления и удивления, а особый знак, знак ужаса, которого нет, кажется, и в Грамматике, потому что она не предвидела… дьявола в человеческом образе» [236, с. 42]. В заметке «„Резюме“ философии Л. Толстого» (1901–1902) он назвал писателя «пророком», в которых так нуждается интеллигенция, но пророком, дающим лишь «отрицательные ответы» [253, с. 46]. Слабости философии Толстого критик объяснил отчасти его «крайним индивидуализмом» [245, с. 47], отчасти самим духом «века бездушия» [253, с. 47].

В Соловьёве Фёдоров увидел близкого собственному мировоззрению мыслителя. Но и Соловьёв должен был почувствовать родственность их философских позиций, откликнуться на идею деятельного преображения реальности, близкую трактовку мирового процесса и места в нём человека. Однако последний всегда придерживался религиозных взглядов, а потому отказался от публичного обнародования идей своего современника. Тем не менее Фёдоров на протяжении 1890-х годов внимательно следил за творчеством Соловьёва, как философским, так и художественным. В лирике Соловьёва критика более всего интересовала разработка темы памяти об ушедших. Но Фёдоров категорически не принимал недоговорённости, неясности и метафоричности мысли поэта, свидетельствовавших, по его мнению, о неверии в дело воскрешения. Конец 1890-х годов – время обострённой полемики Фёдорова с

Соловьёвым. В творчестве поэта-философа критик выделил стихотворения, явно чуждые его концепции, например «Хоть мы навек незримыми цепями…» (1875). В заметке «Стихотворение Соловьёва, относящееся к году пребывания в Лондоне…» Фёдоров переписал его целиком и дал краткую, но характерную помету: «Считать Высшую волю чуждою себе – не значит ли считать Бога не отцом, а Барином! – Это не смирение…» [255, с. 74]. В статье 1900 года «Кончилась ли всемирная история?» Фёдоров, комментируя слова недавно скончавшегося Соловьёва о том, что «всемирная история внутренне кончилась», с горечью констатировал: «…в этих словах В. С. Соловьёва слышится голос не живого человека, не *сына*, а отвлечённого мыслителя-*философа*» [240, с. 74].

Предсмертную лекцию Соловьёва о Лермонтове, в которой Фёдорова возмутила не столько резкая оценка личности русского поэта, сколько неверное изложение учения о воскресении, критик назвал «необдуманной», «пятном в его философском учении» [243, с. 79]. «Соловьёв же, – писал Фёдоров, – по-видимому, воображает, что для дела воскрешения, – если только он признаёт его, – нужно будет создать, учредить, особый класс людей, особый орден – рыцарей воскрешения. Он вовсе не понимает, что Воскрешение есть дело всеобщее…» [237, с. 82–83]. В замене сверхчеловека сверхчеловеческим путём отразился, по мнению Фёдорова, глубокий упадок самой философии, отказавшейся от религии.

«Три разговора…» Соловьёва с их апокалиптикой были не приняты Фёдоровым. Несмотря на близость некоторых установок (критика толстовства, буддизма, идея деятельной борьбы со злом и т. д.), критик считал, что автор диалогов грешит отсутствием надежды, разочарованием в возможности повернуть историю на Божьи пути. «Три разговора…» были восприняты Фёдоровым как измена тому богочеловеческому идеалу, которому служил их автор в течение всей жизни. Отсюда – резкость и горячность тона заметок о произведении Соловьёва. Соловьёвский катастрофизм произведения, по мнению критика, вёл к пессимизму, одной из опор антихристианского мировоз-

зрения. Образы трёх вождей христиан – старца Иоанна, профессора Паули и папы Петра II, олицетворяющие апостолов Христа, в интерпретации Соловьёва, был убеждён Фёдоров, получили ложную сущность. Все они становятся самозванцами – Анти-Иоанном, Анти-Петром, Анти-Павлом. Иоанн поклонился Петру и тем самым «признал другого главу, кроме Христа» [249, с. 71]. Пётр присвоил себе главенство, а Павел, не обличил их. Таким образом, в сочинении Соловьёва «есть только антихрист и его слуги, а Христа – нет» [249, с. 72]. Всё это усиливает тёмные сатанинские силы, тормозит овладение природой, просветление и одухотворение материи. Фёдоров согласился с тем, что антихрист Соловьёва как узурпатор, занявший мировой трон не милостью Бога, поддерживающий мир промышленными выгодами и провозглашающий право каждого на благополучие высшим нравственным началом, «может быть назван противником Христа» [249, с. 68]. Однако для него совершенно очевидно, что этот персонаж – носитель авторской философской программы: он спиритуалист и сверхчеловек не в христианском, а в ницшеанском смысле. Ошибочной Фёдоров считал и идею Соловьёва, связанную с объединением церквей, несмотря на то, что автор повести разграничил объединение внешнее (антихристом) и истинное (главами католиков, православных, протестантов): «собор занимается не соединением… а лишь примирением и только христиан в умалённом числе» [249, с. 70].

В отношении и Соловьёва, и Фёдорова был справедлив парадокс: хотя оба резко критиковали зарождающееся искусство модернизма, их теории послужили основой для философии и эстетики символизма и других нереалистических направлений в литературе XX столетия.

В общекультурном пространстве России рубежа XIX – начала XX века Василий Васильевич Розанов (1856–1919) был одной из ключевых фигур. Расцвет его критики с блестящей афористически-эссеистской стилистикой, интимно-исповедальным тоном и будоражащей общественное сознание тематикой, собственным взглядом на всё приходится на конец 1880-х – 1890-е годы. По мнению В. В. Бычкова, Розанов был «одним из предтеч,

провидцев, пророков и даже почти полновесным представителем постмодернистского типа мышления… был „эстетом“… постмодернистского типа, что и воздвигало нередко стену непонимания между ним и его современниками» [314, с. 141]. Сверхсерьёзная игра всеми ценностями культуры и их переоценка, провозглашённые его современником Ницше, иронизм по отношению к устоявшимся нормам, законам стали визитной карточкой его критики: «…я шалунок у Бога. Я люблю шалить. Шалость, маленькие игры (душевные) – моё постоянное состояние… В них, однако, никогда не привходит зло и вредительство…» [147, с. 166].

Воспринимая литературу как «эстетическое выражение души», Розанов по своему типу мышления тяготел к метафизическим абстракциям, которые совмещал с православной проблематикой (спасение души, смысл жизни, существование человечества, единство человека и Бога). Тем самым он оказывался близким кругу религиозных философов конца XIX – начала XX века, в том числе Леонтьеву, Соловьёву, Фёдорову. Вместе с тем в сознание большинства своих современников Розанов вошёл как провозвестник языческой «религии пола» и «религии жизни». Критик-философ считал ошибкой уход христианства в догматическую словесную сторону вместо подлинного творчества жизни. В статье «Брак и христианство» (1898) он соединил «чувство Бога» с «чувством пола». Пол виделся ему таинственным основанием существующего, надмировым началом, в котором синтезировалось плотское и духовное, оформлялась мировая гармония. В розановской теории пола священны акты рождения и зачатия, семья как институт, способствующий продолжению рода. Сам же пол не есть нечто определённое и законченное: в каждой клетке любого человека присутствует и женское, и мужское, стремление же к обладанию противоположным полом есть проявление жажды полноты бытия. Розанов доказывал одухотворённость, космичность пола, воспринимал его как природное начало в человеке.

Красота для Розанова – двигатель земной жизни, истории. В его сознании соединилась мысль о значимости красоты земной, телесной с убеждени-

ем в верховенстве духовной красоты. Розанов ввёл в эстетическую сферу традиционную для христианской культуры тему пришествия Христа в мир для подготовки человечества к вечной жизни. Это сочетание вроде бы несочетаемого сформировало оригинальное эстетическое сознание, основываясь на котором Розанов находил подход к вещам, явлениям, проблемам, не осмысленным до него художественной общественностью. Общим для Соловьёва и Розанова в области поэтики критической прозы стал апокалиптико-пророческий тон, одинаковый подход к характеристике текста: разбор его идейно-тематической (прежде всего философской) составляющей, развёрнутые обобщения, метафизические выводы, использование философской и богословской терминологии, сжатый эстетический анализ произведения.

На протяжении всей критической деятельности Розанов, как и Соловьёв, постоянно обращался к рассмотрению русской классической литературы. В её развитии он выделял «золотой век» Пушкина и Гоголя, описанный эстетической критикой, «научно-исторический» период, суть которого этическая критика определила как выяснение «жизненного значения» [149, с. 179] литературных произведений, и «научный», когда критики стремились объяснить «все входящие нити» [149, с. 190] в творчестве писателя, определявшие его сознание, дух и индивидуальность. Своим предшественником Розанов считал А. А. Григорьева, соотносил главную цель критики с проникновением в субъективное «я» творца и отражением собственных взглядов на мир. Соловьёв же был убеждён, что выразить индивидуальность невозможно. В этом отношении критика Розанова была ближе «творческой», «субъективно-художественной» критике Мережковского, сосредоточенной на воспроизведении своего «я», рассматривающей в произведении лишь то, что близко духовному миру самого критика. Субъективность оценок, опора на чувственные переживания, наличие в рамках одного критического текста нескольких проблемно-тематических узлов, убеждение в превосходстве художественной правды над исторической, равноправие анализа художественного текста и эмоционального впечатления от него (свободные ассоциации, внешняя хао-

тичность образов, сюжетных линий), «провокационный» характер диалога с читателем, мышление антиномиями позволяют судить о Розанове как о критике, близком к импрессионистической методологии, предполагающей отрывочность, фрагментарность, мимолетность (Ю. И. Айхенвальд, И. Ф. Анненский). Однако всё это уравновешивалось стремлением к синтезу, желанием представить образ мироздания в его многогранности, в сложном сочетании субъективных и объективных факторов, глубокой философичностью.

В русской литературной классике Розанов выделял трёх писателей: «…у Пушкина, Лермонтова, Гоголя всё „божественно“ в самом серьёзном смысле...» [604]. О значении Пушкина для русской и мировой словесности критик высказался в статье «Пушкин и Лермонтов» (1914): «Пушкин есть поэт мирового „лада“, – ладности, гармонии, согласия и счастья... Просто царь неразрушимого царства… Мы все ведь ремесленники мирового уклада, – и служим именно пушкинскому началу, как какому-то своему доброму и вечному барину» [146, с. 117]. Розанова особенно восхищала способность А. С. Пушкина «к возрождению, в его универсальности и простоте, простоте, всегда ему присущей» [144, с. 35]. И для Соловьёва, и для Розанова Пушкин был поэтом «чистой красоты» во всём земном, чувственно осязаемом. В юбилейной статье «О Пушкинской Академии» (1899) Розанов назвал Пушкина «самым красивым во всемирной литературе поэтом, потому что красота у него сошла вглубь, пошла внутрь. Тут две тысячи лет нового углубления, христианского развития сердца, но пошедшего не специально в религию, а отражённо бросившего зарю на искусство» [142, с. 104]. В последних вещах Пушкина («Капитанской дочке», «Повестях Белкина») Розанов усматривал особый тип «духовной красоты», сложившийся как высший идеал в русском народе, красоты, основанной на «простом и добром», которая дала сильный импульс развитию последующей русской литературы. Величие Пушкина, по Розанову, заключалось в том, что он «открыл русскую душу», «показал миру» русского [135, с. 275–276]. Однако в целом, оценивая наследие писателя, критик не избежал писаревского скептицизма: Пушкин удалился в «какую-то

академическую пустынность и обожание» [137, с. 52], он не смог бы ответить на многие насущные вопросы конца века, он «слишком строг» [137, с. 51] как наставник, он гений форм, но не поэтический гений.

К пушкинской традиции Соловьёв относил А. А. Голенищева-Кутузова, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, А. К. Толстого. Розанов опровергал мнение, что русская литература в её апогее начиналась с Пушкина. «Связь с Пушкиным последующей литературы вообще проблематична, – писал он. – В Пушкине есть одна мало замеченная черта: по структуре своего духа он обращён к прошлому, а не к будущему» [131, с. 220–221]. Ещё в 1898 году в статье «Вечно печальная дуэль» Розанов заявил, что творчество Пушкина завершило большой этап в развитии русской литературы и русского языка. По духовному настроению последовавшие за ним писатели (Гоголь, Лермонтов, Достоевский, Толстой) отделились, пошли своим путём, определили дальнейшее развитие русской литературы.

Для Соловьёва Пушкин – создатель «органического» творческого мира, для Розанова – символ вечно живой жизни («…он весь в движении, и от этого-то так разнообразно его творчество» [145, с. 135]; «любя его поэзию, каждый остаётся *самим собою*» [145, с. 137]), глубокого нравственного здоровья, ясности, уравновешенности и какой-то странной вечности: «*Ничего не устарело* в языке, *в течении речи*, *в душевном отношении* автора к людям, вещам, общественным отношениям. Это чудо… и когда и Достоевский, и Толстой уже несколько устарели, устарели по самой нервозности своей, по идеям, по взглядам некоторым, – Пушкин ни в чём не устарел» [134, с. 328].

В 1897 году появилась статья Соловьёва «Судьба Пушкина», в которой проводилась мысль, что поэт сам виновен в своей трагической судьбе: он не выполнил долга христианина, поддался недостойному гения соблазну мести и озлобленности. Розанов сразу же ответил полемической статьей «Христианство пассивно или активно?», отстаивая право Пушкина защищать «ближайшее отечество своё – свой кров, свою семью, жену свою... как и воин отстаивает не всегда существование, но часто только „честь“, доброе имя, пра-

вую гордость своего отечества» [151, с. 180]. В начале XX века Розанов возвратился к пушкинской теме и полемике с Соловьёвым, который «попытался доказать, что это не „нечистый“ унёс у нас Пушкина, а ангел» [136, с. 70]. В «Вечно печальной дуэли» он утверждал, что неуравновешенность, неровность духа, порой переходящая в желчность, придирчивость, – это участь гения, тягостная прежде всего для него самого [131, с. 219]. В статье «Ещё раз о смерти Пушкина» (1900) он выдвинул своё объяснение, основанное на понимании семьи как особого мистического единства душ, не образуемого на почве искусственного согласия или «общения в функции пола» [136, с. 92]. Пушкин не мог вместе с Натали Гончаровой смеяться над Дантесом так, как, например, смеялся Лидин в «Графе Нулине» над незадачливым графом. В этой семье не было духовного слияния, совместного стремления к добру.

Гармонии Пушкина и Соловьёв, и Розанов противопоставляли импульсивность «вечно героического, рвущегося в небеса» [140, с. 301] Лермонтова. Сравнение творчества двух писателей Розанов осуществил в своей работе «Пушкин и Лермонтов» (1914): «Лермонтов никуда не приходит, а только уходит... Вы его вечно увидите „со спины“. Какую бы вы ему „гармонию“ ни дали, какой бы вы ему „рай“ ни насадили, – вы видите, что он берётся „за скобку двери“... Пушкину и в тюрьме было бы хорошо. Лермонтову и в раю было бы скверно» [146, с. 119–120]. Для Розанова Пушкин весь очерчен в своём творчестве, Лермонтов «даже не угадываем» [131, с. 228] в своих художественных возможностях. Он истинный родоначальник русской литературы: главные герои Достоевского и Толстого в их двойственности, богатой рефлексии, в сильных страстях родственны Печорину или Арбенину.

Соловьёв и Розанов разошлись во мнениях по проблеме лермонтовского демонизма, что было вызвано как противоположностью концепций творчества этого автора, так и несовпадением этических взглядов. Для Соловьёва (лекция «Лермонтов», 1899) земная жизнь Лермонтова была чредой нравственных падений и ошибок: он допустил в душу демонов нечистоты, кровожадности и гордости и закончил свой путь «безумным вызовом высшим

силам», «фаталистическим экспериментом» [171, с. 290] на дуэли. Последнюю обработку поэмы «Демон» критик считал воплощением «детского чувства обиды против провидения» [171, с. 289], проявлением гордости, «главного из смертных грехов», который «делает всякое совершенствование или возвышение невозможным» [171, с. 288]. Соловьёв признавал «значительность замысла» и «великолепие стиха», но содержание «Демона», противоречащее Библии и «здравой логике», он не комментировал, отмечал, что «говорить с полной серьёзностью о содержании поэмы… так же невозможно, как вернуться в пятый или шестой класс гимназии» [171, с. 289]. Критик осознавал романтическую основу лермонтовского образа (его поступки «приличествуют юному гусарскому корнету», он «прекрасен», «до чрезвычайности благороден», «вовсе не зол», «желает примирения» [171, с. 289] с Богом), но идеализация зла для него была в принципе неприемлема. В юбилейной статье «М. Ю. Лермонтов. (К 60-летию кончины)» (1901) Розанова сопоставил Лермонтова и Гоголя как два необыкновенных явления в истории развития русского духа. Оба писателя имели «параллелизм в себе жизни здешней и какой-то не здешней», причём «родной их мир – именно не здешний» [139, с. 267], оба «были любимы небом… но любимы лично, а не вообще и не в том смысле, что имели особенную даровитость» [139, с. 270]. Для Розанова Лермонтов был ведом по жизни, безусловно, высшей светлой силой. Он, как и Гоголь, видел то, что недоступно всем остальным, однако эти видения «до того не отвечали привычным… с детства представлениям о религиозном, о святом», что он был испуган и дал им «ярлык, свидетельствующий об отвращении, негодовании: „колдун“, „демон“, „бес“» [139, с. 270]. Гоголь умер «на коленях, в молитве», Лермонтов, параллельно со своим мифом, создал «ряд подлинных молитв, оригинальных, творческих, не подражательных, как „Отцы пустынники“» [139, с. 271]. «Особость» Лермонтова Розанов связывал и со своеобразным, собственническим, отношением к природе: поэт будто имел право «брататься со звёздами» [139, с. 272], и это не выглядело неестественным, преувеличенным, смешным. В статье «„Демон“ Лермонтова и его древ-

ние родичи» (1902) Розанов говорил о Лермонтове как о человеке, который «прозревает в природе какое-то человекообразное существо» [603], роднит нас с природой. Цитируя стихотворение «Утёс», он подчёркивал его мифическую суть: в нём уже не камень, «о котором мне нечего плакать, но человек, человек-гора или гора-человек, о которой или с которою я плачу» [603].

Соловьёв явно предпочитал «чистую» поэзию середины века. Розанов достаточно активно анализировал творчество Н. А. Некрасова, правда, периодически высказывая достаточно парадоксальные утверждения. В статье «О благодушии Некрасова» (1897) он назвал поэзию этого автора выражением «русского благодушия» («…благодушие – всё-таки небо в нём, а гнев – только облака, проносящиеся по нему» [606]). Через несколько лет Розанов признал, что «муза мести и печали» всё-таки сильна у Некрасова, а его стихи увлекли юношество в революцию: «Некрасов, член английского клуба, партнёр миллионеров, толкнул их более, чем кто-нибудь, стихотворением „Отведи меня в стан погибающих“. Это стихотворение поистине всё омочено в крови» [150, с. 436]. В статье «23-летие кончины Некрасова» (1900) критик указал на то, что этот поэт «стал голосом России», «дал первый образ прозаического стиха и был первым публицистом-поэтом, в этом синтезе двух качеств достигнув почти величия» [629], которому уступали и Пушкин, и Лермонтов, и Гоголь.

На смерть Полонского Розанов написал статью «Я. П. Полонский» (1898), в которой утверждал мысль, что с этим событием общество потеряло свою нравственную красоту: «В личности Полонского, как и в его поэзии, было совершенное отсутствие раздражения, саднящего гнева, длительного негодования – того негодования, которое убивало бы или даже причиняло боль» [608]. Вслед за Соловьёвым Розанов отметил «несравненную сказку» «Кузнечик-музыкант», поэму-шалость, где «творец подымается до бессознательности… поющей природы, её чистоты, её спокойствия, но осложняет её узором человеческого вымысла и сознательных человеческих мотивов» [608].

В 1891 году в «Русском вестнике» появилась работа «„Легенда о Великом инквизиторе“ Ф. М. Достоевского», в которой Розанов исследовал природу российского нигилизма и природу человека вообще. «Легенду о Великом инквизиторе» критик объявил идейным центром всего романа Достоевского, который «только группируется около неё, как вариации около своей темы» [138, с. 13]. Вслед за Соловьёвым он оставил в стороне художественную и эстетическую сторону произведений Достоевского и сосредоточил своё внимание на философских идеях писателя. Однако и психологизм Достоевского, и его религиозные взгляды были для Розанова чрезвычайно интересны. В 1893 году он написал статью «О Достоевском». Вслед за соловьёвскими «Тремя речами…» эта работа была нацелена на выявление значения писателя как общественного деятеля, характеристику его общественного идеала и осмысление путей его достижения. Если для Соловьёва Достоевский был «ясновидящим предчувственником» истинного христианства, предрекающим русским роль народа-богоносца, то для Розанова – широкой натурой, колеблющейся от сострадания до пренебрежения к людям, кладезем духовного опыта. Другие русские писатели, считал критик, рисовали общество и народ «в его исторически сложившемся быте, в его непосредственной ясности», а Достоевский изучал фазисы падения и возрождения человека. «„Преступление и наказание“, – писал он, – самое законченное в своей форме и глубокое по содержанию произведение Достоевского, в котором он выразил свой взгляд на природу человека, его назначение и законы, которым он подчинён как личность» [141, с. 198]. В 1906 году Розанов опубликовал в журнале «Новое время» статью «Памяти Достоевского». В ней он повторил соловьёвскую мысль о пророческом даре писателя, однако тут же ощутимо снизил значение его прозрений до идей «почвенничества», трактовавшегося как концепция не христианская, а языческая. Таким образом, подходы двух критиков к художественному явлению были весьма сходными: они рассматривали его в отвлечённо-философском аспекте, порой далеко уходя от лите-

ратурной интерпретации текста, используя его выборочно, в соответствии с собственным видением проблемы.

Розанов не мог пройти мимо символизма и, как и Соловьёв, оценивал его скептически: не принимал вычурность формы, незначительность содержания, «общее тяготение» [607] к эротизму. В современной поэзии он выделял творчество Соловьёва, в котором, правда, не находил «сильного стиха», видел рисование «красивых фигур, образов, положений», «неуклюжие» шутки [607]. Ценность лирики Соловьёва Розанов связывал с мудростью, высокой мечтательностью, мистицизмом и эстетизацией. Лучшими у этого автора он считал произведения «на границах религии и философии», при этом полагая, что стихотворчество для Соловьёва – попытка забвения, отдыха, утешения «болящей» души. В рецензии на сборник соловьёвских стихотворений Розанов отзывался о своём современнике как о мистике, поэте, шалуне (пародии на декадентов, некоторые публицистические выходки), комментаторе и, наряду с этим, как о первоклассном учёном и неустанном мыслителе. Критик утверждал, что Соловьёв любил поэзию, как любят свободу и прекрасную форму, что в его душе был силён эстетический идеал. Философскую и богословскую прозу этого автора Розанов характеризова как «обрубленную и деревянистую», не годную для выражения тонких и ясных движений души. В критических суждениях Соловьёв, по мнению Розанова, часто высказывал что-нибудь экстравагантное, малодоказуемое, поскольку у него было мало чувства действительности, «чувства земли». «Конечно, Соловьёв есть *признанный* поэт России, и поэтическая его долговечность переживёт и философскую, и богословскую. И в философии, и в богословии он, пожалуй, имеет местное, русское значение; и именно – значение возбудителя, значение бродильного начала… В нём есть что-то „радужное“ и по игре разных цветов в поэзии его и в радуге, и потому ещё, что и стихи его и радуга „есть мост от неба к земле“. В них – и надежда, и Бог, и обещание; и что-то минутное по исходной точке, и что-то вечное по содержанию; и – Христос, и – языческие боги, видения, сюжеты» [133, с. 624–625], – писал Розанов.

Практически одновременно с Соловьёвым дебютировал в области литературной критики Аким Львович Волынский (псевдоним Хаима Флексера, 1861 или 1863 – 1926), публиковавшийся с середины 1880-х годов в журнале «Северный вестник». Оба активно осмысляли наследие реалистической критики, формулировали собственный, философский, подход к литературе как особому виду искусства. В 1896 году Волынский выступил с книгой «Русские критики». Как и Соловьёв, он отметил особую миссию в истории русской критики Н. Г. Чернышевского. Говоря об «Эстетических отношениях искусства к действительности», он назвал эту работу «самым сжатым кодексом русского утилитаризма», «сводом мертвящих критериев, целой программой войны против искусства», но свидетельством «благородного страстотерпчества, рыцарской честности и редкой нравственной порядочности» [591]. В предисловии Волынский писал: «Изучая деятельность русских критиков, я держался того мнения, что критика художественных произведений должна быть не публицистическою, а философскою, – должна опираться на твёрдую систему философских понятий известного идеального типа. Она должна следить за тем, как поэтическая идея, возникнув в таинственной глубине человеческого духа, пробивается сквозь пёстрый материал жизненных представлений и взглядов автора… Искусство может выдать свои тайны только пытливой мысли философа, который в созерцательном экстазе соединяет всё конечное с бесконечным, связывает психологические настроения, выливающиеся в поэтических образах, с вечными законами мирового развития» [591, с. II]. Таким образом, как и Соловьёв, Волынский видел в критике «ветвь философии», которая вполне самостоятельна и не зависит ни от социальных, ни от исторических обстоятельств. Основываясь на своей идее «критического идеализма», Волынский требовал от писателя цельной философско-эстетической системы, в которой концепция познания и истолкования явлений искусства завершалась выходом к христианскому идеалу. Он не находил философской системы в критике В. Г. Белинского, в его «Письме к Гоголю» подчёркивал «кричащий тон, изобличающий партийную ненависть»

[591, с. 135]. Н. А. Добролюбов, по его мнению, «не знал никаких широких увлечений», не обладал «оригинальным умом», его произведения «превосходны по ясности стиля, по простоте и общедоступности логических доводов, но, по сравнению со статьями Белинского, они производят всё-таки слабое, почти бледное впечатление» [591, с. 135]. У Д. И. Писарева, считал Волынский, отсутствовало философское мышление. Литературно-критические оценки Н. К. Михайловского были основаны на субъективной социологии, политизировании литературы, подчинении её задачам «гражданской борьбы». Для Волынского литературная критика «есть самостоятельная философская дисциплина», чья цель связана «не с утилитарно-общественными запросами времени, а с вечными, идеалистическими потребностями общественной культуры», и только в этом случае она делается орудием настоящего достоверного знания и добывает «самостоятельные истины о человеческой природе» [589, с. 781]. Задачи литературной критики Волынский определял широко: «Найти идейный смысл настоящего произведения искусства и оценить его в свете широкого философского мировоззрения, понять и осмыслить для публики глубокую тайну эстетической красоты, увидеть определённые художественные образы в их связи с культурою общества, как отражение данного момента его исторического развития и как стимул для дальнейшего его движения по пути прогресса – такова трудная… задача, разрешаемая литературной критикою» [589, с. 824].

Волынский исходил из идеи связи творческого акта с религиозным сознанием личности, соотнесённости художественной красоты с абсолютными истинами христианских созерцаний. В истолковании красоты он, в отличие от Соловьёва, был близок эстетике модернизма. Волынский подчёркивал не универсальный, а исторический характер красоты и её обязательную связь с индивидуальным принципом: «Ни в Библии, ни в Ведантах нет понятия красоты. Красота рождена не пра-арийскою культурою и не в лоне её великих восточных наследниц, а в позднейшей Европе, в Греции, в художниках, писателях и философах, среди ново-арийских культурных завоеваний, как утвер-

ждение на веки веков индивидуального принципа совершенства совершенной личности» [612]. Тем не менее гении, «люди Рембрандта», по Волынскому, всегда более чем личности: в них синтезированы начала личного и родового. Для критика Рембрандт «больше, чем художник»: «…от картин его веет не эстетикой, а той моральной сущностью, которой жив человек» [612]. Он противопоставлен своему веку и среде, глубоко им подозрителен. «Небывалая» красота, считал Волынский, шокирует, но в том и состоит акт творчества, что абсолютная истина каждый раз предстаёт как новое требование к бытию.

Несмотря на то, что многие символисты считали Волынского, как и Соловьёва, одним из родоначальников модернизма (разрабатывал идею двойственной сущности символа как художественного средства, предоставлял символистам страницы своего журнала и т. д.), в конце 1890-х годов он всё более резко выступал против модернистов, печатавшихся в его журнале. Волынский не находил в творчестве символистов философской системы, цельности, «божеской» одухотворенности, того, чего недоставало, по его мнению, и предшествовавшей критике и литературе. Признавая за модернизмом силу обновления, он тем не менее не принимал его творческих принципов. Волынский понимал символизм в искусстве как поэтическое выражение идеализма в «образах новой красоты», был убеждён, что «истинное искусство, помимо сознания художников, всегда имело такой именно символический характер» [607, с. 481]. Однако именно само развитие «вечных идей» в человеке, а не декадентские притязания автора, считал критик, приводит к возможности «вырваться из глубины и облечься в светлые художественные формы» [607, с. 482]. При таком понимании искусства ему не мог быть близок теургический проект Соловьёва. Вместе с тем оба мыслителя считали главным содержанием человеческой жизни борьбу добра со злом, которую трактовали мистически.

Рассматривая отечественную литературу, Волынский, как и Соловьёв, давал картину её движения к сфере абсолютного, так что главными события-

ми для него становились не тематические и стилевые её обновления, а новые духовные подъёмы, *элевации*. «Канонизация» литературного явления для обоих была в принципе невозможна, так как никакое промежуточное выражение абсолютной идеи не могло быть совершенным в своей смысловой полноте, сколько бы прекрасна в данный момент не была форма такого выражения. На всём своём протяжении русская литература, по мнению Волынского, искала Бога («…она всегда стремилась стать настоящим божественным словом – начиная от Ломоносова и Державина и кончая нашими днями» [390, с. 60]). Несмотря на отпадения от «высшей правды», она всегда несла в себе «великие задатки для обновления ветхого человека» [587], то есть обнаруживала способность освобождать дух от исторически стареющих форм мышления, общественности, быта, открывать новые идейные горизонты. Подобное Волынский находил не только у Пушкина, Лермонтова и Гоголя, но чутко улавливал в творчестве Кольцова, Некрасова, Полонского, Гаршина, Чехова, Горького. Главными же выразителями этих обновляющих тенденций для него стали Лев Толстой и Достоевский.

Новаторский характер философской критики Волынского вызвал бурную негативную реакцию в лагере «традиционалистов» (Г. В. Плеханов, Н. К. Михайловский и др.). После закрытия «Северного вестника» он, как и Соловьёв, печатался мало, часто выступал с лекциями, имевшими шумный, порой скандальный успех. «Просто рассказывать он не был в состоянии, он мог лишь держать речь, ему было доступно только ораторство», – вспоминал К. А. Федин [228, с. 126]. На нескольких нашумевших лекциях в Москве и Риге (1901), преклонившись только перед «гениальным безумцем» Достоевским, Волынский подверг ожесточённой критике литературную деятельность своих старых журнальных врагов, и недавних союзников. Выступления эти при всех своих недостатках, по свидетельству современника, «волновали умы, вносили бурю и страсть в сонную атмосферу» [389, с. 22] эпохи.

Религиозно-философская концепция А. Волынского 1900-х годов полнее всего отразилась в его работах о Достоевском. Андрей Белый писал о крити-

ке: «Он одним из первых поставил нас лицом к лицу с Достоевским» [16, с. 128]. Если Соловьёв в своих трудах о писателе актуализировал его творчество с точки зрения философской наполненности, подчеркнул пророческий характер его прозрений, то Волынский дал блестящие интерпретации конкретных произведений этого автора с позиций религиозно-философской критики. Материалом для статей Волынского послужили главным образом романы «Идиот», «Братья Карамазовы», «Бесы» и «Преступление и наказание». Подойдя к творчеству Достоевского с философских позиций, критик увидел в его романах «самые глубины человеческой души», объяснил источники и движущие силы конфликтов не природными и социальными условиями и закономерностями, а отпадением героев от Бога, противоборством в них «богофильства и богофобства» [63, с. 106, 108], личного и духовного начал. Волынский исследовал религиозно-философскую основу произведений Достоевского, «трагедию красоты», особенности противостояния дьявольского и божественного в его героях. Религиозно-философский подход в оценке литературного явления в сочетании с эмоциональным, личностным началом соответствовал многим сторонам творческой позиции Достоевского, что сделало исследование Волынского особенно ценным. В одно время с Д. С. Мережковским критик обратился к тесному сопоставлению двух крупнейших величин русской культуры – Толстого и Достоевского, но, в отличие от автора известного трактата, подробно эту параллель он не развёртывал. В заметке 1897 года «О Достоевском (В купэ)» и во вступлении к циклу статей об «Идиоте» (1899) он противопоставил Толстому как «эпическому писателю в лучшем смысле этого слова» [61, с. 435] Достоевского как «великокого тайновидца» и «созерцателя человека в его трагических переживаниях» [61, с. 436].

Волынский писал о Достоевском в атмосфере возрастающего интереса к психологической, религиозной и философской проблематике, поставленной писателем. «Безумием», «юродством» критик называл небывалую интенсивность переживания и экспрессию выражения героев Достоевского. Оценивая произведения писателя в том числе с точки зрения психологического мастер-

ства, Волынский старался проследить процесс возникновения и возрастания в недрах живого и тёплого мироощущения человека идеи Бога и любви к Нему. По ходу анализа «Бесов», однако, начинает усиливаться критицизм Волынского в отношении идейной тенденции романов Достоевского и его литературных приёмов. В изображении Ставрогина, например, он увидел художественную неполноту: «это какие-то условные знаки, символизирующие известную мысль художника, а не живая плоть» [62, с. 322], преобладание «какого-то научно-философского шифра, который приходится разгадывать, переводить на язык обычных представлений и понятий при помощи логического анализа» [62, с. 357]. Волынскому стало казаться, что писатель и в других случаях слишком часто упрощает процессы, «выбрасывая целый ряд звеньев, отделяющих тайные глубины души и духа от их видимого, земного воплощения» [62, с. 357]. Его стиль критик назвал «символическим», «апокалипсическим» письмом: «Достоевский – это не художник в чистом смысле этого слова, это галлюцинант… с упорством безумия занимающийся вопросами плоти, законами плоти, словно для того, чтобы выяснить, как новый дух создаст из этой плоти новый мир» [62, с. 329]. Метод медленного чтения позволил Волынскому в работах «Человекобог и Богочеловек» (1900), «Царство Карамазовых», (1901), «Четыре Евангелия» (1922) и др. подробно разобрать отдельные образы (Ставрогина, Петра Верховенского, Шатова, Ивана Карамазова, Раскольникова), прокомментировать эпизоды, важные с точки зрения раскрытия характеров героев, указать на ряд оригинальных приёмов писателя, проанализировать его символику. Художественную манеру Достоевского Соловьёв изучал в меньшей степени, изобразительность и язык – никогда.

Как и Соловьёв, Волынский пережил «разочарование» в Достоевском, которого в ранний период своей деятельности ставил чрезвычайно высоко. В речи «Ф. М. Достоевский» (1923) критик упрекнул писателя за «контрастность и схематичность», упрощённость и обнажённость дуализма: «Какие-то большие персонифицированные идеи сражаются между собою, любят, ненавидят и друг друга истребляют» [390, с. 72]. Писатель «надоедливо навязыва-

ет… ощущение болезненности и греховности» [390, с. 72], которые господствуют во всякой судьбе. Его сюжеты скучны и утомительны, пребывают «в стационарном состоянии» [390, с. 73], его герои – часто схематичные фигуры. В своих схоластических построениях, делал вывод Волынский, гений Достоевского «решительно устарел» [390, с. 74].

Второй писатель, никогда не выходивший из поля зрения Волынского-критика, был Л. Толстой. Если Соловьёв никогда не анализировал произведения этого писателя, предпочитал полемизировать с ним в рамках художественного творчества и философии, то Волынский выражал свой взгляд на его мировоззрение и наследие неоднократно. Рассматривая философско-публицистическую деятельность Толстого в статье «О нравственной философии гр. Льва Толстого» (1890), Волынский отмечал философскую состоятельность писателя, восхищался остротой и силой его анализа, смелой прямотой, оригинальностью, нравственной чистотой и великой любовью к правде. Вопреки взглядам преобладающей тогда народнической критики, Волынский утверждал, что «философские произведения Толстого велики не в меньшей степени, чем лучшие его художественные творения» [588]. Критик обратил внимание прежде всего на идеалистические мотивы у Толстого, на его проповеди спасения человека изнутри. Он всецело поддерживал отрицание Толстым обветшавших форм современного общества. Позже Волынский, как и Соловьёв, подверг критике Толстого за отрицание метафизических основ христианства, а именно бессмертия души, высказанное в трактате «В чём моя вера?», за превращение христианства в исполнение конкретных правил, узкопрактический характер его этики. Отпадение писателя от евангельских истин он был склонен толковать посредством идеи «ветхозаветности» Толстого. Вместе с тем Волынский увидел в философии писателя яркое проявление русского сознания с его простотой, душевной прямотой, покаянностью, стремлением к соборности и конкретности. Этическая мысль Толстого, по определению критика, была великим ответом на «человеческую тоску по *внутренней* свободе», освобождением современного сознания от «внешнего

закона», от обыденной «логики маленького человека» [588]. Ценность деятельности Толстого для Волынского несомненна: все коренные силы русской жизни нашли в нём высшее выражение. Это «настоящее свободное искусство», которое достигло совершенства в изображении плотского человека, и в этом Толстой «страшно национален, можно сказать, страшно народен» [390, с. 63]. Мысль Волынского о Толстом как о проявлении не просто русской натуры, но народного мужицкого духа была нова для его времени.

Волынский высоко ценил Толстого-писателя за реалистическую силу, психологизм, великолепную словесную живопись, тончайшее чувство природы, мастерское изображение «телесности». Его пьесу «Власть тьмы» критик анализировал с точки зрения своей концепции символизма, как он называл новое идеалистическое искусство, главное в котором при совершенной и ясной форме значительно религиозное содержание. Волынский соотнёс «Власть тьмы» Толстого с трагедией Метерлинка «Тайны души» как образцы нового искусства: в обоих произведениях отвлечённая идея выражена в простом реалистическом сюжете (здесь наиболее ярко выступило различие в понимании символизма Волынским и самими символистами). «Воскресение» критик осудил за отсутствие сложного психологического процесса, увидел в нём лишь внезапное моральное самоосуждение и путь героя к ясной добродетельной жизни. В «Войне и мире» он нашёл гениальные философско-художественные откровения, например мысли Андрея Болконского под Аустерлицким небом, где логически выражена народная правда, добытая инстинктивным ощущением божества. Если религиозно-философское учение Толстого, отразившееся в его художественном творчестве, перечеркнуло его как писателя для Соловьёва, то Волынский разграничивал две эти сферы деятельности русского гения. Первое «рассеялось, как туман», но останется «во всей чистоте и во всём величии высокая гора искусства, на вершине которой несравненный художник видится рядом с другими гигантами русской литературы» [390, с. 67].

Итак, Волынский одновременно с Соловьёвым и независимо от него сформулировал принцип философского анализа художественного произведения. Однако, несмотря на близость подходов двух критиков, Волынский воспринимался современниками как самостоятельная и независимая фигура в текущем литературном процессе. Склонность к полемике, черта, свойственная всем критикам-философам, доходила у него порой до фанатичности и недоверия к другим мыслителям. Излишняя прямолинейность и высокое самомнение (Соловьёв был лишён этих качеств по крайней мере на первом этапе своей критической деятельности) дистанцировали его как от критиков-философов, близких ему мировоззренчески (В. С. Соловьёв, В. В. Розанов), так и от символистов, с которыми у него также имелись родственные связи. В отличие от Соловьёва, Волынский придавал большое значение психологии творчества, что даёт основание некоторым исследователям характеризовать его критический метод как «философско-психологический» [312, с. 9].

Вклад Дмитрия Сергеевича Мережковского (1866–1941) в русскую литературную критику очень значителен и не вызывает сомнений. Его литературно-критическое творчество получило высокую оценку уже среди современников. Суждения Мережковского нередко приводили литераторов рубежа веков к корректировке собственных литературно-критических и художественных программ. А. Л. Волынский в статье «Антон Павлович Чехов» (1925) назвал его «эоловой арфой тогдашней России» [586]. Как и Соловьёв, Мережковский был во многих смыслах переходной фигурой в русской культуре и литературе рубежа XIX–XX веков. Тесно связанные с традициями классической отечественной словесности, оба тонко чувствовали и её насущные потребности, новые веяния, даже были родоначальниками многих из них.

Эстетические взгляды Мережковского отличались цельностью и глубиной. Культура, был убежден Мережковский, имеет ярко выраженный аксиологический характер, «ибо что такое культура, как не *измерение*, накопление и сохранение ценностей» [110, с. 431], в том числе ценностей религиозных.

Как и Соловьёв, Мережковский исходил прежде всего из существования величайшего кризиса европейской культуры вследствие её отрыва от христианства. Современная цивилизация с её научными и техническими достижениями, с её процветающим мещанством и буржуазным самодовольством представлялась ему «современным цивилизованным варварством». Новую эру в ней критик-философ связывал с «новой религией», «новой Церковью», ожидающей «Третьего Завета», завета Святого Духа. Если в Ветхом Завете (завете Отца) власть Бога открылась как истина, в Новом Завете Сына – как любовь, то в грядущем Завете Святого Духа она откроется как свобода. Идея Бога должна, считал Мережковский, объединить «все явления природы, все явления жизни в одно божественное и прекрасное целое» [103, с. 191].

Близки были позиции Соловьёва и Мережковского по проблеме соотнесённости жизни и красоты. Для Мережковского не стояло вопроса о том, жизнь ли для красоты или красота для жизни: «…кто любит красоту, тот знает, что поэзия – не случайная надстройка, не внешний признак, а само дыхание, сердце жизни, то, без чего жизнь делается страшнее смерти. Конечно, искусство – для жизни и, конечно, жизнь – для искусства. Одно без другого невозможно» [103, с. 159]. Постоянно подчёркивая, что в литературе и искусстве главным является эстетическое начало, Мережковский обозначил сущность искусства понятием «красота», а выражающую красоту систему художественных средств называл «поэзией». Для него поэзия и литература – разные вещи по своей художественной форме, хотя и близкие в смысле формы. Их различие состоит в почти неуловимых нюансах: «Поэзия – сила первобытная и вечная, *стихийная*, непроизвольный и непосредственный дар Божий. Люди над нею почти не властны, как над бесцельными и прекрасными явлениями природы… Литература же зиждется на стихийных силах поэзии так же, как мировая культура – на первобытных силах природы» [103, с. 139]. Это «та же поэзия», только рассматриваемая не применительно к одному художнику, не в личностном ключе, но как сила, движущая целые народы и поколения. В этом смысле Гёте для Мережковского был и поэт, и литератор, а,

например, Л. Толстой, как и большинство русских писателей и поэтов, – только поэт.

Соловьёв и Мережковский понимали категорию красоты в онтологическом смысле. Красота для Мережковского – один из важных источников не только культуры и искусства, но и самой человеческой жизни, откуда она и пришла в культуру. Наряду с любовью и религиозным чувством, она лежит в основе жизни. «Без красоты не бывает у людей ни одного великого чувства, как без света не бывает могучего пламени» [103, с. 196]. У разных писателей Мережковский видел различные оттенки красоты, разное отношение к ней, нюансы в её выражении. Так, например, эстетическую силу поэтического дара М. Е. Салтыкова-Щедрина он характеризовал как полную «смертельного яда, тайного мщения и своеобразной, если так можно выразиться, злобной красоты» [103, с. 150]. У А. С. Пушкина и И. С. Тургенева красота – это гениальность меры, гармонии. В отличие от Соловьёва, Мережковский признавал «безобразную красоту». Такая «жестокая эстетика», если не изобретена художником, но вырвана из самой жизни, является её «правдивейшим подлинником» [111, с. 622]. Рассматривая «безобразную красоту» образа жизни низов, вырванную М. Горьким из реальной жизни, Мережковский признавал её эстетическую ценность в качестве некоего исключения, принимаемого на краю эстетического поля.

Как и для Соловьёва, главный критерий искусства для Мережковского – художественное совершенство. Однако если Соловьёв категорически не принимал творчества символистов, Мережковский был солидарен с ними в понимании символической сущности искусства. Заслугу символистов он видел в том, что они заново открыли Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, «заставили нас прислушаться к религиозным вопросам» [96, с. 258]. Их главной слабостью Мережковский признавал сознательное стремление к созданию художественных символов. По убеждению критика, символ нельзя придумать, он должен возникнуть внутри творчески ориентированной души. Для Мережковского язык символов – это прежде всего язык религии. Все таин-

ства и обряды основаны на символах, ибо о Боге нельзя говорить словами. Обращаясь к классическому наследию литературы, он рассматривал его с точки зрения стремления к символизму.

Свой метод критики Мережковский охарактеризовал как «субъективно-художественный». В предисловии к сборнику «Вечные спутники» (1897) Мережковский выделил три вида критики: научную, имеющую пределы исчерпанности предмета, объективную художественную критику, также способную «раз навсегда… дать писателю верную оценку» [106, с. 310], и субъективную, самую гибкую, имеющую неисчерпаемые возможности. Только субъективная критика на основе сотворчества с художниками прошлого может помочь современникам сформировать оценки, осознать глубины искусства. Настоящий критик представлялся Мережковскому творцом, практически равным самому анализируемому автору, почти пророком. Основу субъективно-художественной критики составляет, по мнению Мережковского, «живая любовь» критика к анализируемому произведению, к его автору. При этом необходимым условием такой критики является художественный талант – «*художественная, а не ремесленная форма самой критики*» [103, с. 212]. Первый «слой субъективности» заключается в том, что «новый» критик должен «показать за книгой живую душу писателя – своеобразную, единственную, никогда более не повторявшуюся форму бытия» [105, с. 309]. Второй «слой субъективности» Мережковский обнаруживал в требовании «изобразить действие этой души» [105, с. 309] на внутренний мир критика как представителя определённого поколения. Таким образом заявлялся историко-функциональный подход в прочтении произведений литературы. В трактате «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Мережковский дополнил принцип «субъективности», утверждённый в качестве основы нового критического метода, принципом «художественности» как обязательного компонента критического мышления. Вместе с тем субъективно-художественная критика Мережковского была близка по ряду позиций «новой», символистской, критике (интуитивность как основа

познания предмета, изощрённая эстетическая наблюдательность, обострённая восприимчивость к деталям). В этой связи совершенно справедливым видится вывод Н. Г. Коптеловой: «Литературная критика Д. С. Мережковского должна быть включена в общесимволистский контекст, поскольку опыт его индивидуальной рецепции в определённой мере формирует всеобщую модель восприятия литературы. Вместе с тем она может рассматриваться и автономно, как один из главных эстетических „стержней“ русской символистской критики и персональной её „извод“, в чём-то полемичный по отношению к критическим системам его соратников…» [385, с. 15]. Мы считаем, что по своему критическому методу Мережковский занимал промежуточную позицию между критиками-символистами (он признанный основатель этого направления в русской литературе, заложивший многие его принципы) и религиозными философами (он имел собственную философскую систему и в своём литературно-критическом анализе часто исходил из принципов и приёмов религиозно-философской критики). Его литературно-критический метод может быть определён как субъективно-религиозный (такой точки зрения на его критический метод придерживаются Н. И. Якушин и Л. В. Овчинникова [559, с. 262]), основанный на идеях «нового религиозного сознания».

Мережковский считал, что мировая жизнь зиждется на полярности, в ней борются две правды – небесная и земная, дух и плоть, «Христос и Антихрист». Первая проявляется в тяготении духа к самоотречению и слиянию с Богом, вторая – в стремлении человека к самоутверждению, владычеству индивидуальной воли. В ходе истории два потока в предвестии будущей гармонии могут разъединяться, но дух постоянно устремлён к их высшему слиянию, которое станет венцом исторической завершённости. Концепция мистико-религиозного развития человечества, которое движется через противоречие небесного и земного к гармоническому синтезу, распространялась Мережковским и на литературу. Это в своё время отметил Н. М. Минский, назвавший его критику миссионерской и проповеднической. «Каждая проповедь, как известно, – писал он, – должна быть обмотана вокруг какого-

нибудь текста. Мережковский избрал текстом для своей „неохристианской“ проповеди всю русскую литературу» [112, с. 206]. В критике Мережковского интеллектуальное преобладало над эстетическим, художественная структура подчинялась авторской концепции, просматривалась сосредоточенность на бытии идей в сознании персонажей. Это отмечалось многими исследователями. Так, А. Г. Бойчук пишет: «…в статье о Пушкине, некоторых очерках, собранных в книгу „Вечные спутники“ (1896), наконец, в исследовании „Л. Толстой и Достоевский“ – Мережковский переходит от эстетической критики к преимущественно религиозно-метафизической» [304, с. 819].

С критикой Соловьёва творчество Мережковского сближала обращённость к классической литературе, выборка для литературного анализа философски насыщенных текстов, «пророческий» пафос суждений. Одинаково скептически оба относились к реализму. В программной книге «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» Мережковский обвинил реализм в том, что он погряз в социальной проблематике и «мёртвых разговорах мёртвых людей об экономическом благосостоянии народа» [103, с. 191]. Однако обнаружив три главных элемента нового искусства у классиков русской литературы (Толстого, Тургенева, Достоевского, Гончарова), Мережковский сделал вывод о её стремлении к символизму: «…художественный импрессионизм у Тургенева, язык философских символов – у Гончарова, глубокое мистическое содержание у Толстого и Достоевского. Все эти элементы нового идеального искусства они <символисты> сделали более сознательными…» [103, с. 185].

И для Соловьёва, и для Мережковского знаковой фигурой русской словесности был Пушкин. По мнению Мережковского, автор «Евгения Онегина» являлся точкой схождения, пересечения, равно как и истоком весьма разноплановых психологических, эстетических, художественных и духовных тенденций, развивающихся на почве не только русской, но и мировой литературы в целом. В мифопоэтической системе Мережковского Пушкин дал начало так называемой «дневной» линии развития русской жизни и литературы, ко-

торая утверждала мировидение, основанное на идее «вечной Мужественности». В начале 1890-х годов в числе пушкинских наследников критик называл русских писателей, «вечных спутников» человечества: И. С. Тургенева, И. А. Гончарова и А. Н. Майкова («Гончаров», «Майков»). Он объявил национального гения родоначальником «первого» русского Возрождения, органического соединения элементов христианства и язычества. Однако как «художник-созерцатель» Пушкин, с точки зрения Мережковского, не смог подойти к новому типу творчества, «религиозному действию». Та же мысль прозвучала ранее у Соловьёва. Пушкина Мережковский выделял из всей плеяды русских поэтов и писателей в связи с тем, что именно у него всегда присутствовала «стихийная вера», носителем которой был народ. Пушкин, по словам критика, начал «бегство от культуры», «бунт против культуры» [107, с. 477], русской литературы, для него «природа – дерево жизни; культура – дерево смерти, Анчар» [107, с. 492]. Впоследствии и Гоголь, и Лермонтов, и Достоевский, и Толстой игнорировали культурное наследие человечества в целом, но этот бунт постепенно выродился «в одичание вкуса и мысли» [107, с. 458], в борьбу со всякой эстетикой за тенденцию.

Как и Соловьёв, Мережковский определял своеобразие пушкинского творчества через ряд соположений и противопоставлений. «По внутреннему значению своей поэзии» он отводил Пушкину место «рядом с Гёте, Шекспиром, Данте, Гомером» [599]. Ближе всех Пушкину, по мнению Мережковского, был автор «Илиады» со своей простотой описания жизни, неделением «на прозу и поэзию, на будни и праздники, на красивое и некрасивое» [107, с. 469]. В отличие от Гёте и Байрона, Пушкин «в первобытном галилейском смысле более христианин» [107, с. 493]: в его христианстве мало теологии, но оно народно, естественно и бессознательно. Общей чертой всех этих писателей Мережковский считал способность находить «в страстях самых низких» «черты героизма и царственного величия» [107, с. 508]. С Шекспиром автора «Египетских ночей» и «Скупого рыцаря» роднит сила страсти, а с Гёте – безупречная кристаллическая правильность и прозрачность формы.

Пушкин, по мнению Мережковского, не оставил, подобно Гёте, главного произведения, в котором выразил бы свой гений до конца. Его поэзия – «отрывки», «обломки мира, создатель которого умер» [107, с. 462]. Этому две причины. Во-первых, «по условиям русской культуры», во-вторых, из-за специфики самой личности: «художник в нём всё-таки выше и сильнее мудреца» [107, с. 518–519].

Мережковский не только повторил устоявшуюся мысль о том, что Пушкин – начало начал в русской литературе, которой придерживался и Соловьёв. Он ввёл новый важный тезис: усвоение Пушкина сочеталось с удалением от него. Гоголь, Тургенев, Гончаров, Достоевский, Л. Толстой представлялись критику зеркалами, в которых отразился Пушкин. Однако в каждом из них критик видел не только пушкинские черты, но и их искажение. Гоголь первым в русской литературе «испытал приступы болезненного мистицизма» [107, с. 521], и таким образом отошёл от Пушкина. Сходство Тургенева с автором «Евгения Онегина» поверхностно: его язык «слишком мягкий, женоподобный и гибкий», он далёк от «героической мудрости Пушкина» [107, с. 522]. Достоевский любил Пушкина, но превратил его гармонию в «уродливое безумие, в эпилептические припадки демонизма» [107, с. 525]. Толстой стал антиподом Пушкина: у него та же внешняя гармония, но полная разъединённость двух миров, насилие над одним из них.

Мережковский раньше, чем Соловьёв заявил о неслучайности смерти Пушкина: «…пуля Дантеса только довершила то, к чему постепенно и неминуемо вела русская действительность» [107, с. 462]. Эту мысль автор «Судьбы Пушкина» разовьёт впоследствии в своей нашумевшей работе. В «антиюбилейной» [385, с. 25] статье «Праздник Пушкина» (1899) Мережковский отстаивал свою систему оценок поэта. Он спорил с критиками-современниками, которые, по его мнению, упрощали и искажали наследие главного художника России. Л. Н. Толстого и В. С. Соловьёва Мережковский упрекнул за этический характер их суждений («…Вл. Соловьёв со спокойной совестью произнёс над памятью поэта-язычника христианскую анафему»

[104, с. 542]), А. С. Суворина, устроителя пушкинских торжеств, – за грубый монументализм. Вместе с тем Мережковский полемизировал и со своими соратниками по «Миру искусства» В. В. Розановым и Н. М. Минским, трактующими творчество поэта под знаком пифизма.

Высказывания Мережковского о Лермонтове были неоднозначны. В работе «Рассказы Вл. Короленко» (1889) критик отмечал в его поэзии «особенное, родное, русское чувство степного раздолья, простора, стихийной воли» [108, с. 102]. В очерке «Пушкин» (1896) он писал о нём как о художнике со «страстным, но слабым и риторичным надгробным панегириком» [107, с. 529]. В работе «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1909) Мережковский трактовал этого автора как «Каина русской литературы» [101, с. 385], мятежно-богоборческий дух которого противостоит и Пушкину, и Гоголю, и Л. Толстому, и Достоевскому. С Лермонтовым критик связывал «ночную» линию отечественной словесности (Лермонтов, Тютчев, Некрасов, Тургенев), открывающую мистические тайны «Вечной Женственности».

Очерк «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества – полемика с выводами последней статьи Соловьёва о Лермонтове. В приговоре Соловьёва, писал Мережковский, «нашла себе последнее выражение та глухая ненависть» [101, с. 383], которая преследовала поэта всю жизнь. Такое отношение возникло, считал критик, из-за чуждости поэта духу общерусского «мнимохристианского рабьего смирения», из-за «метафизически и религиозно утверждающей себя несмиренности» [101, с. 384]. Однако в бунте Лермонтова были «какая-то религиозная святыня» [101, с. 384], ценностное содержание. Согласно Мережковскому, богоборчество Лермонтова вело его к богосыновству, к подлинному религиозному смирению. Из лермонтовского демонизма, богоборчества, «предсмертного бреда» («Штосс»), полагал Мережковский, вышел Достоевский, а из лермонтовских пейзажей, противопоставления культурного и естественного («Мцыри»), взгляда на войну («Валерик») – Л. Толстой. Пушкинское созерцательное начало, победив в русской литературе, привело к краю бездны. Лермонтов, «может быть, и более народен»

[101, с. 415] своей религиозной стихией, своим движением к народу – религиозным народничеством. Цель будущего, был убеждён Мережковский, – «соединить себя с народом, наше созерцание с нашим действием, Пушкина с Лермонтовым» [101, с. 415].

Проблема противостояния «чистой» и «гражданской» линий в отечественной лирике была вновь актуализирована Соловьёвым в серии статей 1890-х годов. Являясь безоговорочным сторонником «чистой» лирики, критик уже в первой из своих работ («О лирической поэзии») назвал Фета и Полонского самыми яркими представителями истинной поэзии современности. Первый сумел создать образцы высшей лирики, стихотворения, находящиеся «на границе между поэзией и музыкой». Второй – певец Вечной Женственности, постигнувший «сверхчеловеческий» и вместе с тем «совершенно действенный» источник «чистой» поэзии. В середине 1890-х годов в рамках «чистой» лирики Соловьёв рассматривал также творчество А. К. Толстого и Ф. И. Тютчева, характеризуя их соответственно как борца «за право красоты» и едва ли не единственного художника слова, который смог нарисовать «грандиозные картины мировой жизни в целом ходе её развития» [189, с. 120]. Противопоставляя «чистую» лирику «прикладной», Соловьёв не анализировал произведений второй разновидности. Для него было совершенно очевидно, что поэзия, пусть даже не лишённая некоторой задушевности, но не имеющая полного слияния между формой и содержанием, обращённая к суетным вопросам повседневной жизни, временна, не имеет настоящей эстетической ценности. Мережковский также выделял в поэзии второй половины XIX столетия «чистую» и «гражданскую» лирику. Однако на противостояние этих направлений смотрел, исходя из представления о полярности русской литературы. Некрасов и Тютчев для него – «двойники противоположные» [98, с. 480]. Первый как художник «олимпийского» склада утверждал в своей поэзии «бездейственное созерцание», второй как представитель искусства «титанического» воплощал в своём творчестве начало «бессознательного действия» [98, с. 480]. Своеобразным итогом критических раздумий Мереж-

ковского о «чистой» и «гражданской» лирике XIX века стала брошюра «Две тайны русской поэзии» (1915). В ней Некрасов трактуется как «посюсторонний» поэт: все его интересы принадлежат России, народу. В своих взлётах и падениях он искренен, поучителен. Некрасов, конечно, – атеист, как все передовые русские интеллигенты, но он верит в того бога, который живёт в русском мужике. При всех социальных диссонансах его внешний мир красив и целесообразен. Тютчев, напротив, подвергается развенчанию: для этого автора мир, космос – только движение от хаоса к хаосу. Дно вселенной для него – пусто. «Он заглянул туда, – писал Мережковский о Тютчеве, – куда почти никто не заглядывал. И вот всё-таки решил: там ничего нет – ни бога, ни дьявола» [98, с. 467]. Тютчев всегда чувствовал себя на грани «двойного бытия», но больше склонялся к тому миру, где «кругом разлитое таинственное зло». Он – скептик по принципу. Для него природа – «сфинкс», «загадки нет и не было у ней». Некрасов знал, насколько «убогая», «бессильная матушка-Русь», но он был полон веры, что рабство не вечно. Тютчев также обращался ко всей России, но рабство рассматривал как неотъемлемый удел народа. Космополитом чувствовал Тютчев себя в родном Овстуге. Душа его стремилась в иные края. Он отрекался от родного бога, ибо так ничтожна политика, существование народов, бессмысленна сама жизнь. Мифологизируя творчество поэтов, Мережковский трактовал философию Тютчева как сохранившее религиозную природу, «консервативное» народничество во имя прошлой России, а некрасовское – как революционное, нацеленное на создание будущей России. Залогом грядущего синтеза духовных стремлений, восходящих к Некрасову и Тютчеву, критик считал пересечение поэтов в религиозно-мистических переживаниях, ведущих к одной вере – в «Вечную Женственность». У Тютчева это «вечная влюблённость», «возлюбленная», «Муза», у Некрасова – «мать»: «Вечная Мать – Вечная Возлюбленная. Одна – Земная, другая – Небесная. Сейчас их две, но будет одна: Небесная будет Земной… Если бы Некрасов понял, что свобода есть Бог; если бы Тютчев понял, что любовь есть Бог, то соединились бы две тайны русской поэзии» [98, с. 482].

В статье «Майков» (1891) Мережковский назвал трёх главных представителей «чистой» лирики – Майкова, Фета и Полонского (имена, с которыми ассоциировалась «чистая» лирика и у Соловьёва). Их значение критик усматривал в том, что «как лирики, как певцы природы, идеальной любви, тихих радостей, наслаждения искусством и красотою – они неподражаемы» [102, с. 442]. Однако хотя форма их стиха была доведена «до последней степени высшего совершенства», она порой нарушала, считал Мережковский, пушкинскую красоту и реализм. В менее удачных произведениях эти поэты порой впадали «в виртуозность, изысканность, преобладание красоты формы над значительностью содержания» [102, с. 442]. Фет и Полонский для Мережковского – поэты-мистики, Майков – поэт-живописец, язычник, влюблённый в красоту плоти. Фет и Полонский «заставляют нас думать, искать, тревожат, долго вибрируют в нашем слухе, как задетые напряжённые струны, пробуждают в душе ряд отголосков» [102, с. 443]. Стихи Майкова – «это вечное солнце Эллады и Рима» [102, с. 443]. Здесь резкие тени, контуры всех предметов точны до мелочей, краски лишены оттенков. Стих Майкова отличается «изумительной точностью, чувством меры и неподражаемой пластикой» [102, с. 444]. Обратив внимание на тяготение Майкова к классической форме и содержанию, его умение «смело и вдохновенно» изображать античное представление любви, жизни и смерти («Два мира», «На берегах Нормандии» и др.), Мережковский неожиданно вышел на общую черту его поэзии и лирики Некрасова – «участие к простому горю людей» [102, с. 447]. И это оказалось важным для критика: «Как долго и ожесточённо спорили критики о чистом и тенденциозном искусстве – каким ничтожным кажется схоластический спор при первом веянии живой любви, живой прелести! Критики – всегда враги, поэты – всегда друзья и стремятся разными путями к одной цели» [102, с. 447]. Эта идея становится для Мережковского, осмысляющего развитие отечественной лирики второй половины XIX века, ключевой. Конечно, анализ литературных явлений у Мережковского в его статьях о русской поэзии был выстроен с заранее заданной целью. Материал он отбирал

тенденциозно, часто был пристрастен в суждениях, но предложенный им субъективно-религиозный ракурс оказался новым и потенциальным. Он позволил открыть в биографии и наследии поэтов середины XIX столетия ранее не выявленные грани, глубже проникнуть в «тайну» личности авторов, увидеть неожиданные соположения и противоположения.

Как и Соловьёв, Мережковский оценивал уровень современной ему русской словесности, в том числе прозы, очень критически. Но в обмелении отечественной литературы конца XIX – начала XX века высвечивались для него и новые перспективные явления, прорывы к иным, более совершенным проявлениям духовной жизни человечества. Мережковский настаивал на том, что духовные искания «новых писателей» имели глубоко национальную природу, отражали свойственный русскому сознанию максимализм, тягу к апокалиптическим предчувствиям, свойственную и русской классике. Для Мережковского, например, безусловно религиозным писателем был Н. В. Гоголь. Смысл его личной драмы критик видел в борьбе «с собственным дьяволом» [97, с. 247], в противостоянии в сознании Бога и чёрта. И. С. Тургенев в рецепции Мережковского воплощал в своём творчестве софийные переживания, восходящие к народной духовности. В эссе «Тургенев» (1909) Мережковский уподобил творчество писателя, единственного после Пушкина «гения меры», «гения культуры» [110, с. 431], чудодейственному «лекарству», способному исцелить Россию от революционного и религиозного максимализма. Поиски нового религиозного сознания, по мнению Мережковского, определили личность и творчество Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого.

За исключением ранних «Трёх речей в память Достоевского», Соловьёв-критик никогда не высказывался развёрнуто о творчестве двух самых крупных русских прозаиков второй половины XIX века. Мережковский посвятил этой проблеме самую крупную свою работу – «Лев Толстой и Достоевский». Она была приурочена к пятидесятилетию творческой деятельности Толстого и двадцатилею со дня смерти Достоевского. Несмотря на изначальное симво-

лическое противопоставление этих писателей, которое автор сделал сквозным, для него гораздо важнее было осмыслить их наследие с религиозных позиций. Реконструируя жизнь Толстого, Мережковский как к равноценным биографическим источникам обращался и к художественным произведениям, и к документальным материалам. Одним из главных трагических противоречий писателя он считал «несоответствие» между сознательной и бессознательной сторонами его духовного развития. Сознание Толстого, по Мережковскому, ориентировалось на христианские ценности, а душа была «урождённой язычницей». В самой природе Толстого Мережковский видел неосознанную языческую привязанность к земле, поклонение плоти. Главным художественным приёмом Толстого Мережковский назвал переход «от видимого – к невидимому, от внешнего – к внутреннему, от телесного – к духовному или, по крайней мере, „душевному“» [598]. Только раскрывая тайны плоти, Толстой, по мнению критика, приближался к познанию тайны духа. Достоевский же, наоборот, шёл от внутреннего к внешнему, от духовного к телесному. В произведениях Толстого большое внимание уделялось описанию внешности героев, отдельным деталям, с помощью которых писатель раскрывал внутренний мир персонажей. Образы же героев Достоевского не столь выразительны и подробны, но читатель буквально видит их воочию благодаря стремительно развивающейся, сконцентрированной духовной жизни героев. Приблизиться к тайне человеческого духа – вот главная и общая цель писателей, в достижении которой они использовали разные художественные приёмы. Ещё в ранней статье «Достоевский» (1890) Мережковский высказал весьма глубокую мысль, что, в отличие от Толстого, позволяющего себе «высокомерие проповедника» [99, с. 384], Достоевский не давал однозначной, дидактической оценки своих героев.

Во втором томе исследования «Л. Толстой и Достоевский» в центре внимания Мережковского оказываются типы религиозного «сознания» и «ясновидения» двух великих писателей. Критик отказал Толстому в праве быть духовным учителем своих современников (данное убеждение мотиви-

ровалось непосредственной реакцией на отлучение Л. Толстого от церкви). Отрицание Толстым церкви, пренебрежительное отношение к самой идее обряда оценивались критиком-философом как исторический тупик, путь к уничтожению нации. Трагедию Толстого критик расценивал как общую трагедию переходного времени. В работе 1908 года «Лев Толстой и революция» Мережковский утверждал мысль, что Толстой бессознательно оказался средоточием русской свободы, пророком русского освобождения, русской революции, которая есть вера, Христос. «…В искусстве своём, – писал Мережковский, – он для нас более вещий пророк, хотя, может быть, пророк иного, чем в своих пророчествах» [100, с. 217]. Сравнивая «религию Толстого» и «религию Достоевского», Мережковский отдавал предпочтение последней. «…Ежели есть у нас вообще противоядие от не христианской и не русской толстовской религии лжи, – писал он, – то оно именно в нём, в Достоевском» [100, с. 217]. С точки зрения Мережковского, Достоевский приближался к новой религии в большей степени в «ясновидении», в художественном творчестве, нежели в сознании. В образном мышлении Достоевского, в отличие от Толстого, критик видел предчувствие чаемого слияния ликов Богородицы и Матери Сырой Земли, которое он объявил одной из самых глубоких религиозных интуиций писателя. Достоевский и Толстой смогли дойти до такой стадии духовного развития, которую Мережковский определил как «религиозное созерцание». Но оба так и не перешли к следующему этапу – «новому религиозному действию», так и не смогли переступить роковой рубеж, совпавший с апогеем их литературного творчества. Для Толстого таким рубежом стал роман «Анна Каренина», для Достоевского – «Братья Карамазовы».

В статьях Мережковского 1900–1910-х годов трактовки творчества Достоевского становятся близкими по манере соловьёвским. В работе «Пророк русской революции» (1906) критик спроецировал мировоззрение писателя не только на собственные религиозно-философские искания, но и на трагические впечатления от происходящих событий в социальной жизни России. Именно Достоевский, по мнению Мережковского, в определённом смысле

стал источником радикализации религиозного сознания современной интеллигенции: «Он дал нам всем, ученикам своим, величайшее благо, какое может дать человек человеку: открыл нам путь ко Христу Грядущему. И вместе с тем он же, Достоевский, едва не сделал нам величайшего зла, какое может сделать человек человеку, – едва не соблазнил нас соблазном Антихриста…» [106, с. 311]. В статье «Революция и религия» (1910) Мережковский практически не обращался к эстетическому анализу произведений, не характеризовал особенности поэтики Толстого и Достоевского, зато провозглашал необходимость соединения «религиозной анархии» Толстого с «теократией» Достоевского. Вообще принцип антитез, заострений, известный схематизм анализа, намеренное соотнесение художественного материала с собственной философией – вот черты, которые были характерны для литературно-критических концепций и Мережковского, и Соловьёва.

Литературная жизнь России начала XX века не может быть полноценно воспринята без участия в ней Н. А. Бердяева (1874–1948), сыгравшего исключительную роль в становлении и развитии русской религиозно-философской мысли начала XX века. Исследователи творчества Бердяева отмечают, что главную роль в его философском становлении сыграли труды В. С. Соловьёва, по отношению к которому он оказался прямым «наследником» [314, с. 654]. Бердяев определял творчество как преображение мира, создание «нового бытия», прорыв к «миру иному», превращение небытия в бытие. Творчество охватывает все сферы деятельности человека, но главной областью приложения творческих сил, по мнению философа, является художественная деятельность. Ключевыми элементами в творческом процессе Бердяев считал свободу как потенциал новизны и дар, гений. Последний, по его мнению, дан человеку вне зависимости от его религиозных или нравственных усилий достигнуть совершенства и преобразовать себя. Наконец, сотворённый мир также является элементом творческого процесса: в нём совершается творчество и из него оно черпает материал. В отличие от Бога, человек не может творить из ничего, нуждается для творчества в материале,

чтобы продолжать дело самого высшего Художника. Бердяева был убеждён в том, что творчество – это смысл человеческой жизни, оно не обусловлено внешними причинами и потребностями мира, оно есть эманация свободы («Смысл творчества. Опыт оправдания человека», 1916). С помощью Бога-Творца художник способен достичь прорыва из земной «уродливой» жизни в высшую космическую «жизнь в красоте». В то же время творчество «равносильно искуплению». Человек оправдывает себя перед Богом через творческое преображение мира. Творчество – это обязанность человека перед Богом, требование Бога к человеку продолжать миротворение, новое откровение, открывающее эпоху Духа. Не найдя в Священном Писании соответствующих мыслей, философ сделал вывод, что Бог сокрыл религиозный смысл творчества от человека. И только в духовном опыте, а не в богословском умозрении может быть открыта тайна нужды Бога в человеке и его творчестве, тайна Богочеловека. Несоответствие между творческим замыслом и его осуществлением есть, с точки зрения Бердяева, трагедия творчества, составной частью которой является одиночество творца. Трагизм творчества состоит, по мнению Бердяева и в том, что оно не смогло решить своей главной, теургической, задачи и застряло в земной реальности вместо того, чтобы выйти на уровень космического бытия.

Языческое (греко-римское) искусство, считал Бердяев, достигло классической завершённости форм в этом земном мире, но оно не знало никакого иного высшего мира и не стремилось к нему. Напротив, христианское искусство – это искусство «трансцендентной тоски» по иному миру. Поэтому оно принципиально незавершено в высшем смысле, ибо не достигает этого мира реально, но только указывает на него в своих символах. Это искусство «может быть искуплением греха», в нём «повторяется Голгофская жертва», но в нём и им «*творческий акт задерживается в мире искуплением и поэтому становится трагическим*» [31, с. 447], т. е. не достигает уровня космической теургии. Огромным творческим потенциалом, по Бердяеву, располагала культура Возрождения, однако она не смогла реализовать его. Трагизм этой

культуры заключался в том, что она попыталась совместить несовместимое – классическую античность и мистическое христианство, искусство, полностью и идеально реализовавшее себя на земле, и искусство, устремлённое к небу. Таким образом, основываясь на соловьёвской идее теургического искусства, Бердяев развил её в оригинальную концепцию искусства.

Через бердяевскую трактовку символизма и реализма в искусстве, на наш взгляд, можно прояснить отношение к новому и «старому» искусству Соловьёва. Бердяев выделял два основных типа художественного творчества – реализм и символизм. В реализме он видел крайнюю форму приспособления искусства к «миру сему», уродливому в своей основе. Поэтому реализм – это «наименее творческая форма искусства», а его крайность – натурализм уже вообще выходит за пределы творчества; так же как и академизм, омертвляющий когда-то бывшие живыми классические формы искусства. Настоящему творческому искусству всегда присущ символизм. Особенно символично искусство христианское, ибо оно творит символы мира иного. Так творчество покидает сферу культуры и перетекает в само бытие, становится теургией, созидающей новую реальность. Бердяев, будучи свидетелем расцвета русского символизма, считал его высшим уровнем искусства второй половины XIX – начала XX века. Вместе с тем он признавал и его кризис, характеризующийся никогда не бывалой, огромной жаждой творчества и одновременно «творческим бессилием», «немощностью» и даже «завистью к более целостным эпохам в истории человеческой культуры» [22, с. 537]. Рассматривая причины кризиса, мыслитель говорил о необходимости искусства оставаться свободным: «…искусство не может и не должно быть подчинено никакой внешней религиозной норме, никакой норме духовной жизни, которая будет трансцендентной самому искусству» [24, с. 20].

В своей творческой деятельности периода сотрудничества в журнале «Новый путь» Бердяев во многом опирался на принципы философской критики, провозглашённой Соловьёвым. Как и Соловьёв, он истолковывал художественное творчество через метафизические категории Красоты, Истины,

Добра. При этом оба критика воспринимали эти понятия как равнозначные. «…Красота и истина, – писал Бердяев, – не менее божественны, чем добро, не менее – ценности. Добро не смеет главенствовать над истиной и красотой, красота и истина не менее близки к Богу, к Первоисточнику, чем добро» [17, с. 481]. Вместе с тем, в отличие от Соловьёва, Бердяев глубже рассматривал категорию зла. Он был убеждён, что тот, кто преодолеет зло, обогатится жизненным опытом.

Подобно Соловьёву, Бердяев формулировал свою философскую позицию, опираясь на классическое наследие русской литературы и критики XIX века, старался не только понять, оценить или осудить конкретные литературные явления, но и выявить их основы. В своих статьях критик часто обращался к личности самого писателя, рассматривал его творчество через призму религиозно-философского мировоззрения. При этом анализировал, как правило, те произведения, которые идейно перекликались с его собственной религиозной философией. Не случайно О. Д. Волкогонова отмечает, что «творчество Достоевского было рассмотрено Бердяевым сквозь призму собственной философии свободы» [318, с. 43]. Как и для Соловьёва, для Бердяева русская литература представлялась особенным и исключительным по важности явлением, поскольку она воздействовала на формирование русской культуры и одновременно заключала в себе максимально выраженную, универсальную национальную идею, являлась одним из величайших творческих достижений человечества. Бердяев воспринимал в ней не только художественный, но и философский, исторический, публицистический аспекты. Будучи выразительницей общественного сознания, соединившись с практической жизнью, литература, по мнению критика, выполняла своё внутреннее предназначение.

Как критика-философа Бердяева особенно привлекали философские идеи, выраженные русской литературой. Он ценил не столько её художественную форму, сколько глубоко идейную, философскую сущность. Поднимая важные мировоззренческие вопросы, русские писатели, был убеждён

Бердяев, неизбежно выходили за привычные (западные) рамки художественной литературы и начинали заниматься философским творчеством, воплощали «русскую идею», или «мысль народную». Развивая учение Соловьёва о «русской идее», Бердяев также задавался вопросом о всемирно-исторической роли России и исследовал в связи с этим самые разные проблемы, волновавшие отечественную общественную мысль. Для Бердяева русская литература XIX века имела не только узконациональное, но и мировое значение. Этот творческий феномен определяли, по его мнению, следующие особенности. Во-первых, двойственность. «Пушкин – двойственен, – писал Бердяев, – у него как бы два лица. У него была любовь к величию и силе России, но была и страстная любовь к свободе» [21, с. 65]. Для Бердяева творчество Пушкина представлялось уникальным явлением русской литературы прежде всего в том отношении, что в нём соединились ранее разъединённые идеи русского самосознания – «идеология империи и идеология интеллигенции» [21, с. 65]. Такое соединение социально-политических и духовно-нравственных проблем, довлеющих над Россией, в некое целое обусловило двойственность всей дальнейшей русской литературы. Самым двойственным русским писателем Бердяев считал Достоевского. Главное противоречие в произведениях писателя, подчёркивал критик, – это «полярность божеского и диавольского начала» [25, с. 40]. Второй особенностью русской литературы Бердяев считал пронизывающий её религиозный дух. Для русских писателей, рассуждал он, весьма характерна склонность к духовным исканиям, которые имели форму именно индивидуальной религиозной философии, а не богословия. Главным духовно-нравственным мотивом всей русской литературы Бердяев считал проблему страдания: «Русская литература родилась не от радостного творческого избытка, а от муки и страдальческой судьбы человека и народа, от искания всечеловеческого спасения» [21, с. 63]. Страдание в сочетании с любовью является источником того стремления к всеобщему спасению, которое заложено в русских. Третью особенность отечественной литературы Бердяев характеризовал как профетическую. «Русская литература – самая профетиче-

ская в мире, она полна предчувствий и предсказаний, ей свойственна тревога о надвигающейся катастрофе» [21, с. 63], – писал он. Бердяев был убеждён, что «катастрофа», о которой пророчествовала русская литература, в реальной истории осуществилась как революция 1917 года. Он пытался найти «предсказания» этой катастрофы в произведениях писателей XIX столетия: Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Хомякова, Гоголя, Достоевского, Л. Толстого и поэтов начала XX века. В их работах, считал критик-философ, предвиденье грядущей беды происходило оттого, что они «чувствовали себя над бездной, они не жили в устойчивом обществе, в крепкой устоявшейся цивилизации» [21, с. 70], ощущали отсутствие целостной культуры, разрыв между культурным слоем и народом. Все вышеперечисленные особенности русской литературы, по мысли Бердяева, дали возможность поднять русскую культуру на доселе небывалую высоту и войти в мир как уникальный феномен, имеющий всечеловеческое значение.

Проблема «искусство и религия» была названа Бердяевым «по преимуществу русской проблемой» [31, с. 459]. В своей работе «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» (1916) критик, полемизируя с позицией Соловьёва и с выводами его «Судьбы Пушкина», противопоставил двух великих современников – А. С. Пушкина и св. Серафима Саровского. Он утверждал, что «если бы Александр Пушкин был святым, подобным св. Серафиму, он не был бы гением, не был бы поэтом, не был бы творцом» [31, с. 391]. Таким образом, он, подобно В. В. Розанову, проводил разделительную черту между религиозной святостью и поэтической гениальностью, заявляя, что «гениальность не признаётся путём духовного восхождения, творчество гения не считается религиозным деланием» [31, с. 391]. Путь личного очищения и восхождения, по мнению философа, вполне может быть враждебен творчеству, но «для божественных целей мира гениальность Пушкина также нужна, как и святость Серафима» [31, с. 392]. Рассуждая о гениальности, её месте в мире, Бердяев делал вывод, что «на пути гениальности совершается жертвенный подвиг и творческие экстазы на этом пути не менее религиозны, чем экстазы

святости» [31, с. 395]. По определению критика, гениальность – это «положительное раскрытие образа и подобия Божьего в человеке, раскрытие творческой природы человека» [31, с. 396].

Если Соловьёв связывал значение Пушкина прежде всего с совершенством формы его художественных произведений, то Бердяев подчёркивал его духовное значение. Он называл Пушкина «избыточным явлением русской культуры» [19, с. 373]: «От него пошло литературное движение XIX века, великое движение русского духа, поведавшее миру в ряде великих творений о русских сомнениях в благах цивилизации, в ценностях культуры, о русском бунте против форм, границы и предела» [19, с. 373]. Бердяев был убеждён, что Пушкин гениально предвидел события XX века в «Медном всаднике», где бунт Евгения против Петра был по сути бунтом «маленьких людей с их маленькими и частными интересами против великого человека… против государства и культуры» [19, с. 235]. О русской революции критик говорил как о губительнице творческого дела Пушкина и Петра.

Достоевского Бердяев назвал «самым русским из наших великих писателей» [25, с. 9], отражающим «все противоречия русского духа, всю его антиномичность, допускающую возможность самых противоположных суждений о России и русском народе» [25, с. 10]. Как и Соловьёв, он первоначально ощущал глубокую связь с творчеством писателя, а потому неоднократно обращался к анализу его произведений. Пожалуй, нет ни одной крупной работы философа, в которой не прозвучало бы имя великого писателя. Кроме того, ряд эссе и отдельных книг специально посвящён изучению его мировоззрения (глава «Великий инквизитор» из книги «Новое религиозное сознание и общественность», 1907; статьи «Ставрогин» (1914) и «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» (1918), наконец, книга «Миросозерцание Достоевского», 1923). Если Соловьёв первым назвал Достоевского писателем-пророком, то Бердяев, наряду с Д. С. Мережковским, С. Н. Булгаковым, А. Л. Волынским, указал на пророческий характер конкретных произведений этого автора. В статье «Ставрогин» он назвал «Бесы» мировой символиче-

ской трагедией: «Это мировая трагедия истощения от безмерности... от дерзновения на безмерные, бесконечные стремления, не знавшие границы, выбора и оформления» [32, с. 8]. По его убеждению, герой Достоевского – тип декадентской личности с её эстетизмом, творческими дерзаниями и истощением, индивидуализмом, потерей границ. Только подлинный творческий акт сохраняет человека, поэтому «судьба Ставрогина есть распадение большой творческой личности, которая вместо творчества новой жизни и нового бытия, творческого выхода из себя в мир истощилась в хаосе, потеряла себя в безграничности» [32, с. 11]. В статье «Откровения о человеке в творчестве Достоевского» (1918) Бердяев отметил в творчестве писателя источник нового знания о человеке, которое выявляется путём постижения художественного, созданного воображением и фантазией мира. По убеждению критика, произведения Достоевского нельзя назвать романами или трагедиями. Его творчество – это антропологические опыты и эксперименты: «это… какое-то великое художество, целиком захватывающее, вовлекающее в особый мир, действующее магически» [29, с. 216]. Как в своё время Н. А. Добролюбов, Бердяев с лёгкостью находил в романах Достоевского художественные недостатки: в них нет художественного катарсиса, фабулы неправдоподобны, лица – нереальны, все герои говорят одним языком, иногда вульгарным, отсутствует объективное изображения быта, человеческой и природной жизни. Ценность творчества Достоевского – в его психологизме и антропоцентризме. Писатель, по мысли Бердяева, всегда показывал нам человека в динамике, в безысходном трагизме, в противоречиях. Таков образ Версилова в «Подростке», раскрывающийся через полярность и антиномичность его страсти. Таково отношение Мышкина к Настасье Филипповне и Аглае. Величайшие свои откровения, по мнению Бердяева, Достоевский поведал через Ивана Карамазова в «Легенде о великом инквизиторе». Через эту поэму писатель раскрыл борьбу двух мировых начал, связанных с Христом и антихристом, свободой и принуждением. Для Бердяева Достоевский не только великий ху-

дожник, но «величайший русский метафизик» [25, с. 6], христианский писатель, в центре творчества которого стоит человек.

Не менее интересен Бердяеву был другой русский литературный гений, Л. Н. Толстой. Если Соловьёв-критик не рассматривал мировоззрение и художественные произведения этого писателя, Бердяев посвятил этим проблемам несколько работ. В статье «Ветхий и Новый Завет в религиозном сознании Л. Толстого» (1911) он указал на антиномичность религиозных воззрений своего великого современника. С одной стороны, Толстой – дворянин, в котором была сильна родовая стихия, поэтому его произведения, начиная с «Детства», «Отрочества» и «Юности», пропитаны «тяжестью дворянского быта», «притяжением к земле» [17, с. 463]. С другой стороны, он восставал не только против «света», но и против «всего „культурного“ общества» [17, с. 463]. Бердяев утверждал, что Толстой весь в Ветхом Завете, верит лишь в Бога-Отца, а Бога-Сына не хочет принимать. «Религия Толстого – не новое христианство, – писал он, – это – ветхозаветная… религия, предшествующая христианскому откровению о личности, откровению второй, Сыновней Ипостаси» [17, с. 466]. Другая статья Бердяева, «Л. Толстой» (1911), представляет собой небольшую заметку, основная мысль которой сводится к ставшему едва ли не общепринятым тезису о том, что «Л. Толстой раздирается противоречием между своей могучей стихией, которая выражается в его гениальном художестве, и своим рационалистическим сознанием, которое выражается в его религиозно-нравственном учении» [585]. Бердяев считал, что Толстой имел огромное значение для религиозного пробуждения русского общества. Он велик своими исканиями в жизни и художественном творчестве, но не своим моралистическим и рационалистическим учением.

Необходимо отметить, что Бердяев в своей ранней критике, как и Соловьёв, противопоставлял Достоевского и Л. Толстого. Это противопоставление касалось формы художественных произведений, а также отношения писателей к проблеме человека и человеческих отношений. В отличие от Достоевского, Толстой представлялся Бердяеву совершенным художником. Фи-

лософ признавал романы Толстого самыми совершенными из всех когда-либо написанных, они «дают такое ощущение, как будто бы сама космическая жизнь их раскрыла, сама душа мира их написала» [29, с. 216]. Но, в отличие от Достоевского, в романах Толстого, по признанию критика, изображаются быт, традиции, в связи с чем «тонет человеческий лик в органической стихии» [29, с. 221]. Размышляя о религиозности Толстого, критик-философ пришёл к выводу о том, что «прежде всего нужно сказать о Л. Толстом, что он – гениальный художник и гениальная личность, но... даже не даровитый религиозный мыслитель» [17, с. 462]. Эта точка зрения во многом объяснялась традиционной критикой религиозности Толстого, восходящей отчасти и к Соловьёву. По мнению Бердяева, в Толстом нет ничего пророческого, он ничего не предчувствовал и не предсказывал. Но в русской революции торжествуют не художественные прозрения Толстого, а его моральные оценки. Писатель как моралист и религиозный учитель, по признанию мыслителя, очень характерен для России и русских: он уловил и выразил особенности морального склада большей части русской интеллигенции и отчасти русского человека вообще. Толстой, по убеждению критика, явился одним из виновников разгрома русской культуры: «…толстовская моральная рефлексия есть настоящая отрава, яд, разлагающий всякую творческую энергию, подкапывающий жизнь» [18, с. 802]. Толстой идеализировал простой народ, именно в нём видел источник правды, обоготворил физический труд, в котором искал спасения от бессмыслицы жизни. Но у него было пренебрежительное отношение ко всякому духовному труду и творчеству. Эта толстовская оценка и победила в русской революции. Бердяев писал о необходимости освободиться от Толстого как нравственного учителя: «Преодоление толстовства есть духовное оздоровление России, её возвращение от смерти к жизни, к возможности творчества, возможности исполнения миссии в мире» [18, с. 804]. Несмотря на резко критические высказывания Бердяева, Л. Н. Толстой был для него одним из самых почитаемых писателей. «…Своей критикой, своими исканиями, своей жизнью Л. Толстой пробуждал

мир, религиозно заснувший и омертвевший... – писал он. – Без толстовской критики и толстовского искания мы были бы хуже и проснулись бы позже… без Л. Толстого Россия немыслима... Он – наше богатство, наша роскошь…» [17, с. 482–483].

На наш взгляд, можно говорить о стилевой близости критических размышлений Соловьёва и Бердяева. Манера изложения обоих основывалась на совмещении последовательного развития мысли, доказательности и художественности, афористичности, надлогичности.

В сфере литературной критики начала XX века ярко проявил свой талант философ Сергей Николаевич Булгаков (1871–1944). Оценивая его философское творчество в целом, учёные признают, что «оно не складывается в ясную картину: невозможно говорить о философской *системе* Булгакова, и даже достаточно сложно – о *единой* концепции» [343, с. 58]. Эстетику Булгакова часто называют «православной» или «неоправославной» [314, с. 265]. Суть её в сфере выражения духовного опыта можно свести к приоритету эстетической сферы над формально-логической. Об этом свидетельствует особое внимание Булгакова к искусству и к красоте во всех её проявлениях. С Соловьёвым Булгакова сближала прежде всего софиология. «София открывается в мире как красота, которая есть ощутимая софийность мира, – писал Булгаков. – Поэтому искусство прямее и непосредственнее, нежели философия, знает Софию. Если религия есть прямое самосвидетельство и самодоказательство Бога, то искусство или, шире, красота есть самодоказательство Софии» [53, с. 356]. Красота во всех её природных проявлениях – это «сияние Софии», изнутри освещающее материю, плоть. «Эротическая окрылённость» искусства, пафос влюблённости возводит его к престолу Софии, и тогда искусство «открывает высшую действительность» [53, с. 357], то, что недоступно философии.

«Красота предмета, – писал Булгаков, – есть его софийная идея, в нём просвечивающая» [53, с. 357], то есть красота является свидетельством степени адекватности вещи её собственной идее. Идея, выражаясь в грубой и

косной материи, утрачивает что-то от своей изначальной сущности. Всякий человек ощущает в себе глубинное стремление к красоте, к своей собственной идее, к её самовыражению. Каждый человек изначально наделён своим «высшим я», гениальностью, но большинство людей не могут адекватно воплотить заложенные в них потенции. Прямой путь к обретению софийности – аскетизм. Косвенный путь открыт для творчески одарённых людей. Искусство, по мнению Булгакова, – это «эротическая встреча материи и формы, их влюблённое слияние, почувствованная идея, ставшая красотой: это есть сияние софийного луча в нашем мире» [53, с. 357]. Роль художника аналогична роли природы (служить проводником «софийного луча»), то есть возвышена практически до уровня Творца мира. Однако в земном мире красота выступает своего рода подделкой и приманкой греха. Вот почему она чаще губит человека, чем спасает его: «Земная красота загадочна и зловеща, как улыбка Джоконды… Томление по красоте, мука красотой есть вопль всего мироздания» [53, с. 418].

Булгаков осмыслял русскую культуру через традиционную для религиозной философии идею её трагедии, колебания между верой и неверием. Ощущение присутствия «запредельного» и подлинно религиозные откровения, с одной стороны, и осознание силы зла, намного превосходящей силы человеческие, – с другой, по-разному передали, отмечал Булгаков, Н. В. Гоголь в своих образах всевозможной «нечести», Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой, чувствовавшие силу «звериного» начала в человеке, К. Н. Леонтьев, чья глубокая и какая-то исступленная вера обязана своим происхождением страху смерти. Одним из ликов «мирового зла» Булгаков считал олицетворённое мещанство, «бездарность во всём относительном и среднем». Поэтому в русской культуре нередко «место фатума занимает вселенская захолустная обывательская пошлость», способная «умертвить» душу человека. Не случайно в русской литературе XIX века бездуховное существование, связанное только с исполнением «заданных обществом» ролей

или удовлетворением животных инстинктов, часто становится признаком омертвения души, а смерть духовная приравнивается к смерти физической.

Миссия художника мыслилась Булгаковым близко к ранней соловьёвской трактовке назначения поэта. Художник, полагал Булгаков, «живёт в счастливой непосредственности и наивности своего творчества» [55, с. 244]. Его душу заполняют законы искусства, неумолимая логика художественного восприятия, эстетические образы. Он всецело отдается «только музам, одному лишь чистому искусству» [55, с. 245]. В этом смысле всякое подлинное искусство уже мистично, ибо опускается до таинственной глубины жизни, но пока это «первобытная, натуральная мистика твари» [55, с. 245]. Художник вырастает, становясь вещуном искусства, но настолько же он умаляется как личность, превращаясь в пассивного проводника «внеличного или в человеческом смысле даже безличного начала» [55, с. 245]. Поздний Соловьёв нагружал художника этическими и религиозными задачами. Булгаков же разграничивал художественную и собственно человеческую миссии: «Искусство являет Красоту и пленяет ею, но оно бессильно создать жизнь в красоте и тем стать подлинно соборным, вселенским» [53, с. 594]. Художник бывает в душе своего героя «не как моралист и обличитель, но как художник», возводящий «в перл создания то, чему, может быть, не должно бы быть и места под солнцем» [55, с. 246]. Соловьёв же категорически отрицал эстетизацию зла. В случае гармонического соединения эстетического и религиозного критериев, размышлял Булгаков, они усиливают друг друга, и творчество художника вступает на новый, высший уровень, как было с греческой скульптурой и архитектурой в язычестве, средневековой готикой и византийским зодчеством, с Данте, Гёте и Достоевским. В случае противоборства эстетического и религиозного критериев в душе писателя наступает религиозно-творческий кризис, как, например, у Гоголя и Толстого.

В статье «Религия человекобожия в русской революции» (1906) Булгаков выделил в развитии русской литературы два течения: писатели, оставшиеся «духовно с народом в его мужицкой церкви» [51, с. 409] (Жуковский,

Пушкин, Тютчев, в известном смысле Лермонтов, Гоголь, Хомяков, Киреевский, Чаадаев, Аксаковы, Вл. Соловьёв, Достоевский, Фет, А. Толстой, Л. Толстой), и прогрессивные публицисты и общественные деятели с рационалистически-атеистическим мировоззрением. Утрату религиозных идеалов русской литературой начала XX века он считал главной причиной её глубочайшего кризиса: «Русская литература залита мутной водой порнографии и сенсационных изделий. Есть отчего прийти в уныние и впасть в глубокое сомнение относительно дальнейшего будущего России» [45, с. 442].

Литературное творчество Булгаков оценивал в зависимости от способности писателя рассматривать исторические и общественно-политические явления с мистической стороны и делать на этой основе метафизические обобщения. Особенность его критического метода состояла в сочетании религиозно-философской природы с элементами социологизма, восходящими к марксистскому этапу формирования его мировоззрения, и этической направленностью суждений. Кроме того, для Булгакова-критика была характерна тенденция к усмотрению в произведениях и мировоззрении писателя желаемой идеи. И в этом проявлялся не столько субъективизм, сколько определённое типологическое свойство способа мышления, которое предполагало возможность «подтягиваний» и «допущений» в тех случаях, когда реальность не во всём совпадала с желаемым и прогнозируемым в качестве идеальной перспективы типом сознания. Так, Булгаков явно домысливал в статье «Литературные заметки. Н. Г. Чернышевский» (1904) эволюцию Чернышевского, уверяя читателя, что, продлись жизнь критика, он обязательно встал бы на позиции религиозного идеализма.

В отличие от Соловьёва, Булгаков предложил оригинальную интерпретацию реалистического искусства. Реализм критик ценил необычайно высоко, поскольку он дал ответы на «постоянно ставящиеся человеческому духу» вопросы. Трактуя реалистическое исключительно с «миросозерцательной», идейной стороны, Булгаков отнёс к реалистам, достигшим «идеала художественной простоты», и Байрона, и Шекспира, и Соловьёва, которые, как Че-

хов, испытывали настроение мировой скорби. А поскольку величайшие произведения искусства раскрывали общую религиозно-философскую и нравственную проблематику, то, по логике критика, практически исчезало их «местное и национальное значение», они переставали быть «связанными с условиями данного момента».

Самой «соловьёвской» статьёй Булгакова является работа «Жребий Пушкина» (1937), посвящённая размышлениям о природе искусства. В ней автор развивал соловьёвскую трактовку понятия «судьба гения», которая вершится, по его мнению, изнутри и воплощает соединение трёх «тайн» – тайну творчества, тайну духа и тайну личности. Многие положения статьи были предвосхищены Соловьёвым в его работе «Судьба Пушкина». Как и Соловьёв, Булгаков возвышал Пушкина до «самооткровения русского народа и русского гения» [46, с. 251], говорил о его духовном пути, осуждал за то, что он «сам поставил к барьеру не только другого человека, но и самого себя вместе со своей Музой и, в известном смысле, вместе со своею женою и детьми, со своими друзьями, со своей Россией, со всеми нами» [46, с. 252]. Критик трактовал поэта как «стихийного человека» и вместе с тем отмечал его детскость, религиозность. Эпоху духовного взросления Пушкина Булгаков, как и Соловьёв, связал с написанием «Пророка», а время после женитьбы характеризовал как застой и личностный, и творческий: это «не есть ни путь поэта, ни тайновидца мира», «Пушкин задыхался и искал смерти» [46, с. 265]. Трагическая гибель поэта стала спасительным катарсисом: предсмертные страдания очистили его душу, сообщили его жизни смысл.

Фигуры Достоевского и Л. Толстого в истории русской культуры имели для Булгакова особую значимость. В работе 1902 года «Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьёв, Толстой» он назвал этих писателей «национальными гениями», наряду с Пушкиным. Как и Соловьёву, Достоевский был дорог Булгакову как писатель, разрабатывавший религиозную проблематику, утверждавший в «Преступлении и наказании», «Братьях Карамазовых» христианскую идею. Евангельским духом проникнуты страницы его. Не случайно

Булгаков повторял соловьёвскую характеристику писателя как пророка: «Христианская идея, заповеди Христа являются основным руководящим началом всей литературной деятельности Достоевского, его искусство есть христианское искусство… Можно не разделять многих его идей, но нельзя не признать, что в этом освещении много глубокомыслия, иногда пророческого» [42, с. 147]. Достоевский, по мнению критика, был не только «бесспорно гениальным художником, великим гуманистом и народолюбцем» [47, с. 465], но и художником-философом, превосходящим по мыслительному процессу даже Толстого. Противопоставляя в работе западный и русский стиль философствования, Булгаков называл «Фауста» Гёте вершиной и наиболее точным выражением особенностей западной мысли, а «Братьев Карамазовых» – отечественной. Иван Карамазов – воплощение «родного» типа русского интеллигента. Его душевный мир характеризуется не поступками, не отзывами о нём действующих лиц, не любовной интригой, а его собственными словами о себе. Булгаков обратил внимание на то, что Иван Карамазов описан кратко, отрывисто, ничего не говорится о его будущем. Это «не неряшливость, а внутренний художественный инстинкт» – Иван «весь отвлечённая проблема» [47, с. 467], дух. Трагедия Ивана, по Булгакову, не в том, что он как мыслитель приходит к выводам, отрицающим нравственность, а в том, что разум теоретический вступает у него в разлад с практическим: в высшей степени этическая натура вынуждена отрицать принцип добра. Все проблемы, которые ставит Иван, был убеждён Булгаков, связаны между собой и направлены против учения о социализме как основной теории прогресса современности.

Важным для понимания булгаковского отношения к Достоевскому как к писателю и мыслителю стал «Очерк о Ф. М. Достоевском. Через четверть века (1881–1906)», написанный в связи с 25-летием со дня смерти писателя. В тексте булгаковской статьи – полемика с работой Мережковского «Пророки русской революции. К юбилею Достоевского». В интерпретации творчества Достоевского Булгаков продолжил духовную традицию, основы которой заложил Соловьёв в своих «Трёх речах в память Достоевского». Достоевский,

утверждал он, был христианин, исповедовал «вселенское и универсальное христианство в сознательной противоположности господствующему многобожию» [49, с. 189]. Он как писатель осветил «все ужасы религиозного сомнения, опускаясь в самую глубокую пропасть религиозного отчаяния», стал «мучеником религиозной идеи» [49, с. 189]. Из верования в Христа как в воплощённое Слово вытекал общественный идеал Достоевского – церковь, соединение людей во Христе. Здесь мысль, ранее высказанная Соловьёвым, но Булгаков значительно углубил её, озвучил то, о чём его предшественник умолчал. Общественный идеал писателя, рассуждал он, был связан с религиозным назначением русского народа, с его всечеловеческой душой и синтетическим складом. Эта вера в русский народ шла из глубины души, «вскормленной тоскою каторги, пламенем молитвы, жгучим состраданием» [49, с. 202], и находилась в постоянной опасности выродиться в национализм. Вообще, взяв на себя роль чисто политического публициста, Достоевский часто «соскальзывал с высоты собственных принципов» [49, с. 204], ошибочно соотносил католичество с антихристианством, был чрезмерно привержен самодержавию, предсказал в «Бесах» разрушающую силу русской революции, но не увидел всей её правды.

Если Соловьёва мало интересовало художественное новаторство Достоевского (он анализировал лишь тематический диапазон романов писателя), Булгаков сделал ряд точных наблюдений в этом направлении. В лекции «Русская трагедия» (1914) он констатировал у писателя наличие «образов-идей», «личин», «масок» – вместо лиц. Критик обратил внимание также на то, что ни один из персонажей Достоевского не воплощал в полной мере его мировидения. Достоевского нельзя отождествить ни с бунтарем Иваном, ни со смиренным Алешей, ни тем более с Сонечкой. Это наблюдение можно расценить как предвосхищение бахтинской идеи полифонизма в творчестве писателя. Булгаков определил романы Достоевского как трагедии по своей сути. «Хотя Достоевский не написал ни одной страницы в драматической форме, тем не менее в своих больших романах по существу дела он является

и великим трагиком» [52, с. 6], – писал он. Так, роман «Бесы» содержит этот «возвышающий, а вместе и устрашающий характер трагедии» и «некую высшую обречённость» героев, стремление «проникнуть всегда к сверхвременному, глубинному, ноуменальному» [52, с. 6–7], следовательно, является трагедией, несмотря на отсутствие внешней драматической формы.

Л. Толстой имел, по мнению Булгакова, важное значение не только для русского, но и для европейского сообщества, так как он положил начало «религиозному возрождению нашей интеллигенции после долгого и безраздельного господства неверия и религиозного индифферентизма» [42, с. 156–157]. При помощи учения христианской любви Толстой обличал общественные язвы, создавал образцы «христиански-обличительного искусства» – «Воскресение», публицистику и др. Христианство писателя носило, подчёркивал Булгаков, «слишком сильную окраску субъективизма» [42, с. 157], вызывало много недоразумений и возражений, но оно было пронизано безграничной искренностью. Вот почему русское общество, едва начавшее искать религиозную веру, пошло за искателями Толстого, а не за «героями духа» Достоевского.

Как и Соловьёв, Булгаков отказался от развёрнутой критики в адрес Толстого, однако высказался о мировоззрении писателя. Несмотря на стремление автора «Воскресения» «к целостному, жизненному, религиозному, а не школьному только философствованию» [54, с. 98], он как мыслитель, по мнению критика, «есть *религиозный искатель*», для которого осталась «недоступна как мистическая, так и метафизическая сторона христианства, которое он понимает как религиозно окрашенную этику» [55, с. 238]. Несмотря на недостатки теоретической философии писателя, считал Булгаков, его практическая жизненная проповедь и литературная деятельность имели «безмерное» значение: он выразил религиозно-христианскую жизнь и мысль русского общества и в этом смысле стал национальным гением. Толстой, отмечал Булгаков в очерке «Л. Н. Толстой» (1910), – писатель могучей «природной и народной стихии», в котором «жила первобытная душа русской природы и

русского народа», «нечто глубинное… потусторонность не божественного мира, а природной души, великого Пана» [55, с. 234]. Толстой был великим художником слова и долгое время считал высшим своим призванием служение искусству. Однако когда он вступил на путь нового, религиозного самоопределения, «почувствовал себя перед лицом судящего Бога», он должен был «перестроить свою жизнь, стать художником своей собственной души» [55, с. 244]. Толстой поставил вопрос о ценности культуры, об оправдании государства, о допустимости правового насилия, о религиозной санкции войска, суда, тюрем, полиции. Наконец, он обратился к личной совести и к личной ответственности каждого. В своём вероучении Толстой, полагал Булгаков, несомненно, отпал и от православия, и от католичества, и даже от ортодоксального протестантизма. Вместе с тем даже отлучённый Толстой остается близок к Церкви, соединяясь с ней «какими-то незримыми, подпочвенными связями» [55, с. 241]. Именно русское общество виновато в том, что не смогло удержать Толстого в своей среде. Душевную драму писателя Булгаков определил как «болезнь избранных натур» [55, с. 248], болезнь, ведущую к жизни. Душа человека в любом случае дороже художественного творчества, даже целого мира, поэтому не только может, но и должна быть принесена в жертву. Этот душевный конфликт Толстого определил, по Булгакову, и направление его литературной эволюции: «от великого художника до посредственного богослова и морализующего публициста» [55, с. 249].

Ещё один представитель религиозно-философской ветви в критике рубежа веков, Лев Исаакович Шестов (1866–1938), может быть соотнесён с Соловьёвым на уровне методологии критического анализа и ряда сходных оценок. Л. Шестов, как и К. Н. Леонтьев, В. С. Соловьёв, В. В. Розанов, рассматривал философскую проблематику в творчестве русских писателей-классиков, ставил вопрос об их отношении к религии. На первый взгляд, «адогматическая» программа Шестова («Апофеоз беспочвенности», 1905), предполагающая отсутствие всякого системного подхода к литературе, отрицание моральных, правовых, социальных наук с их системными догмами, ло-

гики как подавления фантазии, подчёркнутый парадоксализм критических выступлений, трудно соотносима с литературно-критической концепцией Соловьёва. Однако между ними существовали и близкие черты: свобода от исторического контекста, представление о русской литературе как об источнике религиозного откровения, авторитет сочинений русских литературных классиков.

Шестов считал, что писатель не обязан давать читателю ответы на различные жизненные вопросы. Вместе с тем он, как и Соловьёв, связывал гениальность с избранничеством. Гениальность, по Шестову, – результат «постылого, скучного, раздражающего» труда. Гений меняет свою жизнь на искусство и потому «должен согласиться культивировать в себе осла», быть «жалким и слепым маньяком» [271, с. 64]. К гению относятся как к божеству, хотя большинство писателей охотно согласились бы ограничиться положением «таланта», застраховавшись таким образом от «унылой» роли гения. Шестов считал, что нынешний читатель требует от писателя высокого пафоса, «крови сердца», сам при этом предпочитая оставаться спокойным. Соловьёв требовал от талантливого человека соотнесённости его жизни с творческим служением. По мнению Шестова, поэт вне непосредственного акта творчества является не только обыкновенным человеком, но и человеком низким и «гадким».

Особенности русской литературы и искусства Шестов видел в правдивости, простоте, отсутствии риторических украшений, то есть в реализме. В России, считал он, никогда не признавались традиции [271, с. 175]. С ними постоянно велась борьба. Европейский писатель не старается обнажить окружающее, ибо оно «безобразно и страшно». Русский писатель разрешает себе «величайшую роскошь, о которой только может мечтать человек, – искренность, правдивость» [271, с. 176]. Соловьёв определял реализм иначе, но парадоксальным образом оба философа оказывались близки в отношении к историко-культурному процессу. Для них он был в принципе не важен. Временами значимость «контекста» для обоих актуализировалась. Например, в

статье «А. С. Пушкин» (1899), утверждая мысль, что великая русская литература, от Пушкина до Толстого и Достоевского, является своего рода священным писанием – источником откровения веры.

И Соловьёв, и Шестов говорили о пророческой способности гениальных писателей, при этом общая тональность их суждений сильно различалась. Одиночество истинного таланта Соловьёв считал неизбежной платой за избранность («…ты царь – живи один»), за способность воспринимать истину и красоту в их подлинном виде. Главный лейтмотив размышлений Шестова о гении: все философы, моралисты, учителя жизни в глубине прекрасно сознают всю безнадёжность и трагичность человеческого существования и время от времени «проговариваются» об этом. Но в своей массе человечество не желает слышать ни о чём подобном: оно требует от своих учителей надёжных, общеобязательных истин (определённой морали, положительной философии, разумно обоснованной религии), что на поверку оказывается ложью. Лев Толстой пережил драматический кризис, затем отождествил Бога с «добром» и начал проповедовать добро как единственную панацею. Он, считал Шестов, лгал и миру, и самому себе. Достоевский, переживший ужас в минуты перед смертной казнью, а потом на каторге и с необыкновенной силой воплотивший его в своей прозе, нашёл спасение в почвенническом национализме, монархизме и вере в русский народ-богоносец, хранящий истины христианской веры. Подобный скептицизм не был свойствен Соловьёву.

«И по своим биографически-литературным связям, и по своей общей культурной ориентации Лев Шестов принадлежал к литературой группе, объединявшей символистов и новых религиозных философов» [465, с. 68], – пишет В. М. Паперный. Это действительно так. Шестов в этом отношении был ближе Мережковскому, Розанову, Волынскому. Соловьёв как критик целиком базировался на литературном материале классического периода. Вместе с тем соловьёвская критика в большей степени тяготела к эстетике и философии вообще, шестовская – к религиозной философии и литературности. Шестов противопоставил разуму и морали обращённое к опыту «адогматиче-

ское» мышление, ведущее к вере. Позже он стал утверждать полярность знания и веры: получивший знание человек потерял веру. Возвращение веры критик-философ связывал не с выбором между добром и злом, но с уничтожением зла, уникальным религиозным опытом переживания первородного греха величайшими людьми, мыслителями, пророками, святыми. Этой теме связи грехопадения с познанием добра и зла, по словам Н. А. Бердяева, Шестов «подчинял… всё, что он думал, что говорил и писал» [28, с. 105]. Характерными чертами шестовского метода анализа литературного творчества В. Лашов назвал, во-первых, интуитивное исследование духовного мира писателя, «странствование по душам» великих художников слова, во-вторых, стремление открыть «правду» о выдающихся писателях, снять с них «нимб святости и непогрешимости» [403, с. 46–47]. Первая из названных особенностей роднила Шестова с критиками-модернистам, вторая восходила к полемичности религиозно-философской критики.

Пушкину Шестов отводил место «духовного отца» и «великого учителя», оставившего после себя «великое наследие» – всю русскую литературу [274, с. 8–9]. Наследниками Пушкина критик называл Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Гончарова, Островского, Толстого и Достоевского. В произведениях «детей» Пушкина, провозгласил Шестов, всегда сохранялось то, что они приняли как готовое от родоначальника русской литературы. Он учил людей гуманности: «Весь смысл нашей литературы в этом: у нас *герои – не Онегины*, а *Татьяны*, у нас побеждает не грубая самоуверенная, эгоистическая сила, не бессердечная жестокость, а глубокая, хотя тихая и неслышная вера в своё достоинство и в достоинство каждого человека» [274, с. 13]. Толстой и Достоевский продолжили дело Пушкина, заставили Запад «с жадной радостью прислушиваться к новым словам, раздающимся в русской литературе» [274, с. 8]. Соловьёв практически одновременно с Шестовым также возвышал Пушкина до бесспорного основателя русской словесности, но он, напротив, противопоставлял его авторам с глубоким религиозным чувством и с серьёзностью нравственных требований (например, Мицкевичу), отрицал любую

тенденцию в его поэзии, объявлял его «чистым» лириком (правда, пушкинская красота, по Соловьёву, была неразделима с добром и правдой). Шестову важно было показать в Пушкине то звено, которое связывало классический период в русской литературе с модернистическим (при этом он не принимал вычурности, элитарности, показной эрудиции модернистов). Соловьёв отрицал значимость символизма, который для него свидетельствовал о деградации искусства.

Пушкина Шестов считал глубокой и тонкой натурой, самым умным русским человеком: ему не хотелось учительствовать, объяснять тайны бытия, давать ответы на разные вопросы, ибо он был настолько умён, что видел, как это бесполезно. «Есть вещи, – писал критик-философ в книге «Potestas clavium. (Власть ключей)» (1815), – которые лучше не объяснять, не понимать… Не только поэзии, но и прозе иной раз не мешает быть глуповатой» [276, с. 60–61]. Как и Соловьёв, Шестов назвал Дантеса орудием Провидения, однако автор «Судьбы Пушкина» считал, что роковой выстрел привёл поэта к нравственному перерождению, а его современник видел в этом спасение от мученичества невольной славы и ореола мудрости и всезнания, которого не смогли избежать Л. Толстой и Достоевский.

Тему «Толстой и Достоевский» Шестов осмыслял в работах «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше (философия и проповедь)» (1900) и «Достоевский и Нитше (философия трагедии)» (1903). В рецензии на второй том книги Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» «Власть идей» (1903) он объявил искусственной его концепцию, согласно которой Толстой как «тайновидец плоти» и Достоевский как «тайновидец духа» являлись тезисом и антитезисом религиозного синтеза Третьего Завета. Исходным пунктом собственных построений Шестова стала идея о *парности* Толстого и Достоевского. Соловьёв писал о противоположности художественных миров Достоевского и Толстого. Шестов заявил о духовной близости русских писателей-современников. Толстой для Шестова, как и Достоевский, – подпольный человек («и Толстому знакома глухая, подземная, подпольная работа» [272, с.

183]). Публично проповедуя светлые идеалы общего всем мира, «всемства», наедине с собой он пребывал во тьме подполья – во тьме сознания своей бесконечной грешности, которая есть вместе с тем «тьма веры». Находясь в своём подполье за пределами противопоставления добра и зла, писатель-мыслитель, выходя на свет общего для всех мира, делался, по Шестову, злым в своих проповедях. Толстовская проповедь добра также исполнена жестокости, хотя и глубоко скрытой. Однако только голоса «подпольных» мыслителей Шестов признавал аутентичными, то есть отражающими религиозный опыт. Вместе с тем для Шестова очевидна разница между героями Толстого и Достоевского: «У Достоевского подпольный человек, отметив ложь своей жизни, приходит в ужас и сразу порывает со всем своим прошлым. У гр. Толстого его герои никогда не перестают верить в „прекрасное и высокое“ – даже в те моменты, когда перед ними выясняется во всей полноте несоответствие действительности с идеалом…» [272, с. 184]. Отрицая у Достоевского черты пророка, о которых говорил Соловьёв, Шестов называл Достоевского «обратным симулянтом», который, будучи душевно больным, «притворяется душевно здоровым» [271, с. 75]. Голос писателя слышался критику в рассуждениях главного героя «Записок из подполья», умирающего Ипполита, пьяницы Мармеладова, бунтующего Ивана Карамазова. Таким образом, литературный материал не только уравнивался с биографическим (это в определённой степени присутствовало и в критике Соловьёва), но и подминал под себя реальные факты, использовался как основа для трактовки совершенно разных художников и их миров.

Своеобразным откликом на соловьёвские «Три речи в память Достоевского» стала статья Шестова «Пророческий дар» (1906). Автор отмечал, что многие смотрели на писателя как на человека, «перед которым лежали открытые книги человеческих судеб» [273, с. 119]. Вероятно, и он считал себя таковым: об этом свидетельствует пророческий тон «Дневника писателя», вопросы, которых он в нём касался. Этот период зрелого творчества писателя Шестов связывал с неизбежной для гения порой, когда материальная незави-

симость, признание в литературной сфере достигнуты, семья образовалась и общество начинает требовать от него перехода «в другую плоскость» – пророческую. Достоевский, как и Толстой, пошёл навстречу желаниям людей: «…оба предсказывали очень неумело: они обещали одно, а выходило совсем другое» [273, с. 119], потому что пророком может быть только тот, «кто вперёд покорившись действительности и её законам, обрёк себя на механический труд подсчёта и расчёта» [273, с. 120]. Для Соловьёва-юноши Достоевский – христианский писатель, для Шестова – именно православный, любящий всё русское, пишущий о приближающейся гибели Европы и даже желающий этой гибели. Достоевский, по мнению Шестова, «хотел быть пророком», поэтому в 1870-е годы он выступает проповедником православия. «У нас существует мнение… что только Толстой рационализировал христианство, Достоевский и Соловьёв принимали его во всей его мистической полноте… Я нахожу это мнение ошибочным, – писал критик, – Именно Достоевский и Соловьёв боялись признать Евангелие источником познания и гораздо больше доверяли собственному разуму и житейскому опыту, чем словам Христа. Если был у нас человек, который хотя отчасти рискнул принять загадочные и явно опасные слова евангельских заповедей, – то это Лев Толстой» [273, с. 125].

При характеристике жанрового состава критической прозы Соловьёва исследователи его творчества как правило констатируют скудное однообразие и ограниченность. «Жанровый диапазон критики Соловьева ограничен и определяется формой её выражения (речь, энциклопедическая или журнальная статья) и личностью самого критика, его ориентацией и методологией: у него нет обзорных статей, работ об отдельных произведениях, преобладающий жанр – этюды о близких ему по духу поэтах, в которых в общих чертах раскрываются их целостные художественные миры», – пишет Г. Х. Асадулаева [289, с. 45]. Действительно, в арсенале Соловьёва-критика отсутствуют некоторые жанры (обзорная статья, литературный портрет, памфлет, монографическая рецензия и т. д.), но это не значит (особенно с

учётом того, что общий объем его критических выступлений был не столь значителен, как, например, у Н. К. Михайловского, Д. С. Мережковского, тем более В. Г. Белинского и пр.), что он был скован очень узким набором жанровых форм.

Ведущий жанр в критической прозе Соловьёва – это критическая статья в различных её разновидностях: юбилейная, полемическая, теоретическая, энциклопедическая. В соловьёвских работах этого рода налицо все существенные признаки жанра: актуальная проблема в качестве объекта исследования, чёткая композиция, ясно поставленные задачи, жёсткая логика, аргументированные выводы. Именно статья более других жанров подходила к дедуктивной манере мышления Соловьёва, которую часто отмечали как его современники, так и более поздние исследователи его творчества, к просветительско-пророческой творческой стратегии. Проблемные статьи, как отмечал А. Г. Бочаров, «чаще композиционно воплощают собою дедуктивную – „от мысли“, „от проблемы“ – конструкцию» [306, с. 28]. Проблемная статья с её особым построением, публицистическим пафосом, стремлением к научно достоверной аргументации более всего соответствовала авторским установкам Соловьёва. К проблемным статьям можно отнести его «Буддийское настроение в поэзии», «Поэзию Ф. И. Тютчева», «Поэзию гр. А. К. Толстого», «Поэзию Я. П. Полонского», «Судьбу Пушкина», «Мицкевича», «Лермонтова». В них «автор ощущает себя если не над „объектом“, то уж, во всяком случае, не только в нём одном; свою исходную позицию, свою публицистическую и эстетическую задачу он как бы заранее мерит широкой меркой» [306, с. 29]. Здесь не только анализируется творчество отдельного автора, но и чувствуется общественная атмосфера времени, присутствуют широкие обобщения, мысль критика излагается свободно, раскованно, эмоционально насыщенно. Этот жанр был наиболее востребован в зрелый период литературно-критической деятельности Соловьева как максимально соответствующий его критическому методу и общему духу времени, сочетающий размах,

всеохватность с пророческим пафосом, публицистичностью и «воспитательным» характером статей.

Трудно согласиться с Г. Х. Асадулаевой, отнесшей все эти работы к «этюдам об отдельных поэтах» [289, с. 40], где рассматриваются целостные художественные миры. Литературно-критический этюд ставит относительно узкие задачи, охватывает не столь обширный материал – как правило отдельное произведение. У Соловьёва берутся «целостные художественные миры», всё творчество поэта-писателя целиком, причём анализ тесно переплетается с актуальными для времени философскими, эстетическими, этическими и другими проблемами. Литературно-критический этюд требует подробной, детальной разработки вопроса, отчётливости мысли. У Соловьёва в работах о русской поэзии многое не досказано, только намечено, полемически заострено. Этюды, как правило, тяготеют к небольшому объёму, что даёт возможность пользоваться более образным и выразительным языком, чем это принято в крупном исследовании. У Соловьёва художественный стиль, безусловно, востребован, но он тесно переплетается с публицистическим и научным. Вместе с тем важно отметить, что проблемные статьи Соловьёва весьма различны по характеру. В зависимости от того, какого рода проблематика в них преобладает, они могут тяготеть и к философскому эссе (работа о Тютчеве), и к литературному портрету («Мицкевич»), и к публицистической критике («Поэзия гр. А. К. Толстого»), и к критическому очерку («Поэзия Я. П. Полонского»), но сохранять существенные признаки своего жанра.

Статьи Соловьёва, посвященные «серебряному веку» в русской поэзии, образуют своеобразный цикл («Буддийское настроение в поэзии», «Поэзия Ф. И. Тютчева», «Поэзия гр. А. К. Толстого», «Поэзия Я. П. Полонского»). Своего рода триптих составляют статьи критика о судьбах поэтов («Судьба Пушкина», «Мицкевич», «Лермонтов»). Б. Ф. Егоров считал цикл статей самостоятельным жанром, который возникает благодаря экспромтному наращиванию статей в последующих номерах периодического издания [366, с. 90]. Соловьёвские критические циклы – тематические. Причём отдельные ра-

боты внутри цикла самостоятельны, легко выделяются (они даже публиковались отдельно). В этой связи, на наш взгляд, следует говорить о некоторой размытости жанровых границ статьи в литературно-критическом наследии Соловьёва. Она то переходит в цикл или рецензию, то совмещает черты проблемной, полемической и обзорной, то является одновременно полемической заметкой и письмом.

Теоретическими статьями, посвящёнными коренным вопросам развития искусства и литературы, являются у Соловьёва «Красота в природе», «Общий смысл искусства», «Первый шаг к положительной эстетике», «Что значит слово „живописность“?». В содержательном отношении такие работы, используя современный художественный материал, ставят теоретические проблемы. Стилевой доминантой в них является язык научной речи или близкий ей. Отсюда – обилие теоретико-литературных, эстетических, историко-литературных, философских терминов.

«Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» Соловьёва можно считать юбилейной статьей. Она связана со знаменательной датой – 100-летием со дня рождения поэта, функционально сосредоточена на изложении его позитивного вклада в развитие русской литературы. Несмотря на некоторый полемический настрой и краткий обзор критической «продукции», посвящённой пушкинскому юбилею, главным здесь является анализ значения конкретной личности для культуры нации, подчёркивается современность звучания его произведений. Как в типичной юбилейной статье в этой работе Соловьёва проявилось тяготение к научной речи, анализировались различные взгляды на наследие Пушкина.

Достаточно много в критическом творчестве Соловьева образцов полемической статьи (заметки). В раннем творчестве – это «Заметка в защиту Достоевского от обвинения в „новом“ христианстве», «Несколько слов по поводу „жестокости“», в позднем – «Особое чествование Пушкина», «Против исполнительного листа…». Полемика – главная цель этих работ. Это сказывается и на содержательном аспекте, и на композиции, и на приёмах. Функция

этих работ – прямое, публицистически заострённое опровержение концепций и трактовок, которые автор считал неправильными, несостоятельными. Речевые средства в таких статьях подчинены полемике: широко используется ирония, риторические вопросы, экспрессивные выразительные средства (риторические восклицания и т. д.). Общий тон статей – повышенно пафосный. Существует мнение, что «Против исполнительного листа…» Соловьёва можно считать памфлетом, а полемику с русскими символистами – пародией [289, с. 41]. На наш, взгляд, черты пародии и памфлета проявляются здесь только на уровне ведущих приёмов. Важно обратить внимание на то, что поздние полемические статьи Соловьёва имели подзаголовок «письмо в редакцию». Однако возможности эпистолярного жанра автором практически не использовались, ограничивались общим замечанием в начале статьи о причинах написания работы и привнесением в текст личностного начала.

Соловьев определял свою работу о поэзии Случевского «Импрессионизм мысли» как заметку, указывая на факт, что он не включил в рамки разбора две «прекрасные» поэмы «Поп Елисей» и «В снегах», а также «неудачные» полудрамматические и полуэпичсеские опыты. Это замечание вполне указывает на специфику жанра. А. Г. Бочаров, разграничивая статью и заметку, подчёркивая в заметке «некоторую сознательную очерковость, незавершённость исследований» и субъективно-лирическую композицию – «кипят чувства общественного негодования, темперамента, пафоса» [306, с. 37, 44].

Кроме критической статьи, Соловьёв в разные периоды свой литературно-критической деятельности часто прибегал к жанру рецензии. Очевидно, этот жанр был близок ему своей аналитичностью, стремлением убедить читателя в справедливости высказанного заключения, отрицательным или положительным суждением о предмете. К лучшим рецензиям Соловьёва относятся рецензии-рекомендации [471, с. 30] «О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского», «Разбор книги г. Случевского», «Рецензия на книгу С. М. Волконского». Встречаются у Соловьёва и рецензии-антирекомендации – «Иллюзия поэтического творчества», «По поводу

сочинения Н. М. Минского „При свете совести“» и «Русские символисты». Первая из них – это реакция на критическое исследование Н. М. Соколова «Эпос и лирика графа А. К. Толстого», следовательно, работа отчасти полемическая. «Русские символисты» включали непосредственный анализ художественных текстов. Манера анализа произведения была подчинена разоблачительной цели, подчёркивались многочисленные недостатки литературного явления. Для анализа брались не всегда лучшие, а нередко самые слабые образцы из разбираемых сборников. Ирония критика порой достигала сарказма. Можно говорить о «Русских символистах» как о небольшом цикле, в котором три части связаны друг с другом в смысловом отношении. Их объединяло отображение недостатков символистской лирики, выстроенных по принципу градации. В первой статье – указание на «неудачность» символических подражаний Гейне и Фету, на «пустоту» содержания, во второй – на эстетическое несовершенство символистской лирики, наконец, в третьей – на отсутствие всякого смысла в стихотворных опытах «новых» поэтов. В качестве своеобразного итога соловьёвских размышлений выступали пародии на русских символистов. Связаны три рецензии были и неоднократно повторенной мыслью об отсутствии какой-либо художественной значимости экспериментов символистов.

Есть в «багаже» Соловьёва-критика «официальная» рецензия – «Разбор книги г. Случевского» для Императорской Академии наук. Автор не смог развёрнуто высказать обобщённый взгляд на творчество этого писателя в целом, так как был ограничен пределами его единственной книги и не имел возможности дать оценку поэзии Случевского – предмета, более близкого ему лично. Тем не менее Соловьёв охарактеризовал прозу Случевского, отметил главные особенности его таланта, назвал как сильные, так и слабые стороны его произведений.

Много в арсенале Соловьёва-критика устных критических жанров – надгробное слово («<Слово, сказанное на могиле Ф. М. Достоевского>»), поминальная речь, поминальное слово («Речь, сказанная на Высших Женских

курсах 30 января 1881 г. по поводу смерти Ф. М. Достоевского», «Три речи в память Достоевского (1881–1883)», «Н. С. Лесков», «Яков Петрович Полонский. Род. в Рязани 6 дек. 1819 г.; сконч. в СПБ. 18 окт. 1898 г.», «Мицкевич. Речь на обеде в память Мицкевича 27 декабря 1898 г.»), лекция («Лермонтов. Публичная лекция, сказанная в Петербурге в 1899 г.»). Это обстоятельство чрезвычайно показательно как для подтверждения актуальности литературно-критической деятельности Соловьёва в целях реализации просветительско-пророческой творческой стратегии, так и для характеристики духа критики рубежа XIX–XX веков, сориентированной как раз на устное общение с аудиторией. Жанр речи как наиболее отвечающий признакам проповеди, несущий проблемный пафос, особую публицистичность и в то же время простоту, доходчивость, для широкой публики ввели в активное употребление славянофилы. Тяготение Соловьёва к этой жанровой форме – ещё одна нить, связывающая его со славянофильской литературно-критической концепцией.

Этика жанров надгробного слова, поминальной речи не допускала ни всестороннего анализа выбранного материала, ни тем более какой-либо критики творчества и взглядов писателя. Однако она вполне позволяла и даже обязывала выразить самое существенное в творчестве художника слова, показать его как мыслителя, что и делал Соловьёв-критик крайне убедительно. Так, например, неоднократно отмечалось, что «Три речи в память Достоевского» и последующие связанные с ними статьи – слишком общая трактовка мировоззрения Достоевского, где образ писателя идеализирован, гиперболизирован, подан односторонне. Но всё это во многом объяснялось именно спецификой выбранного жанра. Жанр публичной лекции максимально позволял выразить авторский пророческий пафос, в доступной форме изложить заветные идеи об особом сверхчеловеческом пути, подкрепив их возможностями голоса: особой интонацией, тембром, силой.

Неоднократно обращался Соловьёв-критик к жанру предисловия – «Предисловие к сказке Э.-Т.-А. Гофмана „Золотой горшок“», «Предисловие <к книге А. К. Толстого „Упырь“>». Есть у него предисловие и к собствен-

ному литературно-критическому произведению – «Три речи в память Достоевского». Специфика его предисловий – небольших критических заметок, предваряющих основной текст, – в том, что они не содержали по большому счёту конкретной оценки текстов, зато включали суждения по вопросам общетеоретическим (природа фантастического, состояние мирового искусства и т. д.). Однако, как и типичные образцы этого жанра, предисловия Соловьёва были тесно связаны непосредственно с книгой, включали характеристику общего значения писателя, краткий анализ произведения, его цели.

Если стилевая манера Соловьёва-философа находится сейчас в сфере пристального внимания исследователей-лингвистов [516], то особенности языка его критической прозы всё ещё мало изучены. Одной из первых к проблеме обратилась Г. Х. Асадулаева, которая, в частности, писала: «Язык критических статей Соловьева характеризуется сочетанием двух стилевых начал – аналитически-дискурсивного и лирически-образного, блестящего критического анализа с метафизическими размышлениями, отличается яркой экспрессивностью, активным употреблением антонимов, синонимов, фразеологических единиц, пословиц и поговорок» [289, с. 44]. Действительно, в литературно-критических работах Соловьёва сочетается несколько стилевых стихий – научное, художественное и публицистическое начала. Есть в его критической прозе вкрапления разговорного и делового стилей.

Образный, высокохудожественный язык у Соловьёва совершенно свободно переплетается с лексикой аналитического характера. Критик стремится убедить читателя, обращаясь то непосредственно к его разуму, то исключительно к его чувству прекрасного. Одна и та же мысль о смешении в поэзии Полонского поэтического и прозаического выражается им по-разному: «… не найдем здесь той полной гармонии между вдохновением и мыслью…» [190, с. 156] и «…читатель заметит кое-что прозаическое… но в такой мере, которая не только не мешает их чарующему впечатлению, а, напротив, входит в его состав: чувствуешь в поэтическом порыве и ту землю, от которой он оттолкнулся» [190, с. 159].

В большом количестве использовал Соловьёв отвлечённую лексику, выражающую те или иные философские понятия или категории. В этом смысле весьма показательно заключение статьи «Судьба Пушкина»: «*Судьба* вообще не есть простая *стихия*, она разлагается на два элемента: *высшее добро* и *высший разум*, и присущая ей необходимость есть *преодолевающая сила разумно-нравственного порядка*, независимого от нас по существу, но воплощающегося в нашей *жизни* только чрез нашу собственную *волю*. А если так, то я думаю, что тёмное слово „судьба“ лучше нам будет заменить ясным и определённым выражением – „*провидение Божие*“» [205, с. 204] (выделено нами. – *Н. Ю.*). Не менее свободно сочетал Соловьёв лексику художественную с научной, яркость и экспрессивность художественного стиля – со строгой логичностью научного: «Когда огромный *глетчер* освещается солнцем, то является, говорят, зрелище *восхитительное*. Новая эта красота происходит не оттого, чтобы солнце делало что-нибудь новое из глетчера, – оно ведь его и растопить не может, – а только оттого, что глетчер, *оставаясь неизменно самим собою*, делает из солнечных лучей, различным образом *отражая* и *преломляя* их своею *поверхностью*. Такова же и особенная прелесть лермонтовских любовных стихов, – прелесть *оптическая*, *прелесть миража*» [171, с. 280] (выделено нами. – *Н. Ю.*).

Манера комментирования в критике Соловьёва, особенно в ранний период творчества, диктовалась содержанием произведения. Если стихотворение включало какую-то яркую оригинальную мысль, выделяющуюся из общепринятых философских и эстетических убеждений, он как правило использовал предкомментарий, привлекая весь арсенал знаний по данной проблеме. Слог становился наукоёмким, сухим, широко использовалась научная лексика, переход от текста к тексту получался резким, неестественным. Так, предкомментарий к стихотворению «Что ты, голубчик, задумчив сидишь…» – почти чужеродная наукообразная вставка в литературно-критическом тексте: «В последнее время даже *учёные материалисты* начинают неожиданно для самих себя подходить к истине, давно известной *ми-*

стикам и *натурфилософам*, именно, что жизнь *бодрствующего сознания*, связанная с *головным мозгом,* есть только часть нашей *душевной жизни*, имеющей другую, более глубокую и *коренную область* (связанную, по-видимому, с *брюшной нервной системой*, а также с сердцем). Эта „ночная сторона“ души, как её называют немцы, обыкновенно скрытая от нашего *бодрствующего сознания* и проявляющаяся у нормальных людей только в редких случаях знаменательных *сновидений*, *предчувствий* и т. п., при *нарушении внутреннего равновесия в организме* прорывается более явным и постоянным *рядом явлений* и образует то, что не совсем точно называется *двойною, тройною* и т. д. *личностью*. В *нормальном состоянии* такого *распадения* быть не может, но иногда очень сильно чувствуется не только существование другой, скрытой стороны душевного бытия, но и её влияние на нашу *явную сознательную жизнь*» [179, с. 97] (выделено нами. – *Н. Ю.*). Как видим, Соловьёв использовал здесь ряд философских, психологических, теологических, эстетических, естественно-научных терминов, что стало своего рода стилевой визитной карточкой, вполне отражающей своеобразие его творческой манеры.

Художественный стиль проявлялся в литературной критике Соловьева посредством употребления разнообразных синтаксических фигур и лексических средств выразительности: риторических вопросов, повторов, антитез, градаций, развернутых сравнений (особенно из области природной жизни), ярких метафор. Художественная языковая составляющая создавалась также при помощи повторяющихся ключевых образов: хаос, красота (о Тютчеве), тень Вечной Женственности (о Полонском), судьба (о Пушкине), буддийское мировосприятие (о Голенищеве-Кутузове), демонизм, сверхчеловек (о Лермонтове), борьба (о А. Толстом) и т. д. Такой ведущий образ организовывал всю языковую структуру текста вокруг себя, акцентировал важные в смысловом отношении понятия, подчинял себе общую структуру работы, создавал единую идейно-стилевую ткань текста. К языку собственно художественному Соловьёв обращался в тех случаях, когда он как критик оказывался ско-

ванным какими-либо обстоятельствами. Язык литературы был для него наиболее действенным, доступным и проникновенным. Так, говоря о стихотворных произведениях Лермонтова, внушенных демоном нечистоты, он был стеснён невозможностью их цитирования по этическим причинам, поэтому обратился к развёрнутому сравнению: «В один пасмурный день в деревне я видел ласточку, летающую над большой болотной лужей. Что-то её привлекало в этой тёмной влаге, она совсем опускалась над ней, и казалось, вот-вот погрузится в неё или хоть зачерпнёт крылом. Но ничуть не бывало: каждый раз, не коснувшись поверхности, ласточка вдруг поднималась вверх и щебетала что-то невинное. Вот вам впечатление, производимое этими шутками у Пушкина: видишь тенистую лужу, видишь ласточку и видишь, что прочной связи нет между ними, – тогда как порнографическая муза Лермонтова – словно лягушка, погрузившаяся и прочно засевшая в тине» [171, с. 287]. Несмотря на отвлечённую поэтичность данного отрывка, под него были подведены действительные литературные основания.

Часто прибегал Соловьёв в своих литературно-критических работах к публицистической стилистике – свободному, плавному, раскованному изложению мысли, когда сочетались книжные и разговорные языковые средства, стандартные и экспрессивные выражения, использовались инверсия, ряд однородных членов, синтаксический параллелизм, экспрессивный повтор, прямые обращения к собеседнику. Аналитико-повествовательная ткань статей эмоционально насыщалась риторическими вопросами, побудительными предложениями, полемической иронией, лирическими личностными восклицаниями, неуместными в научном труде. Подобные приёмы повышали эмоциональность, напористость стиля, энергию выражения мысли. Кроме того, вводились художественные лирические «подхваты», когда заключительные слова одного абзаца служили зачином следующего, ассоциативный ряд сравнений, контрастные сопоставления, метафоры и т. д.

Соловьёв никогда не отрицал личного, открыто субъективного тона в своих литературно-критических выступлениях. Не случайно формальный

признак его стиля – постоянное употребление «я», его падежных форм и производных от него притяжательных местоимений. Следует отметить также «учительский», пророческий тон в критических выступлениях Соловьёва. Он был склонен вещать, объяснять истины. Эту особенность его критической манеры не раз отмечали исследователи его творчества. «Склонность к учительству, – писал, например, Н. И. Цимбаев, – черта, быть может, наследственная, родовая, идущая через отца профессора – от деда и прадеда, православных священников» [512, с. 505–506]. Назидательность, дидактичность, действительно, во многом определяли своеобразие писательской манеры Соловьёва. Если в работах философского, эстетического, публицистического планов это проявлялось уже на уровне названий («Общий смысл искусства», «Смысл любви», «Тайна прогресса» и др.), то в литературной критике данная особенность определяла прежде всего содержание, размышления этического характера, которых с годами становилось всё больше. Ощущение, что Соловьёв «вещал» истины складывалось ещё и потому, что он редко показывал процесс развития мысли, излагал готовые выводы. Если же его позиция по вопросу менялась кардинально (как в случае с Достоевским, Л. Толстым), он просто не озвучивал данное обстоятельство.

Если критику Соловьёва начала – середины 1890-х годов можно назвать максимально открытой, адресованной широким читательским кругам, универсальной, сориентированной на различного рода вопросы, в том числе исторические и общественные, то его поздние литературно-критические выступления принципиально иные. Они обрели более камерное звучание благодаря сосредоточенности на этических категориях и суждениях о духовном мире писателя и его судьбе. В то же время Соловьёв-критик никогда не отделял себя от своих читателей, стремился к ним приблизиться, порой приравнивал себя к ним. В работах последних лет заметны доверительные обращения: «Я думаю, вы согласитесь, что я испытал двоякую целесообразность…» [182,

с. 222]; «Чтобы вы видели, что именно и в каком смысле обещал, нужно вас

познакомить с основанием предъявленного мне требования» [192, с. 391]. Местоимение «вы» не противопоставлялось при этом «я», напротив, сливалось с ним в некое единство. «Так не требует ли от нас обязанность сыновней любви и почтения восхвалять Лермонтова за всё то многое в нём, что достойно хвалы, и молчать о другом?.. – писал критик. – Облегчить бремя… души – вот наша обязанность… Вы мне поверите, что прежде чем говорить публично о Лермонтове, я подумал, чего требует от меня любовь к умершему…» [171, с. 291]. Однако это единство читателя и критика было непрочным. Одновременно наблюдалась тенденция разграничения себя и аудитории: порой читатели воспринимались не в качестве собеседников-единомышленников, а в качестве учеников, которых нужно организовать и направить в определённую сторону.

Особенно частым нарушением единого стиля изложения отличались литературно-критические работы Соловьева середины 1890-х годов. Целые главы здесь отводились размышлениям метафизического плана. Так, например, в шестой главе «Поэзии гр. А. К. Толстого» рассматривалась проблема свободы человека и его совершенствования, в восьмой – вопрос об истинном патриотизме и т. д. Соответственно широко востребованной оказывалась философская терминология. Это обильное употребление философских терминов сочеталось с присутствием высокого слога и яркой образностью, обилием художественно-выразительных средств – метафор, сравнений, олицетворений, эпитетов, перифразов, повторов и т. д. В статье «Поэзия Я. П. Полонского», где автор использовал собственные философские категории «Вечной Женственности», «женственной Тени Божества», «вечно юной Царь-девицы», присутствует немало развёрнутых поэтических образов и картин: «Этот размах и толчок, сгоняющий живую ладью поэзии с гладких песков прозы, почти всегда чувствуется у нашего поэта – чувствуется даже тогда, когда он остался неуспешным, только раскачал, но не сдвинул ладью…» [190, с. 159].

Касаясь предметов духовных, Соловьёв использовал теологическую метафоризацию: «…как первое явление разумного сознания произошло в природе из природы, но не от природы, а от *того разума*, *который изначально устроял саму природу* для этого явления… подобным образом и первое явление совершенной духовной жизни произошло в человечестве и из человечества, но не от человечества, а от *Того, Кто изначала вложил в Свой образ и подобие зародыш высшего совершенства* и *как Грядущий приготовлял* через всю историю необходимые условия своего действительного воплощения» [189, с. 117] (выделено нами. – *Н. Ю*.). Широко использовал Соловьёв и сочетание разного рода терминов и понятий (религиозных, правовых, философских) с христианской символикой. Так, произнося приговор над Лермонтовым, критик употреблял символику Евангелия: «…[он] должен и мог быть *солью земли*, но стал *солью*, так жалко и постыдно *обуявшею*… осталась *обуявшая соль* его гения, которая, по слову Евангелия, *дана на попрание людям*. Могут и должны люди *попирать обуявшую соль* этого *демонизма* с презрением и враждою, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человекоубийственной лжи» [171, с. 287] (выделено нами. – *Н. Ю*.).

Можно сказать, что уже в статьях о русской поэзии середины 1890-х годов сформировался особый, метафорический, образный язык философской критики Соловьёва. Это обстоятельство привело к тому, что в исследовательской среде всё чаще стала звучать характеристика критики Соловьёва как художественной, основанной на образном мышлении, которое подчиняет себе собственно философствования и литературный анализ. На наш взгляд, данная черта свойственна прежде всего для писательской критики или является выражением одного из существенных принципов критической методологии, как у символистов или импрессионистов. Соловьёв не считал принципиально важным выражение собственных художественных чувствований в ходе тех или иных литературно-критических размышлений. Сам анализ и вынесение литературно-критической оценки были для него гораздо более значимыми. Но на уровне стиля Соловьёв-поэт, действительно, очень заметен в литера-

турно-критических выступлениях. Яркой образностью и метафоричностью суждений отличалась вдохновенная статья о поэзии Я. П. Полонского.

В поздних литературно-критических работах Соловьёва можно отметить проникновение делового стиля в литературную критику и смешение его с научным, художественным, публицистическим. «Но теперь, – писал он об А. П. Керн, – после появления в печати некоторых писем о ней, оказывается, что её образ в стихотворении „Я помню чудное мгновенье“… скорее подходит к тому, что на юридическом языке обозначается как „сообщение заведомо неверных сведений“» [205, с. 183–184]. Здесь привлечение юридического термина позволило критику избежать слишком прямого обвинения Пушкина во лжи. Такое совмещение формировало особую манеру соловьёвского литературно-критического исследования, языка, характерного именно для него. Особенно много средств выразительности появлялось в тех работах, где критик не имел под своим суждением твердой фактической основы. Вот, к примеру, он делал весьма спорный вывод о том, что пик творческой активности Пушкина всегда приходился на осень, и подтверждал это скорее «художественно», нежели логически: «…*голоса* животной *природы* – в самом человеке, как и вокруг него, – *не молчат* ни тогда, когда она весною, *возбуждённая*, *ликует* и *светло радуется новым приливам темной жизни*, ни тогда, когда она, *удручённая, изнывает и томится* летним зноем… Как *поэт жизни*, он ощущал, конечно, и *жизнь природы*, но его *крылатая* поэзия *не любила медлить на этих первых ступенях*» [160, с. 232] (выделено нами. – *Н. Ю.*).

Вопросно-ответные конструкции, воображаемые диалоги, ответы оппонентам в полемических статьях Соловьёва – признаки присутствия в его литературной критике разговорного стиля. В таких его работах очень часто сочетание высокого слога, создаваемого при помощи устаревшей лексики, с лексикой разговорной или просто с фактами обыденными, повседневными, «низкими». Это создавало эффект резкого контраста, общую ироническую окраску. Так, например, Соловьёв очень пафосно представлял «ницшеанцев» в статье «Особое чествование Пушкина» и тут же указывал на их неизвест-

ность широкому читателю: «Это особое и достопримечательное чествование устроено несколькими господами „оргиастами“ (таков их главный новейший титул) на страницах известного и весьма занимательного журнала „Мир искусства“. Вы совершенно напрасно не читаете этого журнала, я хочу обратить на него ваше внимание…» [182, с. 213]. В работе «Против исполнительного листа…» – то же смешение лексики разговорной и книжной: «Г-н Философов, очевидно, *ставит мне это в укор*. Наставительным, *менторским тоном*, столь идущим этому *маститому писателю* по отношению к такому *птенцу*, как я, он как будто внушает мне: „Нехорошо, нехорошо вышучивать *ближнего своего* и *давать щелчки* искреннему своему“. Позвольте, *почтеннейший ментор*, почему нехорошо?» [192, с. 391] (выделено нами. – *Н. Ю.*). Средством создания иронического выступали у Соловьёва и вкрапления официально-деловой лексики в рамках литературно-критической работы: «*25-го августа сего года предъявлен мне* был *исполнительный лист* от редакции журнала „Мир Искусства“. Как *исходящий от органа* наших „сверхчеловеков“, этот *исполнительный лист* был, разумеется, *предъявлен мне* в сверх-полицейском и в сверх-судебном порядке; *составлен* же он был в порядке сверх-логическом…» [192, с. 390] (выделено нами. – *Н. Ю.*). Вместе с тем Соловьёв крайне чувствителен к низкой, разговорной лексике в художественном и научном тексте. Показательно его негодование в связи с языком рассказа Случевского «Великие дни», в котором он находил просторечия. Выражение «уничтожить пищу» критик расценил как уместное для «репортера уличного листка» и невероятное для «такого изящного и образованного писателя». Сам критик часто использовал высокий слог без тени иронии: «Говоря по-старинному, муза г. Случевского оказалась весьма чуткою к своеобразным и величавым красотам стран Гиперборейских» [169, с. 544]. Важно для Соловьёва было и точное словоупотребление. По поводу произведения Случевского «Дьячок» критик отмечал, что автор дважды упомянул об иеромонахе в панагии, тогда как «панагия есть отличительная принадлеж-

ность епископов, и иеромонах в панагии – всё равно что обер-офицер в генеральских эполетах или камер-юнкер с ключом» [169, с. 547].

В своё время В. В. Розанов сравнивал язык Соловьёва с языком колокола, который «движется так сказать в разных вертикальных плоскостях» [132, с. 139]. Соловьёв действительно был склонен к противоречивости мысли в силу частого глубокого увлечения случайной, частной темой, которой он отдавался до конца. Цельности его мышления мешала и великолепная эрудиция. Критик излагал свою мысль, бесконечно расширяя её собственными и чужими идеями, отголосками различных концепций. Это дополнение суждений Соловьёва отдельными замечаниями о предметах, имеющих прямое и весьма косвенное отношение к основной теме, во многом объясняет склонность к сочетанию в его литературно-критических работах различных стилей – научного, художественного, публицистического, официально-делового, разговорного. Его стремление донести свою мысль до читателя в совокупности всех нюансов и оттенков, вело к «пестроте» суждений, разбросанности, многословию, разностильности.

Таким образом, у истоков религиозно-философской критики рубежа XIX–XX веков стояли К. Н. Леонтьев, В. С. Соловьёв и Н. Ф. Фёдоров. Однако первый из них не остановился на новой, найденной в 1880-е годы методологии, а эволюционировал в эстетико-формалистическом направлении. Фёдоров не обнародовал большую часть своих изысканий в области литературно-критического творчества, не участвовал в публичной полемике, не защищал новую методологию. Только Соловьёв в середине 1890-х годов объявил ключевые принципы философской критики, сформулировал её цели, создал ряд литературно-критических произведений нового формата и определил отношение своей критики к другим направлениям эпохи. Вот почему его заслужено считают основателем и корифеем религиозно-философской критики рубежа веков. Современники Соловьёва, В. В. Розанов, А. Л. Волынский, Д. С. Мережковский развили многие заявленные Соловьёвым-критиком принципы анализа художественного текста, апробировали их на практике.

Наследники традиций соловьёвской критики, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Л. И. Шестов, привнесли многие его оценки и интерпретации в литературу XX столетия. Соловьёв заложил традицию абстрактно-философского и мистического истолкования смысла образов литературы, повлиял на пафосность, стилистическую размашистость, терминологическую насыщенность работ своих последователей. Жанровый диапазон его литературной критики, языковая манера, приёмы анализа художественных текстов были востребованы критикой рубежа XIX–XX веков.

6.2. Жанрово-стилевые особенности публицистики В. С. Соловьёва

Реализуя свою просветительскую и пророческо-дидактическую творческие стратегии, Соловьёв активно проявлял себя и в публицистике. Можно сказать, что публицистичность как тенденциозность, страстность, полемичность присуща всей интеллектуальной и художественной деятельности В. С. Соловьёва. Поэтому так трудно провести черту, разделяющую его творчество на научный, художественный и публицистический периоды. Публицист – это человек, интересующийся и живущий общими вопросами своего времени, откликающийся на них и активно пытающийся изменить характер, ход жизни своим влиянием на массовое сознание. Публицистика даёт возможность прямого контакта с читателем, воздействия на него, просвещения публики. Соловьёв как никто другой ценил возможность частого и регулярного общения с русской читающей аудиторией. Печатая в 1897–1898 годах в газете В. П. Гайдебурова «Русь» свои «Воскресные письма», он отмечал, что «некоторые из этих статей принадлежат к наиболее удачному, что когда-либо мною написано» [207, с. 643]. Вместе с тем, как писал Э. Л. Радлов, «Соловьёв был к политическим вопросам как таковым довольно равнодушен; если он выступал за свободу слова, совести и, например, за права евреев, то только потому, что он видел в отсутствии свободы слова и совести нарушение элементарных прав человека» [129, с. 385].

Публицистическое творчество Соловьёва стало привлекать внимание исследователей начиная с 1990-х годов, когда после большого временного промежутка был переиздан ряд его статей. Однако развёрнутого аналитического рассмотрения публицистического наследия известного философа тогда так и не было предпринято. Ситуация стала меняться только в последние десятилетия. О публицистике Соловьёва активно заговорили российские и зарубежные учёные, участвовавшие в ежегодных выпусках «Соловьёвских сборников», издаваемых Ивановским государственным энергетическим университетом имени В. И. Ленина. В 2005 году такой сборник (выпуск 11) был посвящен именно публицистическому творчеству философа. В нём особенно следует отметить работы Я. Красицки, С. Б. Роцинского, Н. Г. Рюмина, Ф. В. Цанн-кай-си, в которых поднимался ряд актуальных вопросов, в частности проблематика философской публицистики Соловьёва, историко-литературная ситуация, на фоне которой разворачивалось его публицистическое творчество. Однако в жанрово-стилевом аспекте публицистика Соловьёва совершенно не изучена, следовательно, неясными остаются связи этого рода его деятельности с литературным творчеством, не проанализирован диапазон вербальных средств, которыми оперировал автор, не осмыслена общность творческих стратегий в публицистическом и художественном дискурсах.

Публицистическая деятельность В. С. Соловьёва началась в 1870-е годы, после защиты диссертации «Кризис западной философии. (Против позитивистов)» в ноябре 1874 года. Его первые публицистические работы были выдержаны в духе славянофильской идеологии, которую он тогда разделял. В начале 1880-х годов Соловьёв печатался в «Руси» И. С. Аксакова и в «Православном обозрении». Через несколько лет он начал полемику с деятелями «национального» направления – А. А. Киреевым, Н. Я. Данилевским, Н. Н. Страховым, К. Н. Леонтьевым и др. Как публицист Соловьёв страстно призывал русское общество отрешиться от национального самодовольства и вступить в контакт с духовными силами Запада. Его статьи по национально-

му вопросу произвели, по словам современника, впечатление «бомбы, разорвавшейся в совершенно мирной обстановке людей, убаюканных националистической политикой… Пробуждение было тяжёлое» [512, с. 23]. Со второй половины 1880-х годов и до конца жизни Соловьёв постоянно сотрудничал в либеральном «профессорском» журнале «Вестник Европы», где и были напечатаны его главные литературно-критические и публицистические работы. В 1888 году Соловьёв писал редактору журнала М. М. Стасюлевичу: «В области вопросов русской политической и общественной жизни я чувствую себя… наиболее солидарным с направлением „Вестника Европы“ и не вижу, почему бы разница в идеях, принадлежащих к области сверхчеловеческой, должна была, при тождестве ближайших целей, мешать совместной работе» [184,
с. 34]. Вместе с тем Соловьёв участвовал в деятельности Московского психологического общества и сотрудничал с журналом «Вопросы философии и психологии».

Публицистика и общественная позиция Соловьёва настолько своеобразны, что их трудно связать с каким-либо направлением русской мысли конца XIX века. Он принципиально не хотел примыкать к кому-либо или чему-либо: «Я, впрочем, не только об угождении, но даже и об убеждении людей давно оставил попечение. Довольно с меня свидетельствовать, как умею, об истине, в которую верю, и о лжи, которую вижу» [122, с. 121]. Соловьёв не очень высоко ставил податливое, склонное к подражанию, несвободное и несамостоятельное русское общество. В «Письме о восточном вопросе» он осуждал его за пассивность и этическую неразборчивость: «ни ясного добра, ни ясного зла». Общественный организм русского общества, по его мнению, был одержим «восточным» недугом («О грехах и обязанностях») равнодушия к истине и презрения к человеческому достоинству. Независимая личная позиция оборачивалась общественным одиночеством: идеи Соловьёва высмеивали журналы и «правого», и «левого» направлений. Лишь немногие современники признавали публицистический талант этого автора.

Круг вопросов, которые затрагивал в своей публицистике Соловьёв, широк. В начале своего творческого пути он много писал о войне и конфликте цивилизаций, путях развития человечества, русской идее, духе отечественной культуры, национальном характере. К началу 1880-х годов относится его полемика с Н. К. Михайловским об общественном идеале, о средствах и способах его достижения, целях прогресса, роли личности в истории. Позже в его публицистике ставятся проблемы примирения церквей, воплощения идеала всемирной теократии, церковных догматов, нравственности и справедливости, значения государства. Выступления Соловьёва-публициста были направлены на общественное просвещение, воспитание и духовное развитие людей своей эпохи. В 1890-е годы, кроме вопросов религиозных и национальных, он интересовался проблемами повседневной жизни России: голод 1891 года, крестьянское безземелье, обмеление рек, уменьшение плодородия почвы, междоусобная брань, бескультурье, необходимость защиты прав личности, свобода совести. В последний год жизни у Соловьёва возникло предчувствие близкого крушения европейской христианской цивилизации в столкновениях с Китаем. В предсмертной статье «По поводу последних событий» он утверждал: «Историческая драма сыграна, и остался ещё один эпилог, который, впрочем, как у Ибсена, может сам растянуться на пять актов» [186, с. 432]. Важной особенностью публицистики Соловьёва на протяжении почти четверти века её существования было то, что в ней концентрировались многие темы, важные для его поэтического творчества (культура и цивилизация, искусство и жизнь творца, религия и вера), а на уровне стиля ярко проявлялась художественная составляющая. Таким образом, между поэтическим, драматургическим, прозаическим творчеством и публицистикой Соловьёва существовали идейные и ассоциативные связи, выстроенные на основе общности авторской позиции, образного ряда, единых средств и приёмов экспрессивности. Это явление – проникновение художественного начала в публицистические тексты – не было исключительным в литературе конца XIX – начала XX века.

Разумеется, Соловьёв-публицист старался отразить «панораму произошедшего», анализировал отдельные факты и явления общественной жизни, стремясь к объективности, оперативности, актуальности и непредвзятости в раскрытии темы. Вместе с тем у него всегда присутствовала ярко выраженная субъективная авторская оценка явлений, часто использовалась лирическая форма её выражения. Публицистическим работам Соловьёва свойствен полистилизм, использование языковых средств, различных по стилевой принадлежности и нормативному статусу, что, впрочем, является необходимым в силу предназначенности публицистического текста для разнородной читательской аудитории. Философская публицистика Соловьёва одновременно с этим многослойна, предполагает различную глубину прочтения и разные возможности интерпретации со стороны читателя.

Для публициста, полагал Соловьёв, «важно не то, из чего слагаются и как происходят известные явления, а то, к чему они ведут» [165, с. 425]. Публицист – не ясновидящий, но без стремления выйти за пределы настоящего, заглянуть в будущее, угадать его в современных событиях его деятельность не имеет смысла. Подлинная публицистика есть превращение комментария на злобу дня в предсказание, и именно этой цели служили лучшие публицистические статьи Соловьёва. Для Соловьёва-публициста была важна не столько диктальная (информативная) стратегия, сколько воздействующие (модальная и регулятивная) с их тактиками акцентирования, переформулирования, создания имиджа путём ненавязчивой оценки, совета, подчёркивания собственной компетентности, побуждения, экспрессивной лексики (чаще эпитетов), формирования доверительных отношений с адресатом. Следовательно, можно утверждать, что в его работах публицистическое дискурсивное мышление часто уступало место «художественному методу», что влияло и на смысловую, и на эмоциональную ёмкость. Соловьёв жертвовал «чистой информативностью», чтобы передать собственные мысли и впечатления от событий, осуществить диалог с читателем, позиция которого была для него как гипотетически воображаемой, так и социально определённой. Публици-

стический текст выполнял для Соловьёва прежде всего дидактическую, полемическую, когнитивную функции, и соответственно выбирались адекватные жанровые формы структурирования материала.

Жанровые предпочтения в ранней публицистике Соловьёва определялись тяготением к когнитивно-образовательной группе текстов – лекции, слову, речи. С одной стороны, это можно объяснить биографическими причинами: актуальностью для Соловьёва 1870-х годов, вошедшего в университетское сообщество, научного дискурса. С другой стороны, очевидно, уже на этом этапе начинающий публицист начал выполнять свою миссию общественного пророка: его выступления, при их научной обоснованности, далеки от научной беспристрастности и неэмоциональности. В 1877 году была написана и прочитана в «Обществе любителей российской словесности» публичная речь «Три силы», закрепившая за автором славу первоклассного оратора. Она выполнена с соблюдением необходимой для когнитивно-образовательной группы жанров архитектоники (утверждения носят концептуально-идеологический характер, преобладают сдержанная семантика, чёткая аргументация), правил цитирования (цитирование осуществляется как ссылка на авторитет либо как апелляция к самоочевидному и давно высказанному мнению), но личная позиция декларирована слишком самостоятельно и категорично. В связи с началом русско-турецкой войны автор пророчествовал, что Россия сыграет главную роль в освобождении балканских славян. Уже открывающая фраза имела констатирующе-безапелляционный характер: «От начала истории три коренные силы управляли человеческим развитием. Первая стремится подчинить человечество… одному верховному началу… подавить самостоятельность лица… другая, прямо противоположная; она стремится разбить твердыню мёртвого единства, дать везде свободу частным формам жизни, свободу лицу и его деятельности… присутствие третьей силы… освобождает их от их исключительности…» [209, с. 28]. Подобная категоричная форма подачи материала подчёркивала собственную ком-

петентность, способствовала созданию имиджа автора, знающего истины, доступные немногим.

Авторские суждения дополнялись иносказательной изобразительностью и выразительностью речи. Использовались понятия философского и социального характера: «верховое начало», «реальное существенное бытие», «анархия», «жизненная связь», «западная цивилизация», «индивидуальная свобода», «кастовый эгоизм», «революционное движение» и т. д. Вместе с тем употреблялись отвлечённые и концептуальные метафоры: «твердыня мёртвого единства», «мусульманский мир не сделал ни одного шага на пути внутреннего развития», «поток истории», «морщины дряхлости», «блеск красоты», «человечество окаменело», «точка жизни» и др. Встречались гиперболы («…мы видим совместное существование *трёх исторических миров*, *трёх культур*… мусульманский Восток, Западную цивилизацию и мир Славянский: *всё, что находится вне их, не имеет общего мирового значения*, не оказывает прямого влияния на историю человечества» [209, с. 29] (здесь и до конца параграфа курсив наш. – *Н. Ю.*), антитезы (сквозная антитеза – мусульманский Восток и Западная цивилизация), сравнения, выполняющие субъектно-познавательную функцию («были учёные-схоластики, рассуждавшие о богословии, как математики», «против социально-экономической болезни Запада, как против рака», «на этот вопрос социализм, как и всё западное развитие, не даёт ответа»). Для усиления эмоциональности и картинности речи, выявления личного, оценочного отношения к описываемым фактам привлекались эпитеты: «мёртвое единство», «слепые орудия», «слепой неодолимый рок», «корпоративный эгоизм», «низшая животная жизнь», «могущественный толчок», «житейская *дрянь*» и т. д.

Интонационно-синтаксические особенности «Трёх сил» соответствовали публицистическому типу дискурса. Автор использовал в основном ряды однородных членов («в мусульманском мире, собственно говоря, совсем не существует *ни* положительная *наука*, *ни философия*, *ни* настоящая *теология*, а есть только какая-то смесь *из* скудных *догматов* Корана, *из отрывков* кой-

каких философских *понятий*… и некоторых эмпирических *сведений*» [209, с. 30]), в том числе выстроенных по принципу градации («Понятно, что всё, что может произвести такой человек, будет *дробным*, *частным*, *лишённым* внутреннего *единства и* безусловного *содержания*, *ограниченным* одною поверхностью, никогда не доходящим до настоящего средоточия» [209, с. 37]). Доказательности своей мысли Соловьёв достигал путём лексических повторов: «И действительно, мы находим в истории всегда совместное действие трёх этих *сил*, и различие между теми и другими историческими эпохами и культурами заключается только в преобладании той или другой *силы*, стремящейся к своему осуществлению, хотя полное осуществление для двух первых *сил*, именно вследствие их исключительности, – физически невозможно» [209, с. 29]. Риторические вопросы использовались для подчёркивания значимости утверждения: «В каком же отношении стоят эти три культуры к трём коренным силам исторического развития?», «Но откуда может быть взято это безусловное содержание жизни и знания?» и др.

Ярко прослеживается «я» публициста: «Я спрашиваю: почему совершается такое-то явление, и получаю в ответ от науки, что это есть только частный случай другого, более общечеловеческого явления, о котором наука может сказать только, что оно существует» [209, с. 36]. Здесь не только воспроизводился воображаемый диалог-спор, но и прямо подчёркивалась авторская позиция. Интересно, что уже в «Трёх силах» оформился один из главных для Соловьёва-публициста приём иронии, которая часто проявлялась через использование сниженной лексики: «Конечно, эта вера не зависит от одного желания, но нельзя также думать, что она есть чистая случайность или *падает прямо с неба*. Эта вера есть необходимый результат внутреннего душевного процесса – процесса решительного освобождения от той *житейской дряни*, которая наполняет наше сердце, и от той мнимо научной *школьной дряни*, которая наполняет нашу голову» [209, с. 40]. В целом изобразительно-выразительные средства языка использовались Соловьёвым в «Трёх силах»

как средство создания экспрессивности и стилизации художественного стиля. Они помогали выразить идею статьи точнее и ярче.

Перейдя в 1880-е годы (первый выпуск «Национального вопроса в России» создавался в 1883–1888 годах, второй – в 1888–1891 годах) к проблемам национальной и религиозной политики, роли церкви в обществе и духовных основ жизни, культуры, искусства, Соловьёв сконцентрировался на собственно публицистическом дискурсе: в его публицистике стали преобладать жанры проблемной и полемической статьей. Как журналист он должен был донести свою позицию в понятной, адаптированной для читателя форме. Вместе с тем важной для него оставалась воздействующая функция публицистики, которая реализовывалась в том числе через изобразительно-выразительные средства языка. Для публицистических работ Соловьёва этого периода свойственны эмоционально окрашенная лексика, гражданская, нравственная, сатирическая пафосность, назидательность, обращённость к читателю и совести оппонента, преобладание ценностных доказательств.

Формируя позицию читателя, Соловьёв пользовался прежде всего средствами экспрессивной лексики, чаще – эпитетами. Так, в статье «Славянский вопрос» (1884), утверждающей идею религиозной миссии славянства, частотны образные прилагательные, как правило, простые, одиночные, имеющие прямое значение («теоретическое обоснование»), оценочные («вселенский характер»), как общеязыковые («последнее слово»), так и индивидуально-авторские («историческое человечество») эпитеты. Они усиливали выразительность, подчёркивали индивидуальные признаки предмета, давали его оценку. В статье «Что требуется от русской партии?» (1887), где Соловьёв говорил о порочности грубого национализма, «отвлечённого патриотизма» и истинном пути всех любящих Россию, также много эпитетов с газетной и поэтической окраской: «горячие патриоты», «отвлечённый патриотизм», «странная задача», «духовные силы», «русские чувства», «мёртвая истина», «живая правда», «тёмное стремление», «духовное младенчество» и др. Они употреблялись в основном в прямом значении и имели оценочный характер.

К концу 1880-х годов эпитеты в публицистических работах Соловьёва становятся более красочными, особенно в полемических статьях. Так, в статье «Россия и Европа» (1888) Соловьёв, отталкиваясь от труда Н. Я. Данилевского, анализировал культуру Западной и Восточной Европы и делал вывод, что зарубежная аудитория с враждой и опасением смотрит на нас потому, что, при тёмной и стихийной мощи русского народа, при скудости и несостоятельности его духовных и культурных сил, притязания наши и явны, и определённы, и велики. Эта идея утверждалась в том числе при помощи эпитетов с метафорическим значением: «политическое тело», «пустое слово», «глубокий сон», «счастливые созвездия», «золотой век», «ленивая и робкая мысль», «ползучие теории», «блестящая судьба», «картонные пушки», «гнилой Запад» и др. Частотными оказались двойные эпитеты: «великие мировые религии», «ходячая европейская идея», «высшая нравственная идея», «могучее общественное тело», «благоприятная умственная почва». Через их посредство автор делал акцент на поставленной проблеме, привлекая внимание читателя к необычным образам, провоцируя игру фантазии: «общественный организм», «крылатая теория» и др. Эпитеты выполняли и функцию оценивания предмета («громадная литература», «крепкий фундамент»), выражали авторское отношение к фактам действительности, к миру вообще.

Другие лексические средства выразительности встречаются в публицистических работах Соловьёва 1880-х годов реже. Это сравнения, чаще простые, индивидуально-авторские («Россия как тело»; «Христос как путь»), с описательно-изобразительной функцией. Метафоры, которые, как правило, выстраивались на сопоставлениях из области физиологии, психологии, военного знания: «питать общество» («Россия и Европа»); «разложение Запада», «подорвать западничество» («Славянский вопрос»). Их функция – информативно-оценочная. Образные метафоры редки, они обычно неразвёрнутые: «хлеб правды» («Что требуется от русской партии?»); «здание будущего», «свет науки» («Россия и Европа»). Изредка использовалась антитеза («в чём он видит *добро* и в чём *худо*» – «Что требуется от русской партии?»), выпол-

няющая описательно-изобразительную функцию, олицетворения («теории умирают», «природа хотела» – «Россия и Европа»), перифраз («Англия – новый Карфаген», «Коперник – знаменитый поляк» – «Россия и Европа»). Факт, что эпитеты с их оценочной функцией преобладали над другими лексическими средствами выразительности в публицистике Соловьёва этого периода, свидетельствует о том, что для него образность языка имела меньшее значение, нежели его действенность. Он предпочитал сам расставлять акценты, не доверяя читателю самостоятельное осмысление явлений.

Главным синтаксическим средством выразительности в публицистических работах Соловьёва 1880-х годов становятся различные повторы – морфемные («…национальное направлени*е* в нашей литературе и общественной жизни получило названи*е* не русск*ого* или русофильск*ого,* даже не восточн*ого*, а славянск*ого*» [199, с. 58]; «…получил первое *призна*ние. И царем Его *призна*л» [199, с. 63]), лексические («Так *думает* русский народ, и так должна *думать* русская партия» [212, с. 78]; «Как русская изящная *литература*, при всей своей оригинальности, есть одна из *европейских литератур*, так и сама Россия, при всех своих особенностях, есть одна из *европейских* наций» [194, с. 102]), иногда сочетающиеся с синтаксическим параллелизмом («…*будет восполнено и усилено*; и если оно может *быть восполнено и усилено*…» [199, с. 65]). Они не только усиливали выразительность, но и реализовывали акцентирующую тактику, сообщали тексту ясность через избыточность. Средством фиксирования внимания читателя на главном становится и многосоюзие («Разделение людей на племена *и* нации, ослабленное до некоторой степени великими мировыми религиями *и* заменённое делением на более широкие *и* более подвижные группы, возродилось в Европе с новою силою *и* стало утверждаться как сознательная *и* систематическая идея с начала истекающего столетия» [194, с. 84]).

Воздействие на читателя оказывалось при помощи многочисленных риторических вопросов, вносящих в текст диалогичность и пафосность («А у кого, как не у них, искать настоящего патриотизма и здравого понимания

национальных интересов?» [212, с. 76]; «Кто они в самом деле, эти писатели, которым так рукоплещет Запад?» [194, с. 100]; «Достойно ли великого народа проявлять свою оригинальность в том, чтобы противоречить разумному ходу истории или течению светил небесных?» [194, с. 105]). Пафосность создавалась и за счёт религиозной аргументации, цитирования Библии: «Вот почему сам Христос, признав в последнем слове своём апостолам существование и признание всех наций, не обратился сам и не послал учеников своих ни к какой нации в частности…» [196, с. 51]). Взволнованность тона автора передавали инверсии («отталкивающего эгоизма *национального*»; «находится в условиях *совершенно исключительных*») и риторические восклицания («Вот удивительное здоровье, много обещающее в будущем!» [194, с. 90]).

В соответствии с тактикой переформулирования Соловьёв стремился пояснить свою мысль. Отсюда – парентезы, способствующие формированию доверительных отношений с адресатом: «Ибо всякий простой человек из нашего народа хорошо понимает и при случае выскажет, что интерес – интересом, но что и честь России чего-нибудь да стоит, а эта честь *(по русским понятиям)* решительно не позволяет делать из мошеннической аферы предмет государственной политики» [212, с. 76]; «Согласно такому, действительно русскому патриотизму (*который, впрочем, никогда ещё не проявлялся с полною сознательностью и последовательностью*), у целого народа не только есть совесть, но иногда эта совесть в делах национальной политики оказывается более чувствительною и требовательною, нежели личная совесть в житейских делах» [212, с. 76] («Что требуется от русской партии?»).

С конца 1880-х годов художественная струя в публицистике Соловьёва заметно усиливается, что выразилось в появлении систем метафор, сравнений, эпитетов, олицетворений в сочетании с иронией, повторами, риторическими вопросами. Насыщенная образность языка выводила текст проблемной и полемической статей за рамки традиционной жанровой формы. Так, в «Русской идее» (1888) Соловьёв использовал развёрнутые концептуальные и отвлечённые метафоры: «И если, к несчастью, это единство существует у

нас только в скрытом состоянии и не достигает живой действительности, то в этом *виноваты* вековые *цепи*, сковывающие *тело* нашей *Церкви с нечистым трупом*, удушающим её своим разложением» [196, с. 52]. Он допускал соединение метафор с антитезами, перифразами, образами-символами, образами-эмблемами: «*Тело России* свободно, но национальный *дух* всё ещё *ждёт* своего *19-го февраля*. А ведь одним *телом* своим и чисто материальной работой *Россия* не может выполнить своей исторической миссии и выявить свою истинную национальную идею. А как ей *выявиться*, этой *бедной* русской *идее*, когда она *заточена* в *тесную тюрьму*, *лишена воздуха и света*, когда *сторожат* её *злые* и *ревнивые евнухи*?» [196, с. 57]. В статье «Несколько слов в защиту Петра I» (1889), кроме эпитетов с прямым значением, Соловьёв ввёл индивидуально-авторские («всечеловеческая вера», «ложные крайности», «благочестивый закон»), двойные («земля наша велика и обильна», «тёмные и жестокие времена», «ненужной и запоздалой пародии», «скромный и благовоспитанный мудрец», «разгульный и необузданный богатырь») и даже тройные эпитеты («семейное и родовое удельное начало», «единым, родным и священным языком»). Их главная функция – выражение эмоционального отношения к предмету. Кроме того, в тексте в большом количестве использовались метафоры («сокровища литературы», «ложь общественной жизни», «путь самосознания», «угол Европы», «чистота веры», «бесплодность предприятия»), правда, в основном со стёртым значением, метонимии («России нужно было отойти в сторону», «Киевская Русь вступила на этот путь», «иерархия захотела поддержать власть»), перифразы (наш исторический великан – о Петре), олицетворения («провидение решило это дело», «церковная власть пала»). Они выполняли эстетическую, познавательную, оценочную и психологическую функции.

Как полемический приём Соловьёв стал активно использовать иронию и уничижительные сравнения, эмоционально сниженные обороты, диктующие отрицательное отношение к позиции оппонентов: «Если судить по словам её защитников, наша церковь уже не „малое, но верное стадо“, а *стадо великое*,

но неверное, которого *„пастырем добрым“ – полиция, насильно, дубьём загоняющая овец* в стадо!.. Соответствует ли такой образ церкви образу церкви Христовой? Если же не соответствует, то она уже не есть Христова, – а если не Христова, то что же она? Уж не государственное ли только учреждение, полезное для видов государственных, – как и смотрел на неё Наполеон, признававший, что религия – вещь для дисциплины нравов весьма пригодная?» [196, с. 56].

Для публицистических работ Соловьёва конца 1880-х годов свойственны назидательность, обращение к совести читателя: «У нас идут приготовления к торжественному празднованию девятисотлетия христианства в России. Но, по-видимому, *мы поспешили с этим праздником*. Если послушать некоторых патриотов, то придешь к мысли, что крещение Святого Владимира… для его нации было лишь крещением водой и что нам следовало бы принять вторичное крещение духом истины и любви… Чтобы стать христианской, она (часть нашего общества. – *Н. Ю.*) должна отречься от нового идолослужения…» [196, с. 58–59]. Соловьёв доказывал свой исходный тезис о необходимости союза христиан в тексте, но и за его пределами апеллировал к общественному мнению, к здравому смыслу человека, которого должны убедить его аргументы и заключительный призыв с повтором главного: «Русская идея не может заключаться в отречении от нашего крещения. Русская идея, исторический долг России требует от нас признания нашей неразрывной связи с вселенским семейством Христа…» [196, с. 68].

В 1890-е годы публицистическое творчество Соловьёва связано с самыми разнообразными жанровыми группами: когнитивно-образовательной, этологической, онтологической и персонологической. Его работы этих лет выполнены в жанрах проблемной («Византизм и Россия», 1896) и полемической («Кто прозрел?», 1892; «Мнимые и действительные меры к подъёму народного благосостояния», 1892) статей, статьи-притчи («Тайна прогресса», 1897), статьи-пророчества («По поводу последних событий», 1900), письма («Воскресные письма», 1897–1898). При этом часто наблюдалась тенденция к

синтезу жанровых образований, совмещению аналитической формы с эссеистичностью.

Во время полемики между В. С. Соловьёвым и Б. Н. Чичериным по поводу концепции добра возникла тема преимуществ научной и публицистической дискурсивной практик. Чичерин заявил: «Теперь недостаточно построить систему, основанную на логической связи начал; надобно провести эти начала по всем явлениям, показать, что они подтверждаются фактами, а для этого необходимо осилить, по крайней мере, в основных чертах, громадный фактический материал, добытый отдельными науками… Если философ, не будучи специалистом в этих науках, решается подвергнуть критике добытые результаты, он должен делать это, с одной стороны, на основании обстоятельного знакомства с предметом, с другой стороны, на основании весьма точно сформулированной и обоснованной точки зрения, дающей непоколебимое мерило для оценки явлений» [268, с. 73]. В ответе Б. Н. Чичерину Соловьёв, признав своего оппонента превосходным учёным и профессором, назвал его позицию догматичной, а критические способности – атрофированными: «…<для него> все действительные и возможные мысли и взгляды делятся только на два безусловно-противоположные и неподвижные разряда: совпадающих с формулами и схемами г. Чичерина и поэтому одобряемых без всякого дальнейшего рассмотрения, и не совпадающих и тем самым приговорённых к позорному осуждению, разнообразному по формам выражения, но всегда одинаковому по решительности и голословности» [174, с. 672]. Кроме недовольства религиозно-философской аргументацией Соловьёва, его оппонент критиковал его стиль: «…смею думать, что такое лёгкое решение важнейших вопросов, в нескольких строках, может быть уместно в журнальной статье, но для философского исследования этого мало» [268, с. 82]. Этот выпад Соловьёв парировал заявлением, что ценит некоторые «даже газетные статьи» [174, с. 675] значительно больше, чем сухие и схематичные книги некоторых авторов.

На наш взгляд, в публицистике Соловьёва 1890-х годов, по сравнению с предшествующим периодом, заметно усиливается художественная струя, что выразилось как в изменении жанрового диапазона, так и в расширении набора постоянных изобразительно-выразительных средств. Уже в начале 1890-х годов Соловьёв всё более активно использовал в своей публицистике тропы. Кроме традиционных оценочных эпитетов с книжной или разговорной окраской («светлый праздник», «великое испытание», «благой помысел», «презрительные выходки», «непосильная внутренняя борьба», «вдохновенная речь», «близорукие приверженцы» – «Русский национальный идеал»; «печальный год», «непостижимое прорицание», «великое дело», «вредный вздор» – «Наш грех и наша обязанность»; «священная обязанность», «благолепные слова», «безмерная свобода», «святой народ», «ложные и суетные интересы», «дикая идея», «ультра-азбучная истина» – «Идолы и идеалы»), он привлекал метафоры и метонимию («соль земли», «царство святых», «иго действительности», «призраки прошлых ошибок» – «Русский национальный идеал»; «лекарство от страстей и недугов», «Пожарские, спасающие Россию» – «Идолы и идеалы»), несущие в себе образную (оценочную, эмоциональную, экспрессивную) или информативную функции. Текст насыщался речевой выразительностью, позволяющей необычными, нештампованными высказываниями обращаться к читателю, воздействовать на его эмоции, вызывать ответную реакцию. Многочисленны сравнения с оценочно-характеристической функцией («твердили, как попугаи» – «Русский национальный идеал», «общество существовало как положительная величина» – «Наш грех и наша обязанность»), олицетворения («журнал не пойдёт», «смерть избавила» – «Русский национальный идеал»; «беда грозит», «засуха стоит» – «Мнимые и действительные меры к подъёму народного благосостояния») и перифразы (об оппонентах: «новейшие фарисеи», «ревнители русского народного идеала»; «измученный жизнью шестидесятилетний страдалец», «гениальный прозорливец» – Ф. М. Достоевский, «стойкий знаменосец старого славянофильства» – И. С. Аксаков – «Русский национальный иде-

ал»), градация («…он болен, разорён, деморализован» – «Мнимые и действительные меры к подъёму народного благосостояния»). Очевидно, поэтическое творчество Соловьёва повлияло и на изменение инструментовки его публицистических работ. В них стала встречаться звукопись: «…ва*р*варским *р*аз*р*ешением *р*азличных „воп*р*осов“ на почве национальной и *р*елигиозной в*р*ажды…» [176, с. 123] (аллитерация), «О грозящем не*у*рожае и голоде р*у*сское общество впервые *у*знало ещё в ноябре прошлого 1890 года» [176, с. 121] (ассонанс), «И первая в*а*ша обяз*а*нность – в нём пок*а*яться, а втор*а*я показ*а*ть расск*а*яние на деле» [176, с. 123] (ассонанс). Она выделяла фразу на фоне остального текста особой напевностью, ритмом и гармонией, использовалась для привлечения внимания, максимальной экспрессивности.

Наиболее частотным синтаксическим выразительным средством по-прежнему оставался повтор: лексический и синонимический, гомеология, синтаксический параллелизм («чуждый» – «иноземный», «стремл*ения*» – «побужд*ения*», «идеал» – «мечта», «*все*объемлющего» – «*все*единящего» – «*все*примиряющего»; «*Истинным Богом может быть только существо*, обладающее полнотою совершенства; истинно *человеческим идеалом может быть только то*, что само по себе имеет всеобщее значение…» [167, с. 372]). Большое значение для Соловьёва приобретает анафора («*За тридцать лет*, прошедших со времени упразднения крепостного права, русское общество не сумело выйти из того хаотического состояния… *За эти тридцать лет* ничего не было нами сделано…» [176, с. 122]), которая используется для скрепления речевых отрезков и придания выразительности тексту. Менее частотно бессоюзие («С июля последовали правительственные меры: запрещение вывоза ржи, разрешение казённых ссуд земствам, заём для публичных работ» [176, с. 121]), использованное с целью усиления смысловой противопоставленности компонентов высказывания и повышения экспрессивности текста.

В публицистических трудах Соловьёва 1890-х годов, имеющих полемическую направленность, – практически тот же набор изобразительно-выразительных средств. В работе «Порфирий Головлёв о свободе и вере»,

осуждающей статью В. В. Розанова «Свобода и вера», автор использовал лексические повторы («*в* вере её *нет*, *в* церкви – *нет*, *в* религии *нет*» [187, с. 436]), риторические вопросы и восклицания («…есть перед нами святой закон; но вот он лежит, и кто же поднимет его?» [187, с. 436]; «А вот у женщин, заключает Иудушка, насчёт ума – не взыщите! Оттого и впадают они в прелюбодеяние!» [187, с. 431]), синонимические ряды («он лжёт и клевещет», «ничто не томит, не мучит», «животворяющая, греющая, светящая истина», «всё доброе, благое, истинное»). Разоблачая позицию оппонента, Соловьёв употреблял уничижительные эпитеты и сниженные сравнения («лживые уловки», «ходячие софизмы», «елейно-бесстыдное пустословие», «рассуждение о вещах, относящихся к делу так же мало, как терпение Иова к полковой кассе», «серый туман Иудушкина пустословия», «дикая сущность», «грешная рука», «уста хулящие», «нелепые слова», «скверная тенденция»). Главным приёмом создания иронии становится использование иронического контекста («Но раз устремившись в свою сферу, т. е. пустое место, Иудушка не скоро оттуда выйдет; ему непременно нужно поговорить об отрицательном характере свободы вообще» [187, с. 433]; «Его спрашивают, нужно ли выпустить на чистый воздух людей, задыхающихся в подвале, а он в ответ: что есть чистый воздух? Это есть нечто пресное, безвкусное, хотя и не горькое…» [187, с. 433]).

Особенно интересны работы Соловьёва, созданные на грани публицистики и художественного творчества, свидетельствующие, с одной стороны, о размывании в творческом сознании автора жанровых границ, с другой – о главенстве воздействующей публицистической стратегии (модальной и регулятивной), которая реализовывалась путём использования экспрессивной лексики и синтаксических фигур. В работе «Тайна прогресса», напечатанной в 1897 году в газете «Русь», Соловьёв облёк свои философские идеи в форму притчи. Половину её объёма занимает изложение «сказки», которая затем накладывается на современную историческую ситуацию. Эта часть представляет собой по сути художественный текст, стилизованный под фольклорную

форму. Здесь и внутренние монологи героя-охотника с многочисленными повторами («*Зачем* я родился, *зачем* пришёл в этот лес? Какой мне прок во всех этих перебитых мною зверях и птицах?» [206, с. 233]), и традиционная фольклорная образность (сгорбленная старуха, впоследствии превратившаяся в царь-девицу), и сжатость изложения, и постоянные фольклорные эпитеты («глухой лес», «красавица неописанная»). Интересно, что и вторая часть работы выдержана в выбранном стиле. В неё переходит цветопись первой части – седой (символ опыта, перенесённых лишений) и тёмный: «Перед ним <современным человеком > тёмный и неудержимый поток жизни… Но за ним стоит священная старина предания…. Пусть он только внутренним сердечным движением *почтит* её седину» [206, с. 234].

Ведущим изобразительно-выразительным средством в статье-притче, как и вообще в публицистике Соловьёва, является эпитет. Это, как правило, эпитеты с переносным метафорическим значением («летучими фантазиями», «тёмный и неудержимый поток жизни», «потерянные мгновения»), оценочные («добрый молодец», «чистый рай», «добросердечный малый», «нетленная красота»), одиночные («священное бремя») и двойные («широким бурливым потоком»). Они усиливают яркость речи, образность языка; обогащают содержание высказывания; выделяют характерную черту или качество предмета; оценивают их. В работе множество сравнений («время, как дятел, беспощадно отсчитывает потерянные мгновения», «цветом, как залежавшийся цареградский стручок или как нечищеное голенище»; «тяжело, точно гроб с покойником на себя взвалил» [206, с. 233–234]), метафор («священная старина предания», «перенести это священное бремя прошедшего через действительный поток истории», «почтить седину»; «немощи старины»). Основной функцией метафор, представленных в статье, является оценочная и экспрессивная. Через метафорическое значение слов и словосочетаний автор текста не только усиливает зримость и наглядность изображаемого, но и передаёт неповторимость, индивидуальность предметов или явлений, проявляя при этом глубину и характер собственного ассоциативно-образного мышления,

видения мира, меру таланта. Функция же сравнений – описательно-изобразительная. Они сообщали явлению и понятию то освещение, оттенок смысла, какой был намерен придать ему публицист, помогали более точно представить предмет или явление, увидеть в них новые, невидимые стороны.

В работе частотны риторические вопросы, риторические восклицания и обращения («Но зато и стоит священная старина предания – о! в каких непривлекательных формах – но что же из этого?» [206, с. 234], «…слышь, добрый молодец»; «Если ты хочешь быть человеком будущего, современный человек, не забывай в дымящихся развалинах отца Анхиза и родных богов» [206, с. 235]). Их функции – привлечение внимания читателя к изображаемому, усиление эмоционального восприятия, диалогичность. Частотны в «Тайне прогресса» и характерные для фольклора лексические повторы («*Не верит* сказке современный человек, *не верит*, что дряхлая старуха превратилась в царь-девицу. *Не верит* – тем лучше!» [206, с. 234]), ряды однородных членов («*сидит* и смотрит в тёмную глубину и *слушает*»; «*одиночество*, *томление* и *гибель*»), синтаксический параллелизм, инверсии («*не жаловался* на одиночество, *не обижал* зверей и птиц и *не искал* дороги»; «Туда попадёшь – всякое *горе* забудешь»), многосоюзие («сидит *и* смотрит… *и* слушает… *и* стало охотнику тяжело на душе…»). В меньшем количестве присутствуют антитезы («одета она в *дорогом* платье, только совсем *ветхом*»), эллипсис («…я прямёхонько проведу – *сама из тех мест*» [206, с. 233]), аллитерация («с*т*учи*т* да с*т*учи*т*»), градация («Тоска и одиночество, а впереди – мрак и гибель!» [206, с. 234]), перифразы («местечко – чистый рай»). Всё это создаёт неповторимый язык автора, способствует яркой и образной передаче его мыслей, чувств и оценок. Использовал Соловьёв и мифологическую образность: упоминал старика Анхиза, которого вынес на своих плечах сын Эней из горящей Трои. Наряду с этим вводились библейские цитаты («блаженны верующие»). Заключительная фраза имеет пафосный характер, создаёт проповедническую тональность: «*Спасающий спасется*. Вот тайна прогресса, – другой нет и не будет» [206, с. 235].

Та же художественная стихия присутствовала в цикле «Воскресные письма», созданном в 1897–1898 годах и напечатанном в газете «Русь». В них автор обсуждал с читателем самые разные вопросы современной российской действительности, используя форму воскресной проповеди, еженедельной беседы о вечном в связи с текущими событиями в жизни общества и церкви. Обилие средств художественной выразительности способствовало эмоциональной и образной передаче мысли. По-прежнему многочисленны оценивающие эпитеты («ребяческая иллюзия», «истинное счастье», «посредственная действительность», «роковые вопросы»), антитезы («маленький образчик большого недоразумения», «умственное богатство предпочтительнее скудости»), сравнения («Привязанность к местной родине так же мало препятствует патриотизму, то есть преданности общему отечеству, как в правильной семье любовь к матери не мешает и не соперничает с любовью к отцу» [181, с. 355]), метафоры («жажда новизны», «зерно зла», «семя добра», «болезнь души»), риторические вопросы («Разве отцу семейства обидно, если он не один? Разве для хозяина беда в том, что у него много домочадцев?» [181, с. 356]), риторические восклицания («Для человека, не покупающего свой духовный хлеб готовым в какой-нибудь булочной, а вырабатывающего его собственным трудом, какие мучения приносит хотя бы, например, чувство патриотизма!» [195, с. 362]), различного рода повторы («…люди другого рода, которые не только *видят истину, но и ненавидят её*, – именно потому *ненавидят её, что слишком хорошо видят её*, не теоретическ*и* и эстетическ*и* только, а со всеми *её* практическими требовани*ями и* последстви*ями*…» [200, с. 359–360]), инверсии («к патриотизму *размышляющему*»; «патриотов *ликующих*»).

В этих работах Соловьёв-публицист проводил мысль о предстоящем воскресении и прозрении человечества, однако давал публике больше свободы для размышления, не был излишне категоричен, допускал недоговорённость, умолчание: «Конечно, и размышляющий патриот не меньше „публики“ желает „грома победы“, но, выйдя из того возраста, когда горсть ловко и

вовремя брошенных „хлопушек“ может доставить неизреченное блаженство, размышляющий патриот знает, что „гром победы“ бывает двух родов: настоящий, при достаточном внутреннем основании, и фальшивый, справедливо обозначаемый как „гром не из тучи“...» [195, с. 362–363]). Как приём косвенного воздействия в его «Воскресных письмах» можно рассматривать использование пословиц и поговорок («Баба – мешок, что положишь, то и несёт»; «Мужик – глуп»; «Баба – дура»), библейских цитатат («На суд Я в мир сей пришёл, чтобы ненавидящие увидели, а видящие стали слепыми»).

Стилевую манеру публицистики Соловьёва последних лет жизни ярко характеризует работа «По поводу последних событий» (1900), имеющая подзаголовок «Письмо в редакцию». Главным предметом обсуждения для автора стали «последние события в Китае» – восстание ихэтуаней – крестьян и городской бедноты – против правительственных чиновников и против всех иностранцев 13–14 июня 1900 года. Европейские державы, включая Россию, а также США и Япония немедленно ответили интервенцией. В середине августа 1900 года иностранные войска заняли Пекин, а в 1901 году «боксёрское восстание» в основном было подавлено. Статья была написана за месяц до кончины Соловьёва. По свидетельству С. Н. Трубецкого, её содержание составляло предмет бесед смертельно больного мыслителя: «Это крик моего сердца. Моё отношение такое, что всё кончено; та магистраль всеобщей истории, которая делилась на древнюю, среднюю и новую, пришла к концу… Кончено всё!» [512, с. 31]. Этот «крик» души на стилевом уровне выразился через особую эмоциональность речи, объясняемую прежде всего пророческой творческой стратегией, дидактической функцией, тактиками акцентирования, создания имиджа, подчёркивания собственной компетентности, побуждения, совета. Особенно часто использовались риторические восклицания, вопросы и обращения: «Да в этом-то и дело, говорят тебе: когда умирал древний мир, было кому его сменить, было кому продолжать делать историю: германцы, славяне, а теперь где ты новые народы отыщешь? Те, островитяне, что ли, которые Кука съели? Так они, должно быть, уже давно от

водки и дурной болезни вымерли, как и краснокожие американцы. Или негры нас обновят? Кто, в самом деле, уразумел, что старого нет больше и не помянется, что прежняя история взаправду кончилась, хотя и продолжается в силу косности какая-то игра марионеток на исторической сцене?» [186, с. 431]. Они привлекают внимание читателей к проблеме, создают диалоговую ситуацию. Автор вступает в беседу с читателем, отвечая на вопросы, логически вытекающие из сказанного: «Никакого *знания*, ни естественного, ни сверхъестественного, о последних событиях в Китае я, конечно, не имел…» [186, с. 429]; «В этом ожидании исторической катастрофы на Дальнем Востоке я не был, конечно, одинок…» [186, с. 429]. Соловьёв специально подчёркивал, что фактически предсказал в «Краткой повести об антихристе», статье «Китай и Европа» (1890), стихотворении «Панмонголизм» (1894) потрясения в Китае, тем самым его работа обретала пророческий пафос: «*Знать* в феврале о майских и июньских событиях в Китае можно было только путём ясновидения; но если бы я обладал этим даром, то моё изложение будущей истории было бы, я думаю, более точным и подробным… Но предвидение и предчувствование этих событий и всего, чем они грозят далее, действительно у меня было и высказывалось мною ещё гораздо раньше…» [186, с. 429].

Заметно меньше Соловьёв использовал в последней статье изобразительно-выразительных средств. В основном это стёртые метафоры («свидетель истины»), синонимические ряды («И если многие говорили о приближении грозы, то за мною остаётся лишь печальное преимущество *последнего* и *кричащего* указания на грозу уже совсем *приблизившуюся*, *готовую разразиться*» [186, с. 430]), простые оценочные эпитеты («хронологическая ошибка», «почтенный монах», «грозные размеры», «серьёзный свидетель», «кричащее указание», «разразившаяся беда», «тупые головы», «крайнее злословие»), простые сравнения («…рецензент, как строгий учёный, дорожит точностью»). Зато увеличивается количество ссылок на авторитеты (географ Реклю, С. М. Соловьёв, говоривший о приближающейся восточной угрозе и конце истории). Появляются традиционные для поэтики символизма мифо-

логические образы («дедушка Кронос») и образы-символы, реализуемые через развёрнутые сравнения и сочетающиеся с умолчанием: «Говорите усталому, разочарованному и разбитому параличом старику, что ему ещё предстоит бесконечный процесс его теперешней жизни и земного благополучия… „Уж какое тут, батюшка, благополучие, какая жизнь! Лишь бы прочее время живота непостыдно да без лишних страданий дотянуть до близкого конца“. Что современное человечество есть больной старик и что всемирная история внутренно кончилась – это была любимая мысль моего отца…» [186, с. 431].

Таким образом, стилевое своеобразие публицистики (и шире – всего литературного творчества) Соловьёва необходимо характеризовать с учётом изменения предпочтительности для него той или иной творческой стратегии и целей общения с аудиторией на определённом этапе деятельности. На наш взгляд, неверно было бы определять его однозначно, как это делал, например, Я. В. Пумпянский, назвавший стиль Соловьёва «классическим выражением утверждающего и архитектурного стиля»: «…метод одиума… Создание одиозных слов… Набрасывающийся одиум всегда высокомерен, уверен в себе; его стиль – стиль уверенности. Это не философский стиль, но и не стиль фанатичный, потому что привлекательная черта фанатического стиля – обиженность, фанатик борется с бесконечно сильнейшим, с неодолимым; Вл. Соловьёв всегда сам был могущественнее других» [126, с. 56]. В начале творческого пути он определялся когнитивной, дидактической и полемической функциями, в конце – образно-дидактической. Они диктовали формы структурирования материала, жанр выступления, язык, способы организации речевого сообщения (прямое общение первоначально преобладало над образно-иносказательным, затем сменилось сначала эмоциональным, затем – более спокойным, но глубоким, задушевным речевым стилем).

6.3. Эпистолярная проза В. С. Соловьёва: литературная проблематика и поэтика

Эпистолярное творчество – ещё один вид самовыражения В. С. Соловьёва, в котором он оставил заметный след, но про который исследователи его наследия вспоминают достаточно редко. Переписка Соловьёва отличается пестротой и содержательного, и жанрового составов: профессиональный литератор жалуется на срочную работу, редакторов, типографию, корректорские ошибки, ведёт расчёты гонораров; душа общества шутит, делится светскими сплетнями, иронизирует над бытовыми нелепостями собственной жизни; публицист негодует, обличает пороки российской действительности, доказывает необходимость преобразований; мыслитель делится сомнениями с коллегами-философами; поэт творит и ждёт литературно-критической оценки. Среди писем Соловьёва есть и пространные многостраничные трактаты, и дружеские записки, и сухие деловые бумаги, и художественные шедевры. В них присутствуют и литературная критика, и философские размышления, и замечания историко-литературного и теоретико-литературного характера. Переписка Соловьёва может быть интересна учёным, занимающимся самыми разными направлениями знания. Философы найдут здесь свидетельство размышлений автора над серьёзнейшими проблемами мировоззренческого плана. Социологи смогут проследить процесс становления Соловьёва-публициста, очертить круг общественных проблем, которые имели для него особое значение. Для биографов Соловьёва его эпистолярий – благодатный материал для понимания эволюции личности, тех человеческих отношений, в атмосфере которых развивался его талант. Наконец, культурологи, политологи, даже экономисты и деятели естественных наук непременно обнаружат здесь интересное именно для них. Очевидно, для учёных-филологов переписка Соловьёва значима прежде всего как особая область словесного творчества, как свидетельство его эстетических и литературных принципов и осознания себя в текущем литературном процессе.

В современном российском литературоведении теоретическая база для исследования эпистолярного творчества того или иного автора недостаточно обширна (не вполне устоялся сам термин «эпистолярная проза»: некоторые исследователи не различают художественную эпистолярную прозу и переписку нехудожественную [530, с. 1117; 445, стлб. 1234]). Мы исходим из точки зрения тех учёных [408, с. 10], которые разграничивают письма как нехудожественные высказывания и письма как разновидность речи литературного произведения, учитывая качественные различия между ними: художественный эпистолярный текст строится по законам прозаической речи, он не связан с внеэстетической реальностью, совмещает в себе интенции двух субъектов – пишущего героя и автора, предполагает многоуровневую рецепцию (адресат-герой и читатель) и т. д. Вместе с тем считаем уместным использовать термин «эпистолярная проза» как полифункциональный, охватывающий в разных значениях как художественные произведения, переписка в которых является плодом авторского вымысла, так и переписку реальную, а также допускаем возможность исследования частной переписки иногда в одной плоскости с художественными произведениями. Основанием для этого, на наш взгляд, является то обстоятельство, что нередко личная переписка литератора содержит художественные произведения, в той или иной степени реализованные (отдельные образы, особенности стилистики или целостные художественные произведения). Таким образом, нехудожественная переписка обретает эстетическую ценность, становится продолжением художественной практики, а порой и её основанием (что чрезвычайно характерно в том числе для переписки Соловьёва).

Начало изучению эпистолярного наследия Соловьёва в филологическом ракурсе положил, пожалуй, Э. Л. Радлов, впервые собравший и издавший большую часть его писем в 1908–1923 годах. В предисловиях к этому изданию, имеющих, правда, скорее описательный, нежели аналитический характер, составитель высказался о таланте Соловьёва в области эпистолярного творчества. Он отметил не только биографическое, теоретическое значение

его писем, но и литературное, ибо «в них имеется в полном блеске мастерство, а именно искусство художественного выражения мыслей словами» [120, с. IV]. Позже к эпистолярному творчеству Соловьёва обращался ряд исследователей при воссоздании некоторых биографических обстоятельств и характеристике его мировоззрения (Е. Н. Трубецкой и др.). А. Ф. Лосев, опираясь в том числе на переписку Соловьёва, блестяще отразил его литературно-философское окружение [411]. Эпистолярные признания Соловьёва становились актуальными при изучении культурно-исторической эпохи конца века (С. М. Соловьёв, К. В. Мочульский), при рассмотрении творческой эволюции и взаимоотношений Соловьёва с современниками (З. Г. Минц, Д. В. Силакова). Следует также назвать ряд исследований (Н. В. Котлерёва, М. Микосибы, А. П. Козырева, А. Носова, М. Смирнова), где переписка Соловьёва или является предметом специального изучения, или рассматривается как полноценная составная часть его творчества.

С учётом сказанного становится очевидной троякая возможность литературоведческого изучения переписки: как бытового документа (с выходом на реалии эпохи, быта), как литературного факта (с анализом творческой лаборатории автора, ведущего стиля, тематики литературной эпохи), как эстетического явления (с акцентом на художественной архитектонике текста). В рамках данной работы мы предполагаем два последних пути и ставим перед собой достаточно узкую задачу: представить переписку Соловьёва как литературное явление, то есть показать её связи, с одной стороны, с проблематикой литературно-критических и теоретико-литературных работ, с другой – с художественным стилем автора. В качестве объекта исследования возьмём прежде всего те эпистолярные произведения Соловьёва, в которых наиболее наглядно воплощены авторские эстетические установки, отражён взгляд на историко-литературные проблемы, присутствует художественная стилистика. Разумеется, этим не исчерпывается филологическое исследование эпистолярного творчества Соловьёва. В дальнейшем возможно всестороннее изучение переписки Соловьёва с целью восстановления его творческих связей, от-

дельных аспектов биографии, определения тематики эпистолярного наследия, изучения перекличек с его художественными текстами на уровне образов и мотивов, классификации текстов с точки зрения целей и содержания и т. д. Это дело весьма трудоёмкое, требующее усилий не одного учёного и рамок не одной работы. При изучении переписки Соловьёва необходимо также учитывать, что он часто и неосторожно откровенен. Недаром издатель его эпистолярных текстов Э. Л. Радлов в предисловии к первому тому «Писем» признал, что допускал «лёгкие изменения текста» [120, с. 5], а в третьем томе заявил, что самые важные письма Соловьёва «ещё долго не увидят света» [122, с. 1].

В содержательном отношении часть писем, как отмечалось выше, посвящена литературным вопросам: планируемым изданиям и вышедшим недавно книгам, литературным полемикам и новостям. Вместе с тем в них присутствует частный бытовой материал. Несмотря на это, чувствуется, что автор писем – это литератор, человек, живущий творчеством. Вот Соловьёв советует Фету повременить с изданием перевода «Фауста», говорит, что «он в целом настолько хорош, что можно и должно его печатать во всяком случае» [122, с. 107]. А здесь он из-за границы иронизирует по поводу слухов о том, что Л. Толстой собирается написать роман о вреде любви: «…как жаль, что я не имею литературного таланта. Недавно меня обсчитала содержательница отеля. Вот бы прекрасный случай написать поэму *о вреде гостиниц*» [122, с. 118]. Язык писем Соловьёва всегда яркий и образный. В конце 1880-х он, например, так сообщает о своих творческих планах: «В настоящее время я, так сказать, еду на тройке: в корню у меня семилетний труд, который только что теперь окончил вчерне и начал набело, а на пристяжке, с одной стороны, разрушение славянофильства для осенних №№ „Вестника Европы“, а с другой стороны, рассуждение „о красоте“ для первого № Гротовского журнала» [122, с. 121]. Общий тон писем Соловьёва – дружески-уважительный. Он, безусловно, образованнейший человек своего времени, находящийся в курсе ключевых полемик эпохи, знающий виднейших деятелей современности.

Вместе с тем переписка Соловьёва показательна для характеристики его личности: это возможность преодолеть своё одиночество, получить совет, обсудить насущные литературные проблемы, обменяться впечатлениями по поводу новых изданий.

Как отмечалось выше, для Соловьёва литературный процесс был связан не столько со сменой ключевых направлений и стилей, сколько с приближением словесности к «истинному» искусству, способному одухотворить и человечество, и природу. Очевидно, в 1870-е годы историко-литературная проблематика не могла волновать Соловьёва особенно сильно: он был сориентирован на вопросы мировоззренческого характера. Тем не менее в его письмах всё-таки присутствовали замечания, касающиеся проблем подобного рода. Одна из них – определение и характеристика литературных «вершин» отечественной словесности. В письме от 13 сентября 1874 года к ближайшему другу по гимназии и единомышленнику Д. Н. Цертелеву присутствуют размышления Соловьёва о творчестве признанных классиков отечественной словесности – А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. Он упоминал, видимо, о какой-то прерванной литературной дискуссии, имевшей место в дружеских ему кругах, и сообщал собственную точку зрения на проблему: «Несомненно, что Лермонтов имеет преимущество рефлексии и отрицательного отношения к наличной действительности, хотя я согласен с С., что в художественном отношении Пушкин выше» [121, с. 224]. Далее, оценивая лермонтовское стихотворение «И скучно и грустно…», Соловьёв указал на «несколько прозаичную форму». Очевидно, что среди образцовых произведений русской классики для Соловьёва эпохи 1870-х годов были творения Ф. М. Достоевского. Подтверждение этому находим в письме Е. В. Романовой, двоюродной сестре, с которой Соловьёва связывали не только романтические отношения, но и интерес к философии (в этой переписке, по словам А. Ф. Лосева, «уже выражен весь основной образ мыслей зрелого философа» [430, с. 18]). Соловьёв писал: «Не знаю, почему тебя возмутило „Преступление и наказание“. Дочти его до конца, да и всего Достоевского полезно было бы прочитать: это один

из немногих писателей, сохранивших ещё в наше время образ и подобие Божие» [122, с. 80].

Ещё одна историко-литературная проблема, находящаяся в сфере внимания Соловьёва 1870-х годов, – состояние современной литературы. В переписке с Е. В. Романовой находим высказывание Соловьёва о современной словесности: «…важно *что* читать. А что можно прёдложить теперь? Современную литературу? Если ты не знаешь, то я тебе скажу, что нельзя найти лучшего средства для умственного опошления и нравственного развращения, как современная литература. Народ имеет здравый смысл и сразу поймет, в чём сущность современного просвещения; а сущность эта, как бы она ни прикрывалась, состоит в отрицании всякого духовного, нравственного начала и в утверждении одной животной природы. Вся мудрость века сего сводится к очень простому положению: человек есть скот» [122, с. 79].

Наконец, Соловьёв этого периода, безусловно, пытался осмыслить принципы систематизации своих историко-литературных воззрений. В этой связи чрезвычайно показательно, на наш взгляд, замечание в письме, адресованном опять-таки Екатерине Романовой и датированном 21 декабря 1871 года: «Прими только за общее правило: никогда не подчиняться книжному авторитету; поэтому, если ты прочтёшь что-нибудь даже строго доказанное, но с чем твоё внутреннее убеждение несогласно, то верь себе больше, чем всякой книге; потому что в серьёзных вопросах внутреннее бездоказательное и бессознательное убеждение есть голос Божий» [122, с. 59]. Таким образом, убеждение в том, что при оценке художественного текста необходимо учитывать прежде всего личные ощущения, а не мнения авторитетов, сложилось у Соловьёва ещё в юности и отразилось прежде всего в переписке. Тем не менее первоначально Соловьёв придерживался традиционных историко-литературных концепций с небольшими вариациями. Об этом свидетельствуют его высказывания как в публицистических, так и в литературно-критических работах. Позже при рассмотрении историко-литературных про-

блем он стал больше ориентироваться на личную эстетическую концепцию, собственные литературные пристрастия.

Переписка Соловьёва свидетельствует о том, что и Толстой, и Достоевский оставались в сфере внимания его критической мысли достаточно долго и что в осмыслении и того и другого писателя критик эволюционировал от горячего приятия к сдержанному замалчиванию и затем – к резкому осуждению. Это тем более ценный факт, что долгие годы Соловьёв не озвучивал своей позиции публично. Лишь в предсмертных «Трёх разговорах…» он нарушил свой обет молчания, который диктовала ему профессиональная этика. Судя по переписке, именно начало 1880-х годов для Соловьёва – время страстного увлечения и глубокого прочтения текстов и Достоевского, и Толстого. В 1883 году происходит перелом в отношении к автору «Братьев Карамазовых». В письме, адресованном В. П. Фёдорову, Соловьёв выделил в последнем романе писателя главу «Великий инквизитор», найдя в ней «особо замечательный разговор об отношениях церкви и государства» [122, с. 5]. Вместе с тем в письме к А. А. Кирееву 1883 года содержится скрытая полемика с националистической концепцией Достоевского: «Я признаю народность как положительную *силу*, служащую вселенской (сверхнародной) идее. Чем более известный народ предан вселенской (сверхнародной) идее, тем сам он сильнее, лучше, значительнее. Поэтому я решительно враг *отрицательного национализма* или народного эгоизма, самообожания народности, которое в сущности также отвратительно, как и самообожание личности» [121, с. 103].

В 1880-е годы Соловьёв в рамках частного общения предельно откровенно высказывался по поводу состояния современной литературы. В этой связи показательно письмо к авторитетному в то время критику Н. Н. Страхову, с которым он длительное время был в переписке: «…если кончился период литературный или словесный, то начался период бессловесный… всяких нечленораздельных звуков, и воя, и визгу, и рёву весьма довольно. Нет только ясно-

го и свободного человеческого слова, собой владеющего, себя сознающего» [120, с. 21].

Судя по переписке Соловьёва, Тургенев был для него «проходным» писателем, исключительно русским явлением, отражающим определённую литературную эпоху. В письме к А. А. Кирееву, датированном 1883 годом, читаем: «Что касается до Тургенева, то я упоминаю о нём *только* как о типичном литературном представителе русского просвещения за последнее время, – *представителе*, хотя бы в том смысле, какой изъяснён Н. Н. Страховым в его прекрасной статье о Тургеневе в „Руси“» [121, с. 109]. Сомнения Соловьёва относительно ценности наследия Достоевского и Толстого усиливались по мере осознания противоречивости их мировоззрения. В отношении Толстого он даже перешёл к явному неприятию. Так, в письме к Н. Н. Страхову – категорическое несогласие с его оценками творчества двух писателей: «С тем, что Вы пишите о Достоевском и Л. Н. Толстом, я *решительно не согласен*. Некоторая непрямота или неискренность (так сказать, сугубость) была в Достоевском лишь той шелухой, о которой Вы прекрасно говорите, но он был способен разбивать и отбрасывать эту шелуху, и тогда оказывалось много настоящего и хорошего. А у Л. Н. Толстого непрямота и неискренность более глубокая» [120, с. 18].

Эпистолярное наследие Соловьёва красноречиво свидетельствует об истории его взаимоотношений с Л. Н. Толстым (её в своё время проследила и наглядно представила З. Г. Минц [441, с. 92–107]). Однако в рамках данного исследования больший интерес для нас представляют конкретные характеристики личности и творчества Толстого, встречающиеся в эпистолярных текстах Соловьёва (в его литературно-критических работах их обнаружить нельзя). В декабрьском письме М. М. Стасюлевичу от 1886 года он сочувствует писателю, на которого начинаются общественные гонения, но слабость его мышления всё-таки отмечает: «…мне кажется, было бы полезно напечатать у Вас целиком, без комментарий и только с некоторыми подчёркиваниями, поучение архиеп. Никанора „о том, что ересеучение гр.

Л. Толстого подрывает основы государственного порядка в России“. Я не высоко ценю гр. Л. Толстого как мыслителя, но тут дело не в том, а в необразимой подлости обличительных приёмов со стороны корифея нашей иерархии и, главное, в том циническом неверии во внутреннюю духовную силу своего дела, – неверия, которым пропитано всё это „поучение“» [184, с. 30–31]. 30 января 1887 года Соловьёв писал Н. Н. Страхову, который симпатизировал Толстому. Прямых оценок творчества и личности писателя он не давал, но намекал на своё отношение довольно прозрачно: «Сегодня прочёл я новую драму Толстого и безусловно согласен с… Вашим отзывом… Радуюсь однако, что некоторым наивысочайшим лицам эта драма понравилась – авось, хоть этим косвенным путём будут сколько-нибудь укрощены неистовоподавительные стремления, от которых, конечно, не Толстому, а, например, мне приходится совсем невмоготу» [120, с. 29]. В письме к Н. Н. Страхову от 12 апреля 1887 года имеется весьма примечательная фраза: «…наш непременный Колумб всех открытых Америк Л. Н. Толстой» [120, с. 33]. К концу 1880-х годов эпистолярные отзывы Соловьёва о Толстом становятся скептически-ироническими. В письме А. А. Кирееву от 1888 года он, сообщая о выходе в свет толстовской книги «В чём моя вера?», комментирует событие косвенным образом: «Один мой приятель, прочитавший её в корректуре, говорит, что ничего более наглого и глупого он никогда не читал. Сущность книги – в ожесточённой полемике против идеи бессмертия души, против церкви, государства и общественного порядка – всё это во имя Евангелия. Ап. Павел называется „полоумным каббалистом“, совершенно исказившим христианство. Конечно, эта книга будет запрещена, что не помешает её распространению в публике, но сделает невозможным её опровержение в печати» [121, с. 110]. В середине 1890-х годов Соловьёв предпринял попытку «примирения» с Толстым. В письме к М. М. Стасюлевичу от 8 мая 1894 года: «Здесь много виделся с Толстым и толстовцами, из которых некоторые, более способные, начинают от его полубуддизма переходить к христианству в моём смысле; не теряю надежды и относительно его самого» [184, с. 65]. В

письме к писателю от 5 июля 1894 года находим сообщение о намерении Соловьёва издать хрестоматию из религиозно-нравственных сочинений Толстого: «Я думаю озаглавить хрестоматию так: „Критика лжехристианства, из сочинений Льва Толстого“. Что касается до материала, то мне теперь недостаёт только одного последнего Вашего сочинения: „Христианство и патриотизм“» [122, с. 37]. Этого примирения так и не состоялось, о чём свидетельствуют соловьёвские «Три разговора…».

Главный вопрос историко-литературных размышлений Соловьёва 1880-х годов – поиск художников слова, своим творчеством предваряющих истинное религиозное искусство. Этот поиск он вёл прежде всего в области поэзии. Как редкие примеры литературы, сориентированной на религиозные ценности, в одном из писем В. П. Фёдорову он назвал «Дон Жуана» А. Толстого и «Два мира» Майкова [122, с. 5]. В переписке Соловьёва этого периода находим также свидетельство высокой оценки творческого наследия Тютчева, причём трактуемого как поэта-философа мирового уровня, мыслящего в ключе его философии «всеединства». Интересно, что такая оценка была сделана за десять с лишним лет до знаменитой статьи «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1895). В письме к И. С. Аксакову, датированном ноябрём 1883 года, присутствует такой фрагмент: «…идея всемирной монархии принадлежит не мне, а есть вековечное чаяние народов. Из людей мысли эта идея одушевляла в средние века, между прочим Данта, а в наш век за неё стоял Тютчев, человек… чрезвычайно тонкого ума и чувства. В полном издании „Великого спора“ я намереваюсь изложить идею всемирной монархии большей частью словами Данта и Тютчева» [184, с. 26–27].

Переписка Соловьёва подтверждает тот знаменательный факт, что историко-литературная концепция Соловьёва 1880-х годов не исключала писателей-прозаиков (отсутствие в его литературно-критическом наследии развёрнутых выступлений об отечественной прозе может привести к этому ошибочному мнению). Судя по письму к С. А. Венгерову, написанному 14 июня 1889 года и посвящённому изданию его «Словаря писателей», и

И. С. Тургенева, и И. А. Гончарова, и М. Е. Салтыкова-Щедрина, и даже А. И. Герцена, В. Г. Белинского и Н. А. Добролюбова Соловьёв признавал значимыми фигурами русского литературного процесса: «…статьи об И. и К. Аксаковых прочёл с полным вниманием. От души желаю Вам… довести до конца сей monumentum aere perennius. Признаюсь, однако, что не без некоторого ужаса помышляю о том, что Вам ещё предстоит: Гоголь, Пушкин, Достоевский, Л. Толстой, Тургенев, Гончаров, Салтыков, Герцен, Белинский, Добролюбов, Киреевский, Хомяков – и множество других» [121, с. 315].

В эпистолярии Соловьёва можно обнаружить и свидетельство его первых робких шагов в области поэзии и литературной критики. Так, например, для него были чрезвычайно важны оценки известного и авторитетного тогда критика Н. Н. Страхова, которому он отсылал свои произведения [120, с. 19, 25]. Именно с его одобрения Соловьёв начал заниматься в начале 1880-х годов литературной критикой. В одном из писем этого периода читаем: «Вы одобряете мои статьи, а я так каюсь, что впутался в журнальное дело – так мне это всё кажется ненужно и неважно. Впрочем, по инерции продолжаю; пишу теперь статью: „Христианство и Гуманизм, в защиту Достоевского от Леонтьева и самого Леонтьева“» [120, с. 15]. Через несколько лет Соловьёв уже сам поддерживал и оценивал выступления Страхова на литературном поприще (его биографию Ф. М. Достоевского, статьи о И. С. Тургеневе, А. А. Фете).

Соловьёвская историко-литературная концепция отечественной литературы получила относительную завершённость в 1890-е годы. Об этом свидетельствовала рецензия Соловьёва на «Очерки русской истории и русской литературы» князя С. М. Волконского. В письме к В. Л. Величко от 23 апреля 1895 года Соловьёв ещё раз бегло очертил её, правда, относительно поэзии: «В самом деле, мне приходит в голову: философично ли я поступаю, предлагая публике свои стихотворные бусы, когда существуют у неё: алмазы Пушкина, жемчуг Тютчева, изумруды и рубины Фета, аметисты и гранаты

А. Толстого, мрамор Майкова, бирюза Голенищева-Кутузова, кораллы, яшма и малахиты Величко?» [120, с. 226].

Историко-литературная проблематика в поздней переписке Соловьёва проявляется слабо, видимо, вследствие переноса этой сферы мышления в область критики, где он получил возможность открыто и более полно проявлять собственную позицию. В его эпистолярном творчестве этой поры можно обнаружить краткие высказывания о М. Е. Салтыкове-Щедрине, И. А. Гончарове, Л. Н. Толстом, Н. С. Лескове, имеющие частный характер. Несколько неожиданным образом Соловьёв вписывал в свою историко-литературную концепцию Н. Г. Чернышевского – не за его общественное и литературное влияние (эти обстоятельства вообще никак не комментировались), а за его мысль о действенном характере красоты, отразившуюся ещё в магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности». В письме к К. К. Арсеньеву от 18 ноября 1893 года Соловьёв отмечал: «…я отправил Михаилу Матвеевичу статью „Первый шаг к положительной эстетике“… где я между прочим защищаю известный Вам, вероятно, трактат об эстетических отношениях искусства к действительности – это даёт некоторый интерес статье, если бы она и не имела другого» [121, с. 89].

Итак, обращаясь к эпистолярному жанру, Соловьёв, кроме делового и бытового общения, очевидно, ставил себе и другие цели: осмысление результатов русского литературного процесса, анализ собственного творчества, полемику по спорным философским, общественным и литературным вопросам, запечатление в слове и, следовательно, удержание в памяти ярких впечатлений, произведённых событием или личностью.

Художественная манера эпистолярной прозы Соловьёва, на наш взгляд, весьма замечательна. Попытаемся отразить некоторые её особенности, опираясь на отдельные письма, где наиболее заметна художественная стилистика. Вообще письмам Соловьёва характерна эмоциональность, предельная открытость, насыщенность вопросами, восклицаниями. Вот его эпистолярный комментарий к публикации переписки Ф. М. Достоевского Н. Н. Страховым:

«Ну где же та реальная фигура, о которой Вы говорите? Я вижу только чьё-то грязное бельё. Но разве моя фигура определяется моим бельём? Ведь я, может быть, купил готовую рубашку на удачу в плохом магазине! Ведь мне, может быть, двоюродный дядюшка подарил свои старые кальсоны! Причём же тут моя собственная фигура? Да ведь главное-то и не фигура, а *лицо*, а его и по самому лучшему белью никак не угадаешь. А я-то думал, что собрание писем дополнит Ваши „воспоминания“! А вышло наоборот: что и было у Вас интересного совсем потонуло в этом море ненужных дрязг» [120, с. 22].

Письма Соловьёва часто включают художественные тексты – прежде всего собственные поэтические произведения. Так, письмо, датированное 22 октября 1884 года, содержит в виде приложения поздравительное стихотворение «А. А. Фету. 19 октября». Письмо же от 22 января 1885 года включает ранний образец стихотворной пародии Соловьёва (на некрасовский сборник «Последние песни»). Не вполне учитывая жизненную ситуацию, Соловьёв (правда, исключительно в рамках частной переписки) жёстко констатирует: «Когда же сам, разбит, разочарован, // Он вспомнить захотел былую красоту, – // Язык кощунственный, к земной пыли прикован, // Напрасно призывал нетленную мечту» [122, с. 111]. Соловьёв «судил» Некрасова как сторонник «чистого» искусства, отсюда – и излишне категоричный вывод, и книжная лексика, и построение стихотворных строк на основе приёма контраста: «восторг души» – «расчётливый обман»; «речь рабская» – «живой язык богов»; «святыня мирная» – «крикливый балаган», «тоскующей любви пленительные звуки» – «животной злобы крик».

Следует отметить, что комический элемент полноправно присутствует в эпистолярии Соловьёва. Он чрезвычайно многообразен по формам: незлобивая шутка и каламбур, шутливый перифраз, ирония, комически травестированная жалоба, сарказм, гротеск. Однако заметно превалируют ирония и самоирония. Письма Соловьёва полны ироничных замечаний (как по отношению к себе, так и по поводу окружающих людей, в связи с той или иной ситуацией). Иронический взгляд на мир был, как мы показали выше, характе-

рен для Соловьёва. Так, посылая вышеупомянутую стихотворную пародию на некрасовский сборник, он предварил её замечанием: «Ношу я себя плоховато, зато работаю исправно <…> по некоторому инстинкту мозговой гигиены, предаюсь по временам сочинению мельхиседекообразных стихотворений» [122, с. 111]. Тем самым смягчалось несколько тягостное впечатление от резкой нападки на больного тогда Некрасова. Здесь же – ирония в адрес «своего» Полонского: «Кстати, о Мельхиседеке: заезжал к… Полонскому, разговор – сплошной Мельхиседек, и я уже начинал приходить в отчаянье. Но под конец отыскал детский журнал „Родник“, и прочёл мне оттуда своё стихотворение: „Убежавшая больная“ – безо всякого Мельхиседека, очень хорошо, хотя несколько протяжённо-сложенно» [122, с. 112]. Есть в переписке Соловьёва и иронические высказывания в связи с общественной ситуацией. Так, в 18 декабря 1887 года он написал М. М. Стасюлевичу: «У нас всё благополучно. Университет закрыт, и 120 студентов отправлены с жандармами на родину» [184, с. 32]. К нему же в январском письме от 1888 года: «Поздравляю Вас с новым годом, который отмечен не только тремя кренделями, но и пропажей без вести пяти университетов. Петербургский период нашей государственной жизни начался введением просвещения…» [184, с. 33]. Иронизировал Соловьёв и в связи с журнальной полемикой, состоянием русской публицистики. В письме к М. М. Стасюлевичу от 13 февраля 1888 года он размышлял: «Какой удивительно обширный критический диапазон у нашей патриотической публицистики: с одной стороны „Новое время“ называет меня… дураком и шутом гороховым, а с другой стороны, „Русское дело“ провозглашает меня же великим человеком и грандиозным явлением» [184, с. 35]. Самоирония просматривается в сообщении графу Олсуфьеву: «Очень жалею, что опоздал: задержало особое обстоятельство, – продавал „Антихриста“ немножко дороже, чем Иуда – Христа». Здесь же – подпись: «Влад. Соловьёв (анти-Иуда)» [184, с. 149]. Та же самоирония в переписке с Евгением Тавернье, который переводил на французский язык «Три разговора…»: «Я чувствую себя недурно и работаю явно над маленькими

вещами, а тайно – над крупными» [184, с. 219]. В письме к А. А. Фету: «По поводу рогов: хоть я и не могу их иметь, тем не менее пытаюсь бодать Каткова в „Руси“ за его отрицание философии и унижение религии, а главное за непрактичность его консервативного доктринёрства» [184, с. 230]. В письме к М. М. Стасюлевичу от 1895 года самоирония доведена до предела, становится поистине страшной, ибо вполне обнаруживает то трагическое одиночество, которое ощущал Соловьёв на протяжении всей жизни, пытаясь заглушить его постоянной работой: «Дорогой и глубокоуважаемый Михаил Матвеевич, пребывая в трудах и болезнях, едва наконец собрался написать Вам… Только сегодня, узнав, что мои казармы подлежат ремонту, решился я – соединяя этот ремонт со своим собственным – ехать в Финляндию дней на 10. Я думаю, что в моём предстоящем некрологе, а также в посвящённой мне книжке биографической библиотеки Павленкова будет между прочим сказано: „Лучшие зрелые годы этого замечательного человека протекли под гостеприимною сенью казарм кадрового батальона лейб-гвардии резервного пехотного полка, а также в прохладном и тихом приюте вагонов царскосельской железной дороги“. Вы, может быть, сомневаетесь, что я попаду в биографическую библиотеку Павленкова между Катковым и Магометом? Я тоже не совсем в этом уверен, а потому и прилагаю все старания, чтобы сего достигнуть» [184, с. 71].

В одном из писем к С. М. Лукьянову можно обнаружить целую зарисовку в ироническом тоне, где осмеянию подвергается как собственный характер, так и многочисленные злоключения философа по воле судьбы или собственному недосмотру: «Вверенную мне Вашу гостью доставил я по назначению в совершенной целостности… но, кажется, недовольную гробовым моим молчанием. Что делать! Это свойство прирождённое в буквальном смысле, так как я семимесячный недоносок и при рождении не был в силах кричать, а только беззвучно разевал рот, подобно новорождённым воробьям… Попавши перед отъездом из деревни под сильный дождь… я тем не менее устремился, не переодеваясь, в экипаж, уже занятый обширною особой

одной милой старушки… Был ли чувствителен представляемый мною компресс для моей спутницы – не знаю; но я, уже посаженный на кол своим недугом, очевидно, подлежал ещё новой казни – задушению подушками… тут оказалось, что министерство путей сообщения признаёт подвижным не только состав, но и расписание поездов, и тот 9-ти-часовой поезд, к которому мы приехали, уже ушёл… Моя спутница взвыла как белуга, и только немецкая опрятность помешала ей сесть на пол станционной комнаты» [120, с. 150–151]. В письме к брату Михаилу от 16 декабря 1888 года: «Кланяйся очень тем приятелям, которые „встали за меня горой“, а также и тем, которые встали маленьким холмиком или даже кочкой» [184, с. 119]. В письме к Н. Н. Страхову от 11 января 1987 года – ещё один образец самоиронии, причём поэтической: «В эти три недели я испытал или начал испытывать одиночество душевное со всеми его выгодами и невыгодами. „Ах, далеко за снежным Гималаем // Живёт мой друг, // А я один и лишь собачьим лаем // Свой тешу слух, // Да сквозь века монахов иступлённых // Жестокий спор // И житие мошенников священных // Следит мой взор…» [120, с. 25]. Обратим внимание, что в примечаниях Соловьёв специально оговаривал, что «за снежным Гималаем» «не следует разуметь буквально», а «собачьим лаем свой тешу слух» «следует разуметь более чем буквально, кроме собак дворовых, имея в виду и собак духовно-литературных» [120, с. 25].

При необходимости Соловьёв прибегал в переписке к пословицам и поговоркам. Так, находясь в Париже и сокрушаясь в связи со сплетнями в свой адрес в русских газетах, Соловьёв писал А. А. Фету летом 1888 года: «Если дошло и до вас, то, конечно, вы приняли, как должно. Боюсь, однако, что хоть *брань* на вороту не виснет, но про враньё этого сказать нельзя… Будьте здоровы и не поминайте лихом» [122, с. 116]. В письме к Франциску Рачкому, датированном декабрем 1886 года, читаем: «…против меня начался здесь настоящий штурм, причём цензура, защищающая всё, мною написанное, предоставляет моим противникам полный простор выдумывать на меня всякие небылицы. Впрочем, я не унываю, полагаясь на русскую пословицу: „Бог

не выдаст – свинья не съест“» [120, с. 172]. Ему же в 1887 году Соловьёв сообщал: «Сердечно кланяюсь Вашей любезной обители… Очень хотелось бы мне, хотя бы на краткое время, побывать ещё среди вас в Загребе, но, как говорит наша пословица, – на всякое хотенье есть терпенье» [120, с. 176]. В письме к Н. Н. Страхову от 12–24 ноября 1888 года Соловьёв писал: «Шила в мешке не утаишь, и как тщательно вы ни скрывали свою запоздалую вылечку… против меня, а я всё-таки о ней узнал» [120, с. 54]. В письме к брату М. С. Соловьёву 1887 года: «В пространной „Жизни Иисуса“ Штрауса я нашёл признание примата Петрова. С лихой собаки хоть шерсти клок» [184, с. 112]. Иногда Соловьёв использовал в переписке известные (главным образом библейские) цитаты: «Вообще из России имею известий не много: на что, конечно, жаловаться не имею права: и остави нам долги наши, яко же и мы оставляем должникам нашим» [122, с. 116]; «Что касается до моих… нападений на Ваш анти-супранатурализм, то при всей их искренности они имели и некоторую затаённую цель: поставить Вас в необходимость хвалить мою теократию, дабы я Вас не заподозрил в приверженности к ветхозаветному правилу: око за око» [120, с. 35]. Довольно частотны в эпистолярном творчестве Соловьёва каламбуры. Например, в письме к Н. Н. Страхову от 9 марта 1987 года – его реакция на статью о спиритизме: «А пока извольте получить и „немую похвалу“, и немой протест. Он не только *немой*, но и *не мой*, ибо не я один восклицаю по вашему адресу: „*не мой* материализма тонким мылом диалектики, – кроме пены ничего не выйдет“. Такого же мнения держатся между прочим два мои приятеля, философы Лопатин и Грот, и мы даже собираемся написать Вам соборне. Однако, *не мая* же месяца дожидаться, а потому вот Вам сейчас немая похвала: я безусловно согласен и одобряю главный тезис Вашего выступления, а именно, что путем спиритизма религиозной истины добыть нельзя» [120, с. 31]. Или в письме брату Михаилу: «Теперь у меня только ты один остался. Но два в поле не воин, а воина, или воя (с волками по волчьи) или вояка – во я как острю глупо с горя, но не сгоря со стыда» [184, с. 134].

Поэтическое начало, присутствующее в письмах Соловьёва, проявлялось в том числе через яркую образность. Автор часто проводил параллели с литературными ситуациями, персонажами и образами, что свидетельствует не только о знании шедевров мировой культуры, широком кругозоре, но и погружённости его сознания в образность общечеловеческой литературы. Этот дополнительный поэтический план ассоциативно расширял поле его рассуждений, дополнял конкретику высказываний новыми смысловыми и эмоциональными тонами. Вот Соловьёв комментирует новое произведение Толстого и передаёт неоднозначность своих ощущений, иронически накладывая его на пушкинский стихотворный текст: «На днях прочёл Толстого „В чём моя вера“. Ревёт ли зверь в лесу глухом?» [120, с. 21]. Здесь Соловьёв рассказывает брату, как гостил в имении Толстых и был свидетелем происшествия: большая собака проглотила игрушечную белку. Тут же следует ассоциация с лермонтовским: «Невольно вспоминаются слова поэта: „Небо ясно, // Под небом места много всем, // Но беспрестанно и напрасно // Один враждует он. Зачем?“» [184, с. 85].

В эпистолярии Соловьёва встречаются беглые зарисовки пейзажей, увиденных в путешествиях по Европе. Они очень субъективны, порой основаны на библейских параллелях: «…с половины русского августа я живу в местечке Viroflay, близ Версаля, на даче Bonrepos, принадлежащей моему приятелю Леруа-Больё, который… предоставил в моё распоряжение павильон с садом. Этот сад, весьма красивый, и смежность большого леса Сен-Клу делают моё местопребывание раем земным – до сотворения Евы, так как я нахожусь в полном одиночестве. Впрочем, о рае можно здесь говорить только сравнительно с парижской гостиницей, наполненной… бесцеремонными американцами. А для настоящего рая в моём Bonrepos помимо Евы недостает многого, например, рек… Не шутя, без воды природа теряет половину своей прелести. Но особенно не достаёт мне, сравнительно с прошлым летом, милого Воробьёвского общества. Полное одиночество прекрасная вещь, и я им наслаждаюсь после парижской суеты, – но только не надолго…» [122, с. 117].

Письмо Соловьёва из Петербурга от 27 января 1889 года Фету – целиком художественный текст, что свидетельствует не только об особых чувствах к адресату или характере их отношений (художник пишет художнику), но и о собственной душевной настроенности, переживаемом периоде поэтического вдохновения. Здесь уже почти стандартное обращение «дорогой и глубокоуважаемый» сочетается с поэтической пейзажной зарисовкой в фетовском духе с обилием метафор, олицетворений, эпитетов и ассоциаций: «Приветствуют вас звёзд золотые ресницы и месяц, плывущий по лазурной пустыне, и плачущие степные травы, и розы, весенние и осенние; приветствует вас густолистый развесистый лес, и блеском вечерним овеянные горы, и милое окно над снежным каштаном. Приветствуют вас голубые и чёрные ангелы, глядящие из-за шёлковых ресниц, и грот Сивиллы с своей чёрной дверью…» [122, с. 119]. Во многом справедливым является, на наш взгляд, предположение Д. В. Силаковой, что общность этого текста с художественным миром автора «Вечерних огней» на разных уровнях (эмоциональном, композиционном, образном, стилистическом, синтаксическом, символическом) объяснялась особым отношением Соловьёва 1880-х годов к творчеству А. А. Фета. Весьма скептически оценивая своё поэтическое дарование, Соловьёв, видимо, не решался говорить с «чистым» лириком как «поэт с поэтом», поэтому и представлял себя «посвящённым, приблизившимся к тайнам поэтических истин» [486, с. 181] через посредство его лирики.

Художественная струя в эпистолярном наследии Соловьёва проявляется также через присутствие в его письмах аналитических характеристик и психологических портретов: «…автор разбираемой книги вместе со своим старшим братом – мои первые друзья детства, отрочества и юности… Учились мы розно, но летнее время проводили вместе в подмосковном селе Покровском… Цель нашей деятельности за это время состояла в том, чтобы наводить ужас на покровских обывателей… Старший Лопатин… отличавшийся между нами физической силою и ловкостью, а также большой мастер в произведении диких… звуков, сажал меня к себе на плечи верхом, другой брат

надевал на нас обоих белую простыню, и затем эта необычного вида фигура, в лунную ночь, когда публика, особенно дамская, гуляла в парке, появлялась из смежного с парком кладбища… В результате мужики не раз таскали нас за шиворот к родителям, покровский священник, не чуждый литературе, дал нам прозвание „братьев разбойников“…» [184, с. 60–61].

С точки зрения отражения авторской историко-литературной концепции и отдельных литературно-критических оценок отечественных писателей наибольший интерес представляют письма Соловьёва, адресованные к Н. Н. Страхову, В. Н. Величко, И. С. Аксакову, А. Ф. Аксаковой, А. А. Кирееву, М. М. Стасюлевичу, А. А. Фету, Д. Н. Цертелеву, С. А. Венгерову, Е. В. Романовой – духовно близким людям, преимущественно поэтам и писателям, критикам, издателями с близкой литературной позицией. Историко-литературная проблематика особенно заметна в переписке Соловьёва 1870–1880-х годов. Это довольно широкий круг вопросов: определение и характеристика литературных «вершин» отечественной словесности, состояние современной литературы, оценка творчества отдельных авторов, поиск художников слова, предваряющих истинное религиозное искусство, интерпретация логики развития отечественной словесности. При сопоставлении переписки Соловьёва с его публицистическими и литературно-критическими трудами становится очевидной её специфика. Эпистолярные высказывания Соловьёва на историко-литературную тему более откровенны, порой категоричны (например, высказывания о Толстом-художнике). Литературный материал осмыслялся в его письмах более эмоционально, а обращение с ним было более свободным. Он, как правило, соотносился с общественной и литературной ситуациями. Знаменателен тот факт, что соловьёвские эпистолярные признания историко-литературного характера часто предваряли серьёзную теоретическую разработку тех или иных проблем, свидетельствовали об отношении к писателю-современнику, отражали оценки, никогда не озвученные Соловьёвым-критиком публично (в рамках дружеской переписки Соловьёв мог позволить себе не так строго соблюдать профессиональную этику). Исто-

рико-литературные суждения Соловьёва в переписке были своеобразными набросками к будущим публицистическим и литературно-критическим сочинениям. Формат частной переписки позволял в большей степени выразить художественный настрой творческой личности. Даже беглый анализ эпистолярия Соловьёва свидетельствует о тяготении к художественному стилю, который проявлялся посредством лексических и стилистических средств выразительности (метафор, сравнений, олицетворений, каламбуров, иронического снижения и т. д.).

Таким образом, несмотря на то, что эпистолярные высказывания Соловьёва представляются менее важными, нежели его философские трактаты, поэтические и драматургические опыты, не следует забывать сказанное Э. Л. Радловым: «Вл. С. Соловьёв несомненно принадлежит к числу классических русских писателей, и поэтому всякая строчка, им написанная, имеет известную ценность» [121, с. VI]. Переписка Соловьёва позволяет поэтапно проследить, как складывалась историко-литературная концепция философа, выявить его литературно-критические суждения и оценки, не нашедшие отражения в статьях о литературе. Она свидетельствует об особенностях его личности и творческой манере совмещать откровенное признание с намёком, прямоту – с защитной самоиронией и литературной маской. Эпистолярное творчество Соловьёва помогает выявить круг его человеческих и литературных связей. Наконец, переписка Соловьёва имеет безусловную эстетическую ценность: многие его письма можно рассматривать как литературные произведения. Наследие Соловьёва в этой области – богатейший кладезь ещё не освоенного соловьёвоведением материала. Переиздание, комментирование и изучение полного корпуса писем Соловьёва позволит должным образом дополнить и прояснить многие вопросы его многообразного творческого наследия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Владимира Сергеевича Соловьёва – поэта, драматурга, писателя – можно рассматривать как одну из знаковых фигур в русской литературе конца XIX столетия. В эту переходную эпоху, ознаменованную сменой картины мира, назревающим конфликтом между старым и новым подходами к творчеству в сфере искусства, он, как и многие другие художники слова, воплотил в своих произведениях ключевые направления общих поисков.

В сравнении с творчеством крупных художников конца XIX века – Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, В. Г. Короленко, В. М. Гаршина и др. – художественное наследие Соловьёва выглядит, безусловно, скромнее, однако, оно уникально во многих отношениях. Его лирика представляет собой чуть ли не единственный в отечественной словесности пример творчества профессионального философа, причём творчества, в котором мыслительная деятельность была гармонично связана с собственно художественным началом. Проявляя себя во всех родах литературы, Соловьёв выступил экспериментатором в ряде жанровых форм, способствовал возвращению в текущий литературный процесс многих забытых жанров – философского диалога, мистерии, видения, знамения, слова, апокалиптики и др. Он был постоянным участником публицистических и литературно-критических полемик своей эпохи. В области творческой практики Соловьёв многое сделал для выработки нового поэтического языка и стиля, углубления возможностей изображения внутренней, душевной жизни человека. Он обратил внимание на богатейшие традиции «чистой» лирики в русской поэзии и вновь открыл её для современников. Соловьёв-писатель попытался открыть читателю тайны основ мироздания, указать нити, связующие его с ирреальным, определить высшие ценности, охарактеризовать принципы развития истории. Всё это ставило его в эпицентр отечественной литературы последней четверти XIX века, переживающей переходный этап, находящейся в процессе напряжённого поиска и эксперимента.

Художественное творчество Соловьёва мы рассматривали как концептуальное и целостное явление. При всей пестроте и разножанровости творческого наследия писателя его художественный мир не был хаотичным, напротив, он чётко организован. Взаимосвязь между его структурными компонентами обеспечивалась благодаря общности: 1) философско-эстетических идей; 2) авторских творческих стратегий; 3) своеобразия художественного метода. Наконец, принципы построения художественного мира Соловьёва были обусловлены характером его мышления: от тезиса к антитезису и затем – к синтезу. Эта особенность определила в итоге и ведущие творческие стратегии, и характер связи между отдельными сферами литературной деятельности, и тяготение к определённой области творчества в конкретные периоды, и суть жанровых экспериментов, и черты стиля. Художественные произведения Соловьёва находились в тесном единстве с его философскими, эстетическими, литературно-критическими, публицистическими трудами, эпистолярием, что объяснялось целостностью его мировоззрения и личности.

Художественный мир Соловьёва выстроен в соответствии с жёсткими принципами, обоснованными эстетическими взглядами философа. Основой его литературного творчества стало восприятие искусства как высшей формы духовной деятельности человека, преобразующей мир, идея всеединства, вера в особую миссию писателя-теурга. Будучи профессиональным философом, Соловьёв был склонен и в творчестве смотреть «универсально» на реальность и человека. Подобный взгляд, когда антропологическая точка зрения дополняла историческую, превосходил узкоисторический, социальный и психологический, оказывался как нельзя лучше соответствующим эпохе. Соловьев сочетал текстоцентризм традиционной литературы, при котором произведения имеют сакральную ценность, с творческими стратегиями, целью которых стала реализация авторского проекта, позволяющего включиться в литературный дискурс, обозначить в нём своё место.

Художественное творчество Соловьёва было и порождением личностной реакции на действительность, далёкой от идеала, и способом это пережить.

Вот почему его художественные поиски были обоснованы направленностью, с одной стороны, вовне (пророческая, просветительская стратегии; диалоговый «стержень», предполагающий особую включённость читателя в мир произведения, личностно-актуальную форму восприятия текста; многообразие жанровых проявлений); с другой стороны, внутрь (смеховая стратегия; жанровое экспериментаторство). Сочетание пророческо-просветительской и игровой стратегий творчества во многом обусловило своеобразие художественного мира Соловьёва, который создавался на стыке мистериальной и балаганной моделей. С одной стороны, его характеризовали системность, закономерность и логичность, обоснованные религиозными истинами и сакральными ценностями, идея движения человечества к преображению. С другой стороны, балаганная миромодель сопосбствовала созданию неоднозначного пространственно-временного континуума, в котором господствовали случайность, кратковременность связей, бесконечность трансформаций. Для художественного мира Соловьёва характерны сложная структура, доминирование мифа, мистериального сюжета, сквозных тем и мотивов, антиномичность.

Смеховую составляющую художественного мира Соловьёва определили как личные авторские установки, эстетические взгляды, так и специфика литературной эпохи, в которую он творил. Как отмечал М. М. Бахтин, смех выступает в переломные исторические эпохи своего рода защитой от «серьёзного», трагического, создаёт параллельную комическую реальность, уводит от страшной действительности. Конечно, смех Соловьёва будет понят яснее, когда выстроится общая картина форм русского смеха на рубеже XIX–XX веков, решится вопрос о его эволюции, связи комического с философским, эстетическим, религиозным в пределах разных литературных направлений. Такие усилия уже предпринимаются [396, 510, 535]. Но это задача, видимо, не одного десятилетия.

Нельзя пренебрегать чрезвычайно важным фактом, который отмечали ещё современники Соловьёва: он необычайно чутко воспринимал мировые

противоположности, имел «удвоенную чувствительность к смешному» (Е. Н. Трубецкой). Смех Соловьёва – взгляд на земное с позиций идеала; его реакция на «мировое противоречие», на несовершенство человека (и человечества) и вместе с тем на его «потенциальность». Эстетическая концепция Соловьёва базировалась на убеждении, что пропасть между высшим началом и земной непросветлённостью можно изобразить только комически. Вот почему его смех многозначен: это и свободное и беззаботное самочувствие на основе достигнутой непоколебимой истины, и средство борьбы с несовершенствами жизни, и способ возвышения над ними. Определяя человека как существо смеющееся, а поэзию как «насмешку над действительностью», он снимал кажущееся противоречие между двумя главными задачами, которыми нагружал истинного поэта в своей литературной критике – созерцать высшие ценности, пророчествовать о них людям и трансформировать действительность средствами поэзии. Поэтическое вдохновение, приносящее весть о высшем, небесном, по Соловьёву, само по себе уже есть насмешка над земным, поэтому грань между патетическим и смешным в его творчестве нечувствительна и переходы от одного к другому не являются разительными диссонансами. В серьёзном у Соловьёва содержится часто сакральная крупица смеха. Значение смеховой составляющей в художественном мире Соловьёва более всего демонстрирует его поэзия. Его шуточные стихотворения, с одной стороны, отличаются широтой тематического и эмоционального диапазона, содержат разнообразные оттеки комического, от мягкого юмора, обращённого на безобидные мелочи «житейской суеты», до ядовитой сатиры, горькой иронии и автоиронии. С другой стороны, они по-своему дополняют и углубляют его «серьёзные» произведений. Безусловно, шуточные стихотворения занимают чрезвычайно важное место в творчестве Соловьёва, выполняя роль своего рода антитезиса, без которого невозможен синтез. Соловьёвский смех – это и насмешка над искажением идеала, и признание несерьёзности и временности любых жизненных зол, и способ утверждения духовного начала, и средство развлечения читателя. Без осознания художественной функции сме-

ха нельзя понять ни философскую лирику Соловьёва, ни его литературную позицию в целом.

Художественный метод писателя в нашем исследовании мы определяли как синтетический. Безусловно, его художественное творчество являлось частью романтической линии в русской литературе второй половины XIX века, которая и стала основой для отечественного символизма. Соловьёв завершал классический этап русского романтизма и предвосхищал своими эстетическими взглядами и художественной практикой символизм, несмотря на весьма скептическое отношение к его первым проявлениям. Романтическими по своей основе являлись его философская лирика и драматургические опыты («Альсим», «Белая Лилия»). Романтический метод восприятия действительности проявился в биографической и автобиографической прозе Соловьёва: литературных воспоминаниях «Аксаковы», «Н. Г. Чернышевский», рассказе «На заре туманной юности». «Краткая повесть об антихристе» целиком выстраивается на религиозной мистике и фантастике, которые были свойственны романтизму. Даже в документальной биографии «Магомет. Его жизнь и религиозное учение», в эстетическом трактате «Красота в природе», публицистических выступлениях проявилась романтическая по сути потребность по-своему выстроить ход истории, подчинить её собственной концепции, своему идеалу, «мечте», но дать при этом строго логичную аргументацию, вызывающую ощущение документальности. До середины 1890-х годов Соловьёв скептически относился к возможностям реализма, методу, предполагающему поверхностное копирование действительности, тем не менее, он использовал некоторые его принципы (типизацию, пространственно-временные координаты) в драматургии и сатире (не случайно Я. В. Пумпянский говорил, что «Вл. Соловьёв умер накануне „реализма“» [126, с. 57]).

Если говорить о творческой эволюции Соловьёва-писателя, то следует выделить три основных периода: 1870-е, 1880-е, 1890-е (первая и вторая половины) годы.

На протяжении 1870-х годов оформляется философская лирика Соловьёва, отражающая жизнь природы, человека, космоса. Этому процессу способствовала в том числе переводческая деятельность поэта (круг имён – Платон, Шиллер, Гейне – определялся, очевидно, философскими занятиями и романтическим мировосприятием автора). В поле внимания Соловьёва находился также платоновский диалог, к форме которого он обращается в 1976 г. дважды. К концу этого периода появилась шуточная лирика поэта в её иронико-юмористическом варианте; впервые автор пробовал себя как драматург (иронические тона в «Альсиме» приглушены; первый вариант «Белой Лилии» сознательно не доведён до широкой общественности, но он показателен как первый серьёзный эксперимент со смеховой стихией: совмещалось шуточное и серьёзное, сниженно-бытовое и мистическое) и публицист. Всё это свидетельствовало о преобладании в его творчестве 1870-х гг. пророческо-просветительской творческой стратегии, выдвижении художественного «тезиса». Хотя раннее творчество Соловьёва менее интересно с точки зрения художественной, оно, во-первых, иллюстрировало направление авторских творческих поисков, во-вторых, отражало те процессы, которые протекали в русской литературе последней четверти XIX века.

В 1880-е годы формулируется «антитезис». В художественном мире Соловьёва возрастала значимость смехового слова. Несмотря на активное развитие «серьёзной» лирики, появление возвышенных переводов из Вергилия, Мицкевича, Петрарки, Дане, Гафиза, Соловьёв глубоко осмысливал значение смеха как средства одухотворяющего воздействия на человека и шире – действительность («Посвящение к неизданной комедии»), сознавал недостаточность и уязвимость пророческой стратегии («Пророк будущего»), анализировал степень влияния творческой личности на текущую жизнь, современников («Аксаковы»). В этот период наблюдалось заметное смещение интереса писателя в сторону «действенных» жанров, обращение к общественной тематике, использование возможностей иронии и даже сатиры (эпиграммы «Благонамеренный и грустный анекдот!», «Протяжно-сложенное слово…», «Знаме-

нитому гражданину», переводы эпиграмм Дж. Б. Строцци, пародии «Видение», «Таинственный пономарь» и др., литературно-критические выступления о Ф. М. Достоевском, первый и второй выпуски «Национального вопроса в России»). Под шуточной подписью Эспер (*Эксперт*?) Гелиотропов он оценивал деятельность правительства, состояние российского общества, современные нравы.

В первой половине 1890-х годов, с одной стороны, пережила расцвет «серьёзная» лирика поэта, позиции которой закрепились литературно-критическими работами автора («О лирической поэзии», цикл статей о «чистой» поэзии); появился ряд прозаических произведений в новых для Соловьёва жанрах: рассказ, научная биография. С другой – предельно усилилось проявление смеховой составляющей в художественном творчестве Соловьёва. В него проникали буффонада («Таинственный пономарь», второй вариант «Белой Лилии»), автоирония («Нескладных виршей полк за полком…», «Вчера, идя ко сну, я вдруг взглянул в зерцало…», «Вот бледный очерк пухлой рожи…», «Эпитафия»), сатира («Дворянский бунт», басня «Эфиопы и бревно»). Важно, что объектом насмешки становятся враждебные Соловьёву стороны жизни, взгляды, учения, вкусы («Пародии на русских символистов», эпиграмма «На А. А. Фета» и др.), конкретные «лица» (эпиграммы на всесильного К. П. Победоносцева, ироническое «прославление» издателя ультрареакционной газеты «Гражданин» кн. Мещерского, критика Л. Толстого в стихотворении «Душный город стал несносен…»), правительство («Привет министрам»). Если стройность, гармония – удел идеального мира, то хаотичность, нелепость, комичность, алогичность – основы материальной действительности. Всё это становилось полноправной частью художественных текстов Соловьёва. Не случайно в эти годы его выступления в области публицистики были систематичны, носили проблемно-полемический характер. Столкновение «тезиса» и «антитезиса» привело к появлению синтетических форм разной сочетаемости: либо к параллельному сосуществованию «серьёзного» и «шуточного» вариантов развития темы, либо к смешению их в рам-

ках одного текста («Белая Лилия»). Шуточная поэзия Соловьёва конца 1880-х – начала 1890-х годов – это уже не «дополнение», но прямая антитеза его собственной мистической и интимной лирике, отражение второго пути в продвижении к истине. Соловьёв этого периода творчества почти одновременно утверждает и отрицает идею (посредством осмеяния), рассматривая её, таким образом, с разных точек зрения (циклы «София», «Матрёна»). В результате сама идея не уничтожается, а изменяется, существенно дополняется и корректируется.

Во второй половине 1890-х годов постепенно выстроилось итоговое соотношение творческих стратегий в связи с усилением апокалиптических идей и настроений в мироощущении Соловьёва. Как поэт он стал тяготеть к совмещению шуточного и серьёзного в рамках одного произведения («Das Ewig-Weibliche», поэма «Три свидания»). Поэтическая критика его приглушается, сатира сменяется самоиронией. В прозе наблюдается явное тяготение к биографии в различных её разновидностях (научной, документальной, беллетризованной), литературным воспоминаниям, платоновскому диалогу (переводы «Творения Платона»). Происходит смещение акцентов в публицистике и литературной критике: если в публицистике усиливается художественность, субъективная трактовка событий и фактов, наблюдается отказ от открытой полемики в пользу задушевного диалога с читателем, то в литературной критике вводится этический критерий, а оценка жизненного пути конкретных авторов, признанных гениев русской литературы («Судьба Пушкина», «Лермонтов»), становится очень жёсткой, категоричной. В сочетании с возрастающей самоиронией (осмеяние своего творчества, здоровья, старости, слабостей – «Вчера, идя ко сну, я вдруг взглянул в зерцало…», «Не обманул я Вас, а сам обманут», «Дорогой Михаил Альбертыч!», «Отказаться от вина…») это означало и усиление требований к художнику-творцу на пороге предстоящих трагических событий, и разочарование в действенности смеховой творческой стратегии. Соловьёв не исключил смех из собственного творчества (в «Трёх

разговорах…» он занимает важное место), но в свете близких эсхатологических событий на первый план для него выдвигалось истинно трагическое.

Сдвиги, происходившие в литературной позиции Соловьёва, определили его жанровые пристрастия на разных этапах творчества. На протяжении всего творческого пути он был сориентирован на основной (по его теоретико-литературной программе), лирический, род литературы и использовал возможности других, «вспомогательных», жанров в соответствии с собственным творческим развитием и историко-литературной ситуацией. В середине 1870-х годов он обращался к философскому диалогу. Чуть позже, осознав возможности комедии, которых лишена поэзия, активно занимался драматургией (одноактная шуточная комедия, символико-философская шуточная драма). В период расцвета своего художественного творчества Соловьёв пробовал себя в лиро-эпике (поэма) и прозе (рассказ, повесть, биографические произведения). На протяжении 1890-х годов активно разрабатывал жанры синтетической природы (автоэпитафия, видение-пародия, полубаллада), приобщился к жанрам, выражающим гражданский пафос (сатира, эпиграмма, пародия), которые признавал «законным родом словесности» («Судьба Пушкина»). Последнее произведение Соловьёва («Три разговора…») в плане жанровой специфики – метатекст, содержащий черты философского диалога, апокалиптического повествования, притчи, сатиры, поэзии, антиутопии, богословской дискуссии, анекдота, саркастического памфлета.

Жанр в рамках художественного творчества Соловьёва не только моделировал художественное пространство произведения, но и порой становился объектом или средством авторской игры. Привычные, стереотипные жанровые структуры подвергались деконструкции, посредством чего писатель демонстрировал спорность, а иногда абсурдность мирообраза, заложенного в ядро жанра. Жанры, каноны которых допускали существенные модификации инвариантов (рассказ, повесть, биография и т. д.), не трансформировались существенно. Зато жанры с ограниченным набором черт подвергались пародированию. Соловьёв искусственно расширял их возможности, как правило,

путём внесения нового содержания (часто юмористического) и строгого соблюдения формальных жанровых признаков (мистериальные элегии, пародии на видение, оду, дружеское послание, слово). Вводил он и экспериментальные жанры (автопародия, автоэпитафия), использовал деконструкции в качестве ведущего художественного приёма жанротворчества (псевдожанр полубаллада). Присутствовал в его творчестве синтез литературы, философии и документалистики: литературный философский диалог, философское стихотворение, драма в стихах, литературные мемуары, философская литературная критика, философская публицистика. Вообще для Соловьёва-писателя очень важное значение имело рефлективное осмысление собственного художественного творчества. Отсюда его пояснения к стихотворениям «Воскрешему», «А. А. Фету», «Родина русской поэзии» и др., предисловие к «Трём разговорам…», многочисленные комментарии к текстам в переписке с друзьями и издателями.

В целом можно говорить о том, что он оперировал преимущественно синтетическими жанровыми формами, соединяя, например, черты одноактной драмы и платоновского диалога «Вечерах в Каире», публицистической полемики и апокалипсиса – в «Трёх разговорах…», лирического стихотворения – с формой древнерусских жанров. Для большего эффекта узнаваемости он выносил название жанра в подзаголовок. Тогда читатель невольно оказывался сориентированным на общеизвестные жанровые признаки и актуализировал при восприятии текста те или иные знаковые жанровые аспекты.

Соловьёв находился в постоянном диалоге с писателями-предшественниками. Прежде всего это заметно по его поэтическому творчеству. Наряду с Г. Р. Державиным, поэтами-любомудрами, Ф. И. Тютчевым, Соловьёва следует считать одним из создателей русской философской лирики. В поэзии Соловьёва можно обнаружить державинские образы, реминисценции, риторические обороты, дидактические формулы, символику. С поэтами-любомудрами, в частности с А. С. Хомяковым, его лирику сближает характерный круг тем, трагические тона, вызванные предчувствием надвига-

ющихся мировых катаклизмов, в связи с чем он использовал антиномии, «зеркальные» пары слов, в сочетании дающие новое, иногда парадоксальное освещение смысловых связей. Тютчев оказал влияние на Соловьёва прежде всего через пейзажную лирику, отражающую жизнь природы, борьбу космических сил, хаотическую основу бытия, переходы между «блаженным миром» и «злой жизнью». Стихотворения Соловьёва часто выстраивались по принципу тютчевской двухчастности, включали его ритмико-синтаксические конструкции. В плане творческих приёмов Соловьёв, безусловно, – наследник романтической лирики В. А. Жуковского, «чистой лирики» А. А. Фета, А. К. Толстого (неопределённость языкового выражения, повторяющиеся эпитеты и метафоры, романтическая ирония и др.). Однако всегда он осваивал «чужое слово» в соответствии с собственной эстетической позицией, жанрово-тематическим диапазоном и стилевой манерой своего творчества. Мотивы, образы, реминисценции из наследия лириков-предшественников появляются в поэзии Соловьёва 1870–1890-х гг. как результат сознательной установки на «чужое» слово. Многие его стихотворения имеют мозаичную структуру: развёртываются из «чужого» ядра. Вместе с тем он не ориентировался на чью бы то ни было поэтику последовательно, не стилизовал её, а опирался на традицию, переосмысливая её в собственном духе.

Стиль Соловьёва-писателя и поэта во многом определила двойственность романтического мировосприятия, специфика творческих стратегий. С одной стороны, это серьёзность порыва к идеально-должному и трагическое осознание невозможности достижения высшего в пределах земной реальности, с другой – понимание искажённости человеческой и мировой сущностей и спасение от крушения идеала, от бессмысленности всеобщего существования через смех. Экспериментаторство в сфере жанров и совмещение разных стилевых тенденций, так удивлявшее и возмущавшее в своё время современников, – вот те черты, которые определили художественную манеру Соловьёва-писателя, позволили выразить авторское «я». Необходимо учитывать, как мы отметили выше, что смех у Соловьёва бытовал как универсальная катего-

рия, имеющая разнообразные эмоциональные проявления. Здесь и романтическое томление по Истине, Красоте, Добру, и переживание в связи с нереализованнстью этих категорий в мире, и самоирония, и удручённость, и лёгкая шутка, и способ очищения через унижение, боль, и способ прорваться за пределы сковывающей земной реальности. Поэтический метатекст Соловьёва насыщен антиномиями, антитезами, антонимами, оксюморонами, повторами. Поэт активно использовал намёки и перифразы, игру ритмом, абстрактные существительные и условные эпитеты, метафоры. Он предвосхитил символистов в попытках освободить слово от ограничений его обычным употреблением и актуализировать его глубинный, «более существенный» пласт значения. Это привело к тому, что соловьёвские повторяющиеся метафоры превращались в символы; любое слово в его творчестве обреталот многозначность, объединяющую эмпирически-реальный и мистически-идеальный контексты.

Основным конструктивным признаком юмористических стихотворений Соловьёва явился комизм нелепости, поэзия нонсенса. Нелепость изображаемого подчёркивается комизмом положений – неожиданным столкновением ничем не мотивированных ситуаций. Противопоставленность и соотнесённость мистических и шуточных произведений Соловьёва проявилась не только в противоположности эмоционального тона при описании, по существу, одного и того же объекта (молитвенная восторженность – грубый балаган), но и в языке его поэзии. Среди важнейших линий противопоставления следует назвать одностильность «высокой» лирики и разностильность, нарочитую мозаичность шуточных произведений. Уже в самых ранних комических стихотворениях Соловьёва эффект смеха вызывается самым немотивированным и нелепым переплетением романтической и бытовой лексики («Осеняя прогулка рыцаря Ральфа», «Молодой турка»). Не менее существенной особенностью шуточных стихотворений Соловьёва является их звуковая организация. Его «высокая» лирика строится на постоянном сопоставлении значений. Звуковая огласовка сопоставляемых слов при этом, как правило, не

играет решающей роли. Разумеется, в стихотворениях Соловьёва можно встретить немало аллитераций, ассонансов в их разнообразных комбинациях.

В драматургии Соловьёва провозглашение высоких идеалов, мягкая насмешка и ирония над человеком, действительностью («Альсим») постепенно сменялось социальной сатирой, гротескной заострённостью в обрисовке современного российского общества приёмами буффонады («Дворянский бунт»). Однако во второй редакции «Белой Лилии» автор совместил мистериальное и балаганное и тем актуализировал важную традицию, характерную для средневековой драмы и востребованную в драматургии последующих десятилетий.

В художественной прозе Соловьёв утверждался преимущественно через жанры «промежуточные»: платоновский (философский) диалог, мемуары, автобиографию, биографию, «олитературивая» канонические формы. В результате получились литературный философский диалог, литературные мемуары, автобиографический рассказ, беллетризованная биография.

Мемуаристика Соловьёва развивалась в русле тех тенденций, которые были свойственны жанру литературных воспоминаний последней четверти XIX века (этический характер размышлений, полемический пафос, психологизм, детализация характеров, быта и пейзажа, акцент на малоизвестных фактах из жизни и творчества героев, мифологизация образа героя), в сторону усиления беллетризации. Она достаточно сдержанна в эмоциональном плане (в этом отношении Соловьёва можно рассматривать как наследника П. В. Анненкова).

Соловьёв проявил себя в разных видах биографии – научной (энциклопедические статьи), документальной («Магомет. Его жизнь и религиозное учение»), беллетризованной («Жизненная драма Платона»). Его «На заре туманной юности» – образец автобиографической прозы, отражающей лирическую сущность автора, продолжающий традиции А. А. Фета и Я. П. Полонского. Диалоги героев здесь эмоционально окрашены, их душевный мир показан в развитии, состояние природы и состояние внутреннего мира

«я» тождественны, главным способом изображения событий являются воспоминания, язык метафоричен. Соловьёв олитературил философский диалог и продолжил эксперименты с ним, совмещая с другими жанрами в «Трёх разговорах о войне, прогрессе и конце всемирной истории».

Литературная критика и публицистика Соловьёва во многом продолжали творческие искания его поэзии, художественной прозы и драматургии, помогали реализовывать авторские творческие стратегии, отразили особенности его стиля. Его эпистолярное наследие также можно рассматривать как целостный комплекс размышлений автора над теоретико-литературными и историко-литературными проблемами. В частной переписке Соловьёв рефлектировал по поводу собственного художественного творчества, давал краткий литературно-критический анализ и оценки произведениям других авторов.

Разумеется, проведённое нами исследование не претендует на то, чтобы быть «последним словом» по данной проблеме. Напротив – весьма перспективным и интересным представляется намеченное нами дальнейшее исследование диалога Соловьёва-драматурга с современным ему театром, осмысление художественного мира писателя в контекте смеховой традиции русской словесности, изучение степени актуализации «феномена Соловьёва» в литературном сознании XX – начала XXI вв. Предложенный в диссертации анализ творческого наследия В. С. Соловьёва заметно расширяет представление о закономерностях формирования поэтики русской литературы рубежной эпохи; позволяет глубоко и всесторонне осмыслить историко-литературный и художественно-философский контексты рубежа XIX–XX вв.; углубляет современную теорию автора / авторской стратегии, позволяет проецировать выявленные особенности авторского сознания на отдельные стороны творчества современников В. С. Соловьёва, соотнести их с особенностями литературной практики первой трети XX в., прежде всего с художественными открытиями и экспериментами русского модернизма.

Список использованных источников

I. Источники

1. Аввакум. Книга толкований / Аввакум // Житие Аввакума и другие его сочинения / сост. А. Н. Робинсона. – М. : Совет. Россия, 1991. – С. 265–287.

2. Аввакум. Письма и послания Симеону / Аввакум // Житие Аввакума и другие его сочинения / сост. А. Н. Робинсона. – М. : Совет. Россия, 1991. – С. 145–154.

3. Аввакум. Послание Сибирской «братии» / Аввакум // Житие Аввакума и другие его сочинения / сост. А. Н. Робинсона. – М. : Совет. Россия, 1991. – С. 219–229.

4. Айхенвальд Ю. И. Владимир Соловьёв : (Его стихотворения) / Ю. И. Айхенвальд // Силуэты русских писателей : в 2 т. Т. 2. – М. : Терра : Кн. клуб : Республика, 1998. – С. 66–68.

5. Аксаков И. С. Биография Фёдора Ивановича Тютчева. Репринт. изд. 1886 г. / И. С. Аксаков. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 329 с.

6. Аксаков И. С. Жизнь чиновника / И. С. Аксаков // Аксаков И. Стихотворения и поэмы. – Л. : Совет. писатель, 1960. – С. 123–141.

7. Амфитеатров А. В. Вл. С. Соловьёв : (Встречи) / А. В. Амфитеатров // Вл. Соловьёв: pro et contra. Антология. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 219–232.

8. Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года / П. В. Анненков // Анненков П. В. Литературные воспоминания. – М. : Правда, 1989. – С. 25–110.

9. Анненков П. В. Молодость И. С. Тургенева, 1840–1856 / П. В. Анненков // Анненков П. В. Литературные воспоминания. – М. : Правда, 1989. – С. 353–378.

10. Асадулаева Г. Х. Литературная критика В. С. Соловьёва : дис. … канд. филол. наук / Г. Х. Асадулаева. – Махачкала, 2004. – 150 с.

11. Байрон Д. Г. Гяур / Д. Г. Байрон ; пер. С. Ильина // Байрон Д. Г. Избранное. – М. : Правда, 1982. – С. 267–305.

12. Батюшков К. Н. Нечто о морали, основанной на философии и религии / К. Н. Батюшков // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. – М. : Наука, 1977. – С. 182–196.

13. Батюшков К. Н. Нечто о поэте и поэзии / К. Н. Батюшков // Батюшков К. Н. Нечто о поэте и поэзии / сост. В. А. Кошелева. – М. : Современник, 1985. – С. 129–134.

14. Белинский В. Г. Литературные мечтания / В. Г. Белинский // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 1. – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – С. 20–104.

15. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина / В. Г. Белинский // Белинский В. Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 7. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – С. 97–580.

16. Белый А. А. Волынский. «Достоевский» / А. А. Белый // Золоте руно. – 1906. – № 2. – С. 127–130.

17. Бердяев Н. А. Ветхий и Новый завет в религиозном сознании Л. Толстого / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры, искусства : в 2 т. Т. 2. – М. : Искусство, 1994.– С. 461–483.

18. Бердяев Н. А. Духи русской революции / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Падение священного русского царства : Публицистика 1914–1922. – М. : Астрель, 2007. – С. 775–807.

19. Бердяев Н. А. Духовные основы русской революции. Опыты 1917–1918 / Н. А. Бердяев; подг. текста и комм. Е. В. Бронниковой. – СПб. : РХГИ, 1998. – 432 с.

20. Бердяев Н. А. Духовный кризис интеллигенции / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Духовный кризис интеллигенции / сост. и коммент. В. В. Сапова. – М. : Канон + : ОИ «Реабилитация», 1998. – С. 7–298.

21. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. Репринт. воспр. изд. YMCA-PRESS, 1955 / Н. А. Бердяев – М. : Наука, 1990. – 224 с.

22. Бердяев Н. А. Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. Смыл творчества. – М.: АСТ ; Харьков : Фолио, 2004. – С. 529–544.

23. Бердяев Н. А. Константин Леонтьев. Очерк из истории русской религиозной мысли / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Константин Леонтьев. Очерк из истории русской религиозной мысли. Алексей Степанович Хомяков. – М.: АСТ : АСТ МОСКВА : Хранитель, 2007. – С. 5–226.

24. Бердяев Н. А. Кризис искусства / Н. А. Бердяев. – М. : СП Интерпринт, 1990. – 48 с.

25. Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского / Н. А. Бердяев. – М.: ЗАХАРОВ, 2001. – 174 с.

26. Бердяев Н. А. Мутные лики / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры, искусства : в 2 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1994. – С. 447–455.

27. Бердяев Н. А. Основная идея Вл. Соловьёва / Н. А. Бердяев // Н. А. Бердяев о русской философии : в 2 ч. Ч. 2. – Свердловск: Изд-во Свердловского ун-та, 1991. – С. 40–87.

28. Бердяев Н. А. Основная идея философии Льва Шестова / Н. А. Бердяев // Н. Бердяев о русской философии : в 2 ч. – Ч. 2. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – С. 104–108.

29. Бердяев Н. А. Откровения о человеке в творчестве Достоевского // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли. – М.: Книга, 1990. – С. 215–233.

30. Бердяев Н. А. Русская идея // Бердяев Н. А. Русская идея. – М. : ООО «Изд-во АСТ»; Харьков : «Фолио», 2004. С. 227–228.

31. Бердяев Н. А. Смысл творчества / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – С. 251–580.

32. Бердяев Н. А. Ставрогин / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. Смыл творчества. – М.: АСТ ; Харьков : Фолио, 2004. – С. 3–14.

33. Бердяев Н. А. Судьба России // Бердяев Н. А. Русская идея. Судьба России. – М. : ООО «Изд-во В. Шевчук», 2000. – С. 396–457.

34. Блок А. А. Владимир Соловьёв в наши дни : (К двадцатилетию со дня смерти) / А. А. Блок // Блок А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921. – Л. : Худож. лит., 1980. – С. 394–399.

35. Блок А. Ирония / А. А. Блок // Блок А. С. Собр. соч. : в 6 т. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921. – Л. : Худож. лит., 1980. – С. 100–104.

36. Блок А. А. Письма / А. А. Блок // Собр. соч. : в 8 т. Т. 8. Письма 1898–1921. – М. ; Л. : Худож. лит., 1963. – 772 с.

37. Блок А. А. Рыцарь-монах / А. А. Блок // Блок А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921. – Л. : Худож. лит., 1980. – С. 160–167.

38. Блок А. А. Стихотворения / А. А. Блок // Блок А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1907–1921. – Л. : Худож. лит., 1980. – С. 5–262.

39. Брюсов В. Я. Владимир Соловьёв. Смысл его поэзии / В. Я. Брюсов // Брюсов В. Я. Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии. – М. : Современник, 1981. – С. 264–277.

40. Брюсов В. Стихотворения / В. Я. Брюсов. – М. : Люмош, 1997. – 424 с.

41. Брюсов В. Я. Ф. И. Тютчев. Смысл творчества / В. Я. Брюсов // Брюсов В. Я. Собр. соч. : в 7 т. Т. 6. Статьи и рецензии 1893–1924. «Далёкие и близкие». – М. : Худож. лит., 1975.– С. 193–208.

42. Булгаков С. Н. Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьёв, Толстой / С. Н. Булгаков // Булгаков С. Н. Тихие думы. – М. : Республика, 1999. – С. 142–158.

43. Булгаков С. Н. Венец терновый. Памяти Ф. М. Достоевского / С. Н. Булгаков // Булгаков С. Н. Два града: исследования о природе общественных идеалов. – М. : Астрель, 2008. – С. 478–493.

44. Булгаков С. Н. Владимир Соловьёв и Анна Шмидт / С. Н. Булгаков // Булгаков С. Н. Тихие думы. – М. : Республика, 1999. – С. 51–82.

45. Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество / С. Н. Булгаков // Булгаков С. Н. Два града: исследования о природе общественных идеалов. – М. : Астрель, 2008. – С. 442–477.

46. Булгаков С. Н. Жребий Пушкина / С. Н. Булгаков // Булгаков С. Н. Тихие думы. – М. : Республика, 1999. – С. 251–269.

47. Булгаков С. Н. Иван Карамазов как философский тип / С. Н. Булгаков // Булгаков С. Н. От марксизма к идеализму. Статьи и рецензии. 1895–1903. – М. : Астрель, 2006. – С. 463–491.

48. Булгаков С. Н. О социальном морализме / С. Н. Булгаков // Булгаков С. Н. Два града: исследования о природе общественных идеалов. – М. : Астрель, 2008. – С. 149–184.

49. Булгаков С. Н. Очерк о Ф. М. Достоевском. Через четверть века (1881–1906) / С. Н. Булгаков // Булгаков С. Н. Тихие думы. – М. : Республика, 1999. – С. 187–216.

50. Булгаков С. Н. Православие / С. Н. Булгаков. – М. : Фолио, 2001. – 480 с.

51. Булгаков С. Н. Религия человекобожия в русской революции / С. Н. Булгаков // Булгаков С. Н. Два града: исследования о природе общественных идеалов. – М. : Астрель, 2008. – С. 404–433.

52. Булгаков С. Н. Русская трагедия / С. Н. Булгаков // Булгаков С. Н. Тихие думы. – М. : Республика, 1999. – С. 6–26.

53. Булгаков С. Н. Свет невечерний : Созерцания и умозрения / С. Н. Булгаков. – М. : АСТ ; Харьков : Фолио, 2001. – 672 с.

54. Булгаков С. Н. Сны Геи / С. Н. Булгаков // Булгаков С. Н. Тихие думы. – М. : Республика, 1999. – С. 95–102.

55. Булгаков С. Н. Л. Н. Толстой / С. Н. Булгаков // Булгаков С. Н. Тихие думы. – М. : Республика, 1999. – С. 234–251.

56. Величко В. Л. Владимир Соловьёв. Жизнь и творения / В. Л. Величко // Вл. Соловьёв: pro et contra. Личность и творчество Владимира Соловьёва

в оценке русских мыслителей и исследователей : антология : [в 2 т.]. Т. 1. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 233–294.

57. Веневитинов Д. В. Анаксагор. Беседа Платона / Д. В. Веневитинов // Веневитинов Д. В. Избранное. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1956. – С. 179–182.

58. Веневитинов Д. В. О состоянии просвещения в России / Д. В. Веневитинов // Веневитинов Д. В. Избранное. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1956. – С. 209–213.

59. Веневитинов Д. В. Разбор рассуждения г. Мерзлякова / Д. В. Веневитинов // Веневитинов Д. В. Избранное – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1956. – С. 190–198.

60. Веневитинов Д. В. Разбор статьи о «Евгении Онегине» / Д. В. Веневитинов // Веневитинов Д. В. Избранное. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1956. – С. 183–189.

61. Волынский А. Новая волна / А. Волынский // Волынский А. Достоевский. – СПб. : ДНК, 2007. – С. 431–438.

62. Волынский А. Книга великого гнева. «Бесы» / А. Волынский // Волынский А. Достоевский. – СПб. : ДНК, 2007. – С. 319–430.

63. Волынский А. Л. Трагедия красоты / А. Л. Волынский // Волынский А. Достоевский. – СПб. : ДНК, 2007. – С. 103–150.

64. Волынский А. Л. Человекобог и Богочеловек / А. Л. Волынский // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли : сб. статей. – М. : Книга, 1990. – С. 74–85.

65. Гёте И. В. Фауст / И. В Гёте ; пер. с нем. Н. Холодковского. – Минск : Изд-во М-ва просвещения БССР, 1956. – 332 с.

66. Григорьев А. А. И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо» / А. А. Григорьев // Григорьев А. А. Литературная критика. – М. : Худож. лит., 1967. – С. 240–366.

67. Державин Г. Р. Стихотворения / Г. Р. Державин // Державин Г. Р. Сочинения. – Л. : Худож. лит., 1987. – С. 27–272.

68. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский. – СПб. : Каравелла, 1993. – 848 с.

69. Ельцова К. М. Сны нездешние : (К двадцатипятилетию кончины В. С. Соловьёва) / К. М. Ельцова // Книга о Владимире Соловьёве. – М. : Совет. писатель, 1991. – С. 112–155.

70. Жуковский В. А. О басне и баснях Крылова // Критика первой четверти XIX века / В. А. Жуковский; сост. : М. Л. Майофис, А. Р. Курилкина. – М. : Олимп : АСТ, 2002. – С. 122–140.

71. Жуковский В. А. Стихотворения / В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Сочинения : в 3 т. Т. 1. Стихотворения. – М. : Худож. лит., 1980. – 438 с.

72. Жуковский В. А. Стихотворения 1815–1852 гг. / В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. Стихотворения 1815–1852 гг. / ред. О. Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 839 с.

73. Зеньковский В. В. Эстетические воззрения Вл. Соловьёва / В. В. Зеньковский. // Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. – М. : Республика, 1997. – С. 278–287.

74. Иванов В. И. О значении Вл. Соловьёва в судьбах нашего религиозного сознания / В. И. Иванов // О Владимире Соловьёве : сб. 1. – М. : Тип. Императ. Моск. ун-та, 1911. – С. 32–44.

75. Киреевский И. В. Обозрение русской словесности 1829 года / И. В. Киреевский // Киреевский И. В. Критика и эстетика. – М. : Искусство, 1998. – С. 56–82.

76. Константин Леонтьев. Избранные письма (1854–1891). – СПб. : Пушкинский фонд, 1993. – 640 с.

77. Короленко В. Г. Воспоминания о Чернышевском / В. Г. Короленко // Короленко В. Г. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. – М. : Правда, 1971. – С. 346–376.

78. Короленко В. Г. Письма / В. Г. Короленко // Собр. соч. : в 10 т. Т. 10. Письма 1879–1921. – М. : Худож. лит., 1956. – 719 с.

79. Короленко В. Г. Слепой музыкант / В. Г. Короленко // Короленко В. Г. Повести и рассказы. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 149–270.

80. Кюхельбекер В. К. Ижорский / В. К. Кюхельбекер // Кюхельбекер В. К. Избр. произведения : в 2 т. Т. 2 / ред. кол.: В. Н. Орлов (гл. ред.) [и др.] – М. ; Л. : Совет. писатель, 1967. – С. 275–443.

81. Леонтьев К. Н. Два графа: Алексей Вронский и Лев Толстой / К. Н. Леонтьев // Леонтьев К. Н. Избранное. – М. : Рарогъ : Моск. рабочий, 1993. – С. 187–199.

82. Леонтьев К. Н. Достоевский о русском дворянстве / К. Н. Леонтьев // Леонтьев К. Н. Избранное. – М. : Рарогъ : Моск. рабочий, 1993. – С. 299–306.

83. Леонтьев К. Избранные письма / К. Н. Леонтьев; публ., предисл. и коммент. Д. Соловьёва. – СПб. : Пушк. фонд, 1993. – 640 с.

84. Леонтьев К. Н. Новый драматический писатель Н. Я. Соловьёв // Русский вестник. – 1879. – № 12. – С. 98–99.

85. Леонтьев К. Н. О всемирной любви. Речь Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике / К. Н. Леонтьев // Леонтьев К. Н. Избранное. – М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2010. – С. 446–479.

86. Леонтьев К. Н. О романах гр. Л. Н. Толстого : Анализ, стиль и веяние : критический этюд / К. Н. Леонтьев. – М. : Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 166 с.

87. Леонтьев К. Н. Письмо провинциала к г. Тургеневу / К. Н. Леонтьев // Леонтьев К. Н. Моя литературная судьба. Воспоминания. – М. : Рус. кн., 2002. – С. 270–278.

88. Леонтьев К. Н. По поводу рассказов Марка Вовчка / К. Н. Леонтьев // Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем : в 12 т. Т. 9. – СПб. : Владимир Даль, 2014. – С. 19–61.

89. Лермонтов М. Ю. Стихотворения / М. Ю. Лермонтов // Лермонтов М. Ю. Сочинения : в 2 т. Т. 1 / сост. И. С. Чистовой. – М. : Правда, 1988. – С. 19–228.

90. Лопатин Л. М. Памяти Вл. С. Соловьёва / Л. М. Лопатин // Книга о Владимире Соловьёве / сост.: Б. В. Аверина, Д. В. Базанова. – М. : Совет. писатель, 1991. – С. 448–455.

91. Лукьянов С. М. О Вл. С. Соловьёве в его молодые годы. Материалы к биографии : в 3 кн. / С. М. Лукьянов. – М. : Книга, 1990. – Кн. 1. – 447 с. ; кн. 2. – 566 с. ; кн. 3. – 382 с.

92. Лукьянов С. М. Поэзия Вл. С. Соловьёва / С. М. Лукьянов // Вестн. Европы. – 1901. – Т. 2, март. – С. 128–161.

93. Луначарский А. В. Диалог об искусстве / А. В. Луначарский // Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. Эстетика, литературная критика. Статьи, доклады, речи (1903–1928). – М. : Худож. лит., 1967. – С. 103–133.

94. Маковский С. К. Последние годы Владимира Соловьёва / С. К. Маковский // Вл. Соловьёв: pro et contra. Личность и творчество Владимира Соловьёва в оценке русских мыслителей и исследователей : антология : [в 2 т.]. Т. 1. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 528–555.

95. Меньшиков М. О. Отклики / М. О. Меньшиков // Неделя. – 1900. – 6 февраля (№ 6). – С. 219.

96. Мережковский Д. С. Балаган и трагедия // Мережковский Д. С. Акрополь. – М. : Книжная палата, 1991. – С. 252–260.

97. Мережковский Д. С. Гоголь и чёрт / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. В тихом омуте : ст. и исслед. разных лет. – М. : Совет. писатель, 1991. – С. 213–309.

98. Мережковский Д. С. Две тайны русской поэзии / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. В тихом омуте: статьи и исследования разных лет : ст. и исслед. разных лет. – М. : Совет. писатель, 1991. – С. 416–482.

99. Мережковский Д. С. Достоевский / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Эстетика и критика : в 2 т. Т. 1. – М. : Искусство ; Харьков : Фолио, 1994.– С. 394–408.

100. Мережковский Д. С. Лев Толстой и революция / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Акрополь. – М. : Кн. палата, 1991. – С. 216–220.

101. Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. В тихом омуте : ст. и исслед. разных лет. – М. : Совет. писатель, 1991. – С. 378–415.

102. Мережковский Д. С. Майков / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Эстетика и критика: в 2 т. Т. 1. – М. : Искусство ; Харьков : Фолио, 1994. – С. 440–457.

103. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях… / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Эстетика и критика: в 2 т. Т. 1. – М. : Искусство ; Харьков : Фолио, 1994. – С. 191– 223.

104. Мережковский Д. С. Праздник Пушкина / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Эстетика и критика : в 2 т. Т. 1. – М. : Искусство ; Харьков : Фолио, 1994. – С. 540–547.

105. Мережковский Д. С. Предисловие к сборнику «Вечные спутники» / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Эстетика и критика : в 2 т. Т. 1. – М. : Искусство ; Харьков : Фолио, 1994. – С. 309–310.

106. Мережковский Д. С. Пророк русской революции / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. В тихом омуте : ст. и исслед. разных лет. – М. : Совет. писатель, 1991. – С. 310–349.

107. Мережковский Д. С. Пушкин / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Эстетика и критика : в 2 т. Т. 1. – М. : Искусство ; Харьков : Фолио, 1994. – С. 457–531.

108. Мережковский Д. С. Рассказы Вл. Короленко / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Эстетика и критика : в 2 т. Т. 1. – М. : Искусство ; Харьков : Фолио, 1994. – С. 86–122.

109. Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы / Д. С. Мережковский. – СПб. : Акад. проект, 2000. – 928 с.

110. Мережковский Д. С. Тургенев / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Эстетика и критика : в 2 т. Т. 1. – М. : Искусство ; Харьков : Фолио, 1994. – С. 430–439.

111. Мережковский Д. С. Чехов и Горький // Мережковский Д. С. Эстетика и критика : в 2 т. Т. 1. – М. : Искусство ; Харьков : Фолио, 1994. – С. 620–629.

112. Минский Н. На общественные темы / Н. Минский. – Изд. 2-е. – СПб. : [Б. и.], 1909. – 307 с.

113. Молчанов А. Н. Воспоминания об И. С. Аксакове / А. Н. Молчанов // Ист. вестн. – 1886. – Т. 25, № 8. – С. 365–379.

114. Мочульский К. В. Валерий Брюсов / К. В. Мочульский // Мочульский К. В. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. – М. : Республика, 1997. – С. 373–439.

115. Мочульский К. В. Владимир Соловьёв. Жизнь и учение / К. В. Мочульский // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьёв. Достоевский. – М. : Республика, 1995. – С. 61–216.

116. Надсон С. Я. Стихотворения / С. Я. Надсон. – М. : Совет. Россия, 1987. – 336 с.

117. Николай Гаврилович Чернышевский и его жизнь в Саратове // Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. – М. : Худож. лит., 1982. – С. 30–38.

118. Новалис. Фрагменты / Новалис // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 94–107.

119. Одоевский В. Ф. Отрывок из Словаря истории философии / В. Ф. Одоевский // Мнемозина. – 1825. – Ч. 4. – С. 160–192.

120. Письма Владимира Сергеевича Соловьёва / под ред. Э. Л. Радлова. – Т. 1. – СПб. : Обществ. польза, 1908. – 283 с.

121. Письма Владимира Сергеевича Соловьёва / под ред. Э. Л. Радлова. – Т. 2. – СПб. : Обществ. польза, 1909. – 369 с.

122. Письма Владимира Сергеевича Соловьёва / под ред. Э. Л. Радлова. – Т. 3. – СПб. : Обществ. польза, 1911. – 340 с.

123. Полонский Я. П. Мои студенческие воспоминания / Я. П. Полонский // Полонский Я. П. Проза. – М. : Совет. Россия, 1988. – С. 361–393.

124. Полонский Я. П. Старина и моё детство / Я. П. Полонский // Полонский Я. П. Проза. – М. : Совет. Россия, 1988. – С. 268–325.

125. Прутков К. Сочинения / К. Прутков. – М. : Правда, 1986. – 416 с.

126. Пумпянский Я. В. Заметка о Вл. Соловьёве // Бахтинский сборник. Вып. IV / Я. В. Пумпянский; под ред. В. Л. Махлина. – Саранск : Мордов. гос. пед. ин-т, 2000. – С. 56–57.

127. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 17 т. / А. С. Пушкин. – Т. 13. Переписка 1815–1827. – М. : Воскресенье, 1996. – 654 с.

128. Пыпина-Ляцкая В. А. Владимир Сергеевич Соловьёв / В. А. Пыпина-Ляцкая // Вл. Соловьёв: pro et contra. Личность и творчество Владимира Соловьёва в оценке русских мыслителей и исследователей : антология : [в 2 т.]. Т. 1. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 425–432.

129. Радлов Э. Л. Характер творчества и поэзии Вл. Соловьева / Э. Л. Радлов // Книга о Вл. Соловьеве / сост.: Б. В. Аверина, Д. В. Базанова. – М. : Совет. писатель, 1991. – С. 374–388.

130. Ремизов А. М. Крашеные рыла. Театр и книга / А. М. Ремизов. – Берлин : Грани, 1922. – 135 с.

131. Розанов В. В. Вечно печальная дуэль / В. В. Розанов // Розанов В. В. Мысли о литературе. – М. : Современник, 1989. – С. 217–231.

132. Розанов В. В. Вл. Соловьев и Достоевский / В. В. Розанов // Кодры. Молдова литературная. –1991. –№ 4. – С. 136–142.

133. Розанов В. В. [Рец. на кн.] : Владимир Соловьёв. Стихотворения / В. В. Розанов // Розанов В. В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского / под общ. ред. А. Н. Николюкина. – М. : Республика, 1996. – С. 622–626.

134. Розанов В. В. Возврат к Пушкину / В. В. Розанов // Розанов В. В. Мысли о литературе. – М. : Современник, 1989. – С. 326–330.

135. Розанов В. В. Гоголь / В. В. Розанов // Розанов В. В. Мысли о литературе. – М. : Современник, 1989. – С. 274–280.

136. Розанов В. В. Ещё о смерти Пушкина / В. В. Розанов // Розанов В. В. О Пушкине. Эссе и фрагменты. – М. : Изд-во гуманитар. лит., 2000. – С. 69–94.

137. Розанов В. В. Заметка о Пушкине / В. В. Розанов // Розанов В. В. О Пушкине. Эссе и фрагменты. – М. : Изд-во гуманитар. лит., 2000. – С. 41–52.

138. Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского / В. В. Розанов // Розанов В. В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского / под общ. ред. А. Н. Николюкина. – М. : Республика, 1996. – С. 5–135.

139. Розанов М. Ю. Лермонтов / В. В. Розанов // Мысли о литературе. – М. : Современник, 1989. – С. 263–273.

140. Розанов В. В. Наш «Антоша Чехонте» / В. В. Розанов // Розанов В. В. Мысли о литературе. – М. : Современник, 1989. – С. 299–304.

141. Розанов В. В. О Достоевском / В. В. Розанов // Розанов В. В. Мысли о литературе. – М. : Современник, 1989. – С. 192–204.

142. Розанов В. В. О Пушкинской Академии / В. В. Розанов // Розанов В. В. О Пушкине. Эссе и фрагменты. – М. : Изд-во гуманитар. лит., 2000. – С. 95–108.

143. Розанов В. В. Памяти Соловьёва / В. В. Розанов // Вл. Соловьёв: pro et contra. Личность и творчество Владимира Соловьёва в оценке русских мыслителей и исследователей : антология : [в 2 т.]. Т. 1. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 190–195.

144. Розанов В. В. А. С. Пушкин / В. В. Розанов // Розанов В. В. О Пушкине. Эссе и фрагменты. – М. : Изд-во гуманитар. лит., 2000. – С. 19–40.

145. Розанов В. В. Пушкин и Гоголь / В. В. Розанов // Розанов В. В. О Пушкине. Эссе и фрагменты. – М. : Изд-во гуманитар. лит., 2000. – С. 133–147.

146. Розанов В. В. Пушкин и Лермонтов / В. В. Розанов // Розанов В. В. О Пушкине. Эссе и фрагменты. – М. : Изд-во гуманитар. лит., 2000. – С. 117–121.

147. Розанов В. В. Сахарна / В. В. Розанов // Розанов В. В. Собрание сочинений. Сахарна. – М. : Республика, 2001. – С. 5–272.

148. Розанов В. В. Сочинения. Мимолётное. 1914 г., 1915 г. / В. В. Розанов – М. : Республика, 2011. – 782 с.

149. Розанов В. В. Три момента в развитии русской критики / В. В. Розанов // Розанов В. В. Мысли о литературе. – М. : Современник, 1989. – С. 177–191.

150. Розанов В. В. Уединённое / В. В. Розанов // Розанов В. В. Уединённое : сочинения. – М. : ЭКСМО-пресс, 1998. – С. 383–460.

151. Розанов В. В. Христианство пассивно или активно / В. В. Розанов // Розанов В. В. О Пушкине. Эссе и фрагменты. – М. : Изд-во гуманитар. лит., 2000. – С. 165–183.

152. Салтыков А. А. Белые колокольчики : (Воспоминания о Владимире Соловьёве) / А. А. Салтыков // Книга о Владимире Соловьёве. – М. : Совет. писатель, 1991. – С. 300–303.

153. Соллогуб Ф. Л. Соловьёв в Фиваиде / Ф. Л. Соллогуб // Лукьянов С. М. О Вл. С. Соловьёве в его молодые годы. Материалы к биографии : в 3 кн. – Кн. 3, вып. 1. – М. : Книга, 1990. – С. 283–307.

154. Соловьёв В. С. Аксаковы / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 365–372.

155. Соловьёв В. С. Альсим / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л. : Совет. писатель, 1974. – С. 201–213.

156. Соловьёв В. С. Белая Лилия / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л. : Совет. писатель, 1974. – С. 214–254.

157. Соловьёв В. С. Белая Лилия (1-я ред.) / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л. : Совет. писатель, 1974. – С. 269–285.

158. Соловьев В. С. Буддийское настроение в поэзии / В. С. Соловьёв // Соловьев В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 67–104.

159. Соловьёв В. С. Вечера в Каире / В. С. Соловьёв, Д. Н. Цертелев // Лукьянов С. М. О Владимире Соловьёве в его молодые годы : Материалы к биографии : в 3 кн. Кн. 3, вып. 1. – М. : Книга, 1990. – С. 248–255.

160. Соловьёв В. С. Враг с востока / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Избранные произведения. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – С. 276–332.

161. Соловьёв В. С. Дворянский бунт / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л. : Совет. писатель, 1974. – С. 255–260.

162. Соловьёв В. С. Жемчужников (Алексей Михайлович) / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. – М. : Искусство, 1991. – С. 561–563.

163. Соловьёв В. С. Женский вопрос / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 356–358.

164. Соловьёв В. С. Жизненная драма Платона / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Смысл любви : избр. произведения. – М. : Современник, 1991. – С. 236–282.

165. Соловьёв В. С. Замечания на лекцию П. Н. Милюкова / В. С. Соловьёв // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва : в 10 т. Т. 6. – 2-е изд. – СПб. : Товарищество «Просвещение», 1914. – С. 423–428.

166. Соловьёв В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 223–273.

167. Соловьёв В. С. Идолы и идеалы / В. С. Соловьёв // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва : в 10 т. Т. 5. – 2-е изд. – СПб. : Книгоизд. товариществ «Просвещение», 1912. – С. 366–401.

168. Соловьёв В. С. Иллюзия поэтического творчества / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. – М. : Искусство, 1991. – С. 574–582.

169. Соловьёв В. С. Импрессионизм мысли / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. – М. : Искусство, 1991. – С. 542–547.

170. Соловьёв В. С. Критика отвлечённых начал / В. С. Соловьёв // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва : в 10 т. Т. 2. – 2-е изд. – СПб. : Товарищество «Просвещение», 1911. – С. 1–397.

171. Соловьёв В. С. Лермонтов / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 274–291.

172. Соловьёв В. С. Магомет. Его жизнь и религиозное учение / В. С. Соловьёв. – М. : Центр «Руник», 1991. – 82 с.

173. Соловьёв В. С. Майков (Аполлон Николаевич) / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. – М. : Искусство, 1991. – С. 549–554.

174. Соловьёв В. С. Мнимая критика (ответ Б. Н. Чичерину) / В. С. Соловьёв // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва : в 10 т. Т. 8. – 2-е изд. – СПб. : Книгоизд. товарищество «Просвещение», 1914. – С. 669–716.

175. Соловьёв В. С. На заре туманной юности / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Смысл любви : избр. произведения. – М. : Современник, 1991. – С. 459–473.

176. Соловьёв В. С. Наш грех и наша обязанность / В. С. Соловьёв // Смысл любви : избр. произведения. – М. : Современник, 1991. – С. 121–124.

177. Соловьёв В. С. Несколько слов в защиту Петра Великого / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 331–341.

178. Соловьёв В. С. Общий смысл искусства / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Смысл любви : избр. произведения. – М. : Современник, 1991. – С. 69–84.

179. Соловьёв В. С. О лирической поэзии / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Смысл любви : избр. произведения. – М. : Современник, 1991. – С. 85–110.

180. Соловьёв В. С. Оправдание добра / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Сочинения : в 2 т. – Т. 1. – М. : Мысль, 1990. – С. 47–548.

181. Соловьёв В. С. О русском языке / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 354–356.

182. Соловьев В. С. Особое чествование Пушкина // Соловьев В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 213–222.

183. Соловьёв В. С. Первый шаг к положительной эстетике / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 59–66.

184. Соловьёв Вл. Письма / под ред. Э. Л. Радлова. – Т. 4. – Пб. : Время, 1923. – 244 с.

185. Соловьёв В. С. Полонский (Яков Петрович) / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. – М. : Искусство, 1991. – С. 554–561.

186. Соловьёв В. С. По поводу последних событий / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Смысл любви : избр. произведения. – М. : Современник, 1991. – С. 428–432.

187. Соловьёв В. С. Порфирий Головлёв о свободе и вере / В. С. Соловьёв // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва : в 10 т. Т. 6. – 2-е изд. – СПб. : Товарищество «Просвещение», 1914. – С. 429–441.

188. Соловьёв В. С. Поэзия гр. А. К. Толстого / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 122–143.

189. Соловьёв В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 105–121.

190. Соловьёв В. С. Поэзия Я. П. Полонского / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 155–177.

191. Соловьёв В. С. Предисловие к сказке Э.-Т.-А. Гофмана «Золотой горшок» / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. – М. : Искусство, 1991. – С. 572–574.

192. Соловьёв В. С. Против исполнительного листа… // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. – М. : Искусство, 1991. – С. 310–316.

193. Соловьёв В. С. Разбор книги К. Случевского / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. – М. : Искусство, 1991. – С. 583–605.

194. Соловьёв В. С. Россия и Европа / В. С. Соловьёв // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва : в 10 т. Т. 5. – 2-е изд. – СПб. : Книгоизд. товарищество «Просвещение», 1912. – С. 82–147.

195. Соловьёв В. С. Россия через сто лет / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 361–364.

196. Соловьёв В. С. Русская идея / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Смысл любви : избр. произведения. – М. : Современник, 1991. – С. 41–68.

197. Соловьёв В. С. Русские символисты / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 144–154.

198. Соловьёв В. С. Русский национальный идеал / В. С. Соловьёв // Смысл любви : избр. произведения. – М. : Современник, 1991. – С. 111–120.

199. Соловьёв В. С. Славянский вопрос / В. С. Соловьёв // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва : в 10 т. – Т. 5. – 2-е изд. – СПб. : Книгоизд. товарищество «Просвещение», 1912. – С. 58–74.

200. Соловьёв В. С. Слепота и ослепление / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 358–360.

201. Соловьёв В. С. Смысл любви / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Смысл любви : избр. произведения. – М. : Современник, 1991. – С. 125–182.

202. Соловьёв В. С. София / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. Сочинения : в 15 т. Сочинения. Т. 2. 1875–1877. – М. : Наука, 2000. – С. 9–161.

203. Соловьёв В. С. Спор о справедливости / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва : в 10 т. Т. 6. – 2-е изд. – СПб. : Товарищество «Просвещение», 1914. – С. 442– 455.

204. Соловьёв В. С. Стихотворения / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л. : Совет. писатель, 1974. – С. 59–198.

205. Соловьёв В. С. Судьба Пушкина / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 178–204.

206. Соловьёв В. С. Тайна прогресса / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Смысл любви : избр. произведения. – М. : Современник, 1991. – С. 233–235.

207. Соловьёв В. С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Сочинения : в 2 т. Т. 2 . – М. : Мысль, 1990. – С. 635–762.

208. Соловьёв В. С. Три речи в память Достоевского / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 35–58.

209. Соловьёв В. С. Три силы / В. С. Соловьёв // Смысл любви : избр. произведения. – М. : Современник, 1991. – С. 28–40.

210. Соловьёв В. С. Философские начала цельного знания / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Сочинения : в 2 т. Т. 2. – М. : Мысль, 1990. – С. 139–288.

211. Соловьёв В. С. Н. Г. Чернышевский / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 373–383.

212. Соловьёв В. С. Что требуется от русской партии? / В. С. Соловьёв // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва : в 10 т. Т. 5. – 2-е изд. – СПб. : Книгоизд. товарищество «Просвещение», 1912. – С. 75–81.

213. Соловьёв В. С. Я говорил, что он не умеет есть / В. С. Соловьёв // Шуточные пьесы Владимира Соловьёва. – М. : Задруга, 1922. – С. 75–79.

214. Соловьёв С. М. Владимир Соловьёв : Жизнь и творческая эволюция / С. М. Соловьёв. – М. : Республика, 1997. – 431 с.

215. Соловьёв С. М. Идея церкви и поэзии Владимира Соловьёва / С. М. Соловьёв // Богослов. вестн. – 1915. – Т. 1, № 1. – С. 59–86 ; т. 1, № 2. – С. 261–293.

216. Соловьёв С. М. Предисловие / С. М. Соловьёв // Шуточные пьесы Владимира Соловьёва. – М. : Задруга, 1922. – С. 5–11.

217. Стасюлевич М. М. и его современники в их переписке : в 5 т. / М. М. Стасюлевич. Т. 3 / под ред. М. К. Лемке. – СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1912. – 789 с.

218. Страхов Н. Н. Заметки о Фете / Н. Н. Страхов // Страхов Н. Н. Литературная критика : сб. ст. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 422–423.

219. Страхов Н. Н. Рец. на кн.: В. В. Розанов. Легенда о Великом инквизиторе / Н. Н. Страхов // В. В. Розанов. Pro et contra. – СПб. : Изд-во РХГИ, 1995. – Т. 1. – С. 549–553.

220. Толстой А. К. Стихотворения / А. К. Толстой // Толстой А. К. Собр. соч. : в 4 т. Т. 1. – М. : Правда, 1980. – 496 с.

221. Толстой Л. Н. Что такое искусство? / Л. Н. Толстой // Толстой Л. Н. Что такое искусство? – М. : Современник, 1985. – С. 135–279.

222. Трубецкой Е. Н. Миросозерцание В. С. Соловьёва : в 2 т. / Е. Н. Трубецкой. – М. : Медиум, 1995. – Т. 1. – 606 с. ; т. 2. – 624 с.

223. Трубецкой С. Н. Разочарованный славянофил / С. Н. Трубецкой // К. Н. Леонтьев: pro et contra. Личность и творчество Константина Леонтьева в оценке русских мыслителей и исследователей. 1891–1917 гг. : антология. – СПб. : РХГИ, 1995. – Кн. 1. – С. 123–159.

224. Тургенев И. С. Письма 1859–1861 / И. С. Тургенев // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. Т. 4. – М. : Наука, 1987. – 768 с.

225. Тургенев И. С. Стихотворения в прозе / И. С. Тургенев // Тургенев И. С. Собр. соч. : в 2 т. Т. 1. – М. : Полиграф. ресурсы, 2001. – С. 389–414.

226. Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. История литературы. Критика. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – С. 379–396.

227. Тютчев Ф. И. Стихотворения / Ф. И. Тютчев. – М. : Худож. лит., 1990. – 287 с.

228. Федин К. А. Горький среди нас : (Картина литературной жизни) / К. А. Федин // Федин К. Сочинения : в 10 т. Т. 10. – М. : Худож. лит., 1973. – С. 5–210.

229. Федотов Г. П. Об антихристовом добре / Г. П. Федотов // Вл. Соловьёв: pro et contra. Личность и творчество Владимира Соловьёва в оценке русских мыслителей и исследователей : антология : [в 2 т.]. Т. 2. – СПб. : РХГИ, 2002. – С. 454–466.

230. Фет А. А. Мои воспоминания / А. А. Фет // Фет А. А. Воспоминания. – М. : Правда, 1983. – С. 229–468.

231. Фет А. А. О стихотворениях Ф. Тютчева / А. А. Фет // Фет А. А. Стихи. Проза. Письма. – М. : Совет. Россия, 1988. – С. 281–299.

232. Фет А. А. Письма / А. А. Фет // Фет А. А. Сочинения : в 2 т. Т. 2. Рассказы. О поэзии и искусстве. Письма. – М. : Худож. лит., 1982. – С. 185–362.

233. Фет А. А. Письма / А. А. Фет // Фет А. А. Стихотворения. Проза. Письма. – М. : Совет. Россия, 1988. – С. 327–417.

234. Фет А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Фет. – Л. : Совет. писатель, 1986. – 752 с.

235. Фёдоров Н. Ф. Бессмертие как привилегия сверхчеловеков : (По поводу статьи В. С. Соловьёва о Лермонтове) / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. – М. : ИГ «Прогресс», 1995. – С. 136–140.

236. Фёдоров Н. Ф. Вы несомненно больше, чем Голиаф, и я несомненно несравненно меньше, чем Давид / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 42–43.

237. Фёдоров Н. Ф. Заметки о статье В. С. Соловьёва «Лермонтов» / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 80–87.

238. Фёдоров Н. Ф. Как адвокат дьявола Соловьёв перечислил все грехи Лермонтова… / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 87.

239. Фёдоров Н. Ф. Как началось искусство, чем оно стало и чем должно оно быть? / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. – М. : ИГ «Прогресс», 1995. – С. 228–230.

240. Фёдоров Н. Ф. Кончилась ли всемирная история? / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 74–76.

241. Фёдоров Н. Ф. К пушкинскому юбилею // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 3. – М. : Традиция, 1997. – С. 522–527.

242. Фёдоров Н. Ф. К статьям о Л. Н. Толстом / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 26–27.

243. Фёдоров Н. Ф. Лекцию Н. Пясковского о том, как мыслил Вл. Соловьёв о воскресении / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 79.

244. Фёдоров Н. Ф. Мировая трагедия / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. – М. : ИГ «Прогресс», 1995. – С. 162–163.

245. Фёдоров Н. Ф. Мне пришлось быть очевидцем превращения знаменитого художника в плохого философа / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 47–48.

246. Фёдоров Н. Ф. «Не-делание» ли или же отеческое и братское дело? / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. – М. : ИГ «Прогресс», 1995. – С. 342–370.

247. Фёдоров Н. Ф. Об объединении искусств / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. – М. : ИГ «Прогресс», 1995. – С. 160–161.

248. Фёдоров Н. Ф. О Лермонтове / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 3. – М. : Традиция, 1997. – С. 528–529.

249. Фёдоров Н. Ф. По поводу «Краткой повести об антихристе» / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 67–73.

250. Фёдоров Н. Ф. Предисловие к изданию письма Ф. М. Достоевского / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 5–10.

251. Фёдоров Н. Ф. Проективное определение литературы. О «Мёртвых душах» / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 3. – М. : Традиция, 1997. – С. 529–536.

252. Фёдоров Н. Ф. Разговор с Л. Н. Толстым / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 33–37.

253. Фёдоров Н. Ф. «Резюме» философии Л. Толстого / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 46–47.

254. Фёдоров Н. Ф. Союз с Достоевским очень невыгоден для нас / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 14.

255. Фёдоров Н. Ф. Стихотворение Соловьёва, относящееся к году пребывания в Лондоне… / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. – М. : Традиция, 1999. – С. 74.

256. Фёдоров Н. Ф. Супраморализм, или всеобщий синтез (т. е. всеобщее объединение) / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 1. – М. : ИГ «Прогресс», 1995. – С. 388–441.

257. Фёдоров Н. Ф. Христианской литературы вовсе не существует… / Н. Ф. Фёдоров // Фёдоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т. 3. – М. : Традиция, 1997. – С. 488–489.

258. Хомяков А. С. Записки о всемирной истории / А. С. Хомяков // Полное собрание сочинений Алексея Степановича Хомякова. – Изд. 3-е. – М. : Типолитогр. Товарищества И. Н. Кушнеров и К°, 1904. – Т. 5. – 587 с. ; т. 6. – 524 с.

259. Хомяков А. С. По поводу статьи И. В. Киреевского / А. С. Хомяков // Полное собрание сочинений Алексея Степановича Хомякова. – Изд. 3-е. – М. : Унив. тип. на Страстном бульваре, 1900. – Т. 1. – С. 197–260.

260. Хомяков А. С. «Семирамида» (исследование истины и исторических идей) / А. С. Хомяков // Хомяков А. С. Сочинения : в 2 т. Т. 1. Работы по историософии. – М. : Медиум, 1994. – С. 15–446.

261. Хомяков А. С. Стихотворения и драмы / А. С. Хомяков. – Л. : Совет. писатель, 1969. – 596 с.

262. Цертелев Д. Н. Из воспоминаний о Владимире Сергеевиче Соловьёве / Д. Н. Цертелев // Соловьёв В. С. «Неподвижно лишь солнце любви…» : Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. – М. : Моск. рабочий, 1990. – С. 348–360.

263. Чернышевский Н. Г. Воспоминания о Некрасове / Н. Г. Чернышевский // Чернышевский Н. Г. Собр. соч. : в 5 т. Т. 3. Литературная критика. – М. : Правда, 1974. – С. 466–477.

264. Чехов А. П. Письма. 1887 – сентябрь 1888 / А. П. Чехов // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 2. – М. : Наука, 1975. – 584 с.

265. Чехов А. П. Письма. 1900 – март 1901 / А. П. Чехов // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 9. – М. : Наука, 1980. – 616 с.

266. Чехов А. П. Три сестры / А. П. Чехов // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. – М. : Наука, 1978. – С. 117–188.

267. Чехов А. П. Чайка / А. П. Чехов // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения : в 18 т. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. – М. : Наука, 1978. – С. 3–60.

268. Чичерин Б. Н. О началах этики. Оправдание добра: нравственная философия В. Соловьёва // Философские науки. – 1989. – № 9 – С. 74–81.

269. Чулков Г. И. Поэзия Владимира Соловьёва / Г. И. Чулков // Вопросы жизни. – 1905. – Апрель-май. – С. 101–117.

270. Шеллинг Ф. В. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах / Ф. В. Шеллинг // Шеллинг Ф. В. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах; Бруно, или О божественном и естественном начале вещей. Разговор. – М. : Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 1–74.

271. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления / Л. Шестов. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – 216 с.

272. Шестов Л. Достоевский и Нитше: (Философия трагедии) / Л. Шестов // Шестов Л. Избранное : в 2 ч. Ч. 1. – М. : Рос. полит. энцикл., 2010. – С. 146–301.

273. Шестов Л. Пророческий дар / Л. Шестов // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли : сб. ст. – М. : Книга, 1990. – С. 119–127.

274. Шестов Л. А. С. Пушкин / Л. Шестов // Шестов Л. Избранное : в 2 ч. Ч. 2. – М. : Рос. полит. энцикл., 2010. – С. 7–19.

275. Шестов Л. Умозрение и апокалипсис. Религиозная философия Вл. Соловьёва / Л. Шестов // Шестов Л. Сочинения. – М. : Раритет, 1995. – С. 330–410.

276. Шестов Л. Potestas clavium (Власть ключей) / Л. Шестов // Шестов Л. Собр. соч. : в 2 т. Т. 1. – М. : Наука, 1993. – С. 15–312.

277. Шлегель А. Чтения о драматической литературе в искусстве / А. Шлегель // Литературная теория немецкого романтизма. Документы : сб. програм. ст. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – С. 213–268.

278. Шлегель Ф. Критические фрагменты / Ф. Шлегель // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. Т. 1. – М. : Искусство, 1983. – С. 280–289.

II. Научно-критическая и справочная литература

279. Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху / С. С. Аверинцев // От мифа к литературе. – М. : Рос. ун-т, 1993. – С. 341–345.

280. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров и др. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. ст. – М. : Наследие, 1994. – С. 3–38.

281. Агеносов В. В. О понятии философского метажанра в литературе / В. В. Агеносов // Русский Харбин, запечатлённый в слове. – Благовещенск : Амур. гос. ун-т, 2012. – С. 42–61.

282. Алиева Э. Р. Взаимохарактеристики, авторская речь и речь персонажа как выражение характеров в историческом повествовании /

Э. Р. Алиева // Изв. Тул. гос. ун-та. Гуманитар. науки. – 2008. – Вып. 1. – С. 205–215.

283. Андронников И. Ступени человеческого опыта / И. Андронников // Вопр. лит. – 1975. – № 10. – С. 54–63.

284. Андрюнина Е. Г. Диалоговая форма в «Вечерах в Каире В. С. Соловьёва / Е. Г. Андрюнина, Н. Г. Юрина // Актуальные проблемы филологии и журналистики: сб. науч. тр. – Вып. 2. – Саранск : Изд. Мордовск. ун-та, 2013. – С. 7–12.

285. Аникст А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1972. – 643 с.

286. Анкудинов К. Н. К вопросу о содержании методологического концепта «романтизм после романтизма» / К. Н. Анкудинов // Вестн. Адыг. гос. ун-та. Сер. 2, Филология и искусствоведение. – 2013. – № 1 (114). – С. 17–22.

287. Аполлонская (Стравинская) И. А. Христианский театр / И. А. Аполлонская. – СПб. : Сириус, 1914. – 190 с.

288. Аркадьев П. Зачем пишутся одноактные пьесы? / П. Аркадьев // Лит. обозрение. – 1974. – № 1. – С. 72–77.

289. Асадулаева Г. Х. Литературная критика В. С. Соловьёва. Дис. … канд. филол. наук / Г. Х. Асадулаева. – Махачкала, 2004. – 150 с.

290. Бабенко И. А. Формирование поэтики гротеска в отечественной драматургии второй половины XIX века. Автореф дис. … канд. филол. наук / И. А. Бабенко; Рос. ун-т дружбы народов. – М., 2014. – 21 с.

291. Баевский В. С. История русской поэзии: 1730–1980 гг. Компендиум / В. С. Баевский. – Смоленск : Русич, 1994. – 304 с.

292. Баевский В. С. Русский реализм / В. С. Баевский // Пушкин и другие : сб. ст. к 60-летию проф. С. А. Фомичёва. – Новгород : Новгор. гос. ун-т, 1997. – С. 325–330.

293. Байкова С. А. Авторская стратегия прозы Евг. Попова 1970–1990-х гг. Автореф. дис. … канд. филол. наук / С. А. Байкова; Нижегородский гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. – Н. Новгород, 2013. – 20 с.

294. Баранец Н. Г. Дискурсивные и жанровые особенности творчества В. С. Соловьёва / Н. Г. Баранец // Соловьёвские исследования. – 2002. – Вып. 5. – С. 18–34.

295. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М. : Худож. лит., 1952. – С. 428–472.

296. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Совет. писатель, 1963. – 364 с.

297. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1965. – 528 с.

298. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 447–483.

299. Белецкий А. И. Очередные вопросы изучения русского романтизма / А. И. Белецкий // Русский романтизм / под ред. А. И. Белецкого. – Л. : Academia, 1927. – С. 5–25.

300. Бикбулатова К. Ф. Русская поэзия 80-х годов / К. Ф. Бикбулатова // История русской поэзии : в 2 т. Т. 2. – Л. : Наука, 1969. – С. 227–252.

301. Биккиняева Е. Поэтика литературных мемуаров Вл. Соловьева (на материале очерка «Аксаковы») / Е. Биккиняева, Н. Г. Юрина // Актуальные проблемы филологии и журналистики : сб. науч. тр. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2012. – С. 95–100.

302. Богомолов Н. А. Заметки о русском модернизме / Н. А. Богомолов // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова : Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. – М. : Новое лит. обозрение, 2004. – С. 277–344.

303. Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм / Н. А. Богомолов. – М. : НЛО, 1999. – 560 с.

304. Бойчук А. Г. Дмитрий Мережковский // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) / А. Г. Бойчук. – М. : Наследие, 2001. – Кн. 1. – С. 779–850.

305. Бородин А. Об одноактной пьесе / А. Бородин. – М. : Искусство, 1939. – 40 с.

306. Бочаров А. Г. Жанры литературно-художественной критики. Лекции / А. Г. Бочаров. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 51 с.

307. Бочаров С. П. Леонтьев и Достоевский / С. П. Бочаров // Вопр. лит. – 1993. – № 6. – С. 153–187.

308. Бочаров С. П. Литературная теория Константина Леонтьева / С. П. Бочаров // Вопр. лит. – 1999. – № 2. – С. 63–109 ; № 3. – С. 183–203.

309. Бренькова А. Повесть об антихристе как политико-религиозная антиутопия (В. С. Соловьёв и Л. А. Тихомиров) / А. Бренькова // Бренное и вечное : Человек в пространстве российской государственности: мифология, идеология, социокультурная практика. – Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2012. – С. 70–73.

310. Бурдина Т. Н. Образ Софии в эстетических концепциях Вл. Соловьёва и Иннокентия Анненского / Т. Н. Бурдина // Соловьёвские исследования. – 2012. – Вып. 3 (35). – С. 92–111.

311. Буслакова Т. П. Владимир Соловьёв и «эстетическое декадентство» / Т. П. Буслакова // Серебряный век русской литературы : Проблемы, документы. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1996. – С. 12–23.

312. Быков А. В. Интерпретация русской критики и литературы в работах А. Л. Волынского: автореф. дис. … канд. филол. наук / А. В. Быков; Казанский государственный ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина. – Казань, 2004. – 24 с.

313. Бычков А. В. Эсхатологические мотивы в стихотворении В. С. Соловьёва «Панмонголизм» / А. В. Бычков // Гуманитарные науки: проблемы и решения : межвуз. сб. науч. ст. Вып. 4. – СПб. : Нестор, 2006. – С. 279–283.

314. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика / В. В. Бычков. – М. : Ладомир, 2007. – 743 с.

315. Вахненко Е. Е. Литературные мемуары и художественная автобиография: к проблеме разграничения жанров / Е. Е. Вахненко // Судьба жанра в литературном процессе : сб. науч. тр. Вып. 2. / под ред. Ташлыкова С. А. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 2005. – С. 31–44.

316. Виноградов А. А. К. Н. Леонтьев: литературно-критическая позиция : автореф. дис. … канд. филол. наук / А. А. Виноградов; Костромской гос. ун-т им. Н. А. Некрасова. – Кострома, 2006. – 18 с.

317. Волков И. Ф. Основные проблемы изучения романтизма / И. Ф. Волков // К истории русского романтизма / ред. кол.: Ю. В. Манн, И. Г. Неупокоева, У. Р. Фохт. – М. : Наука, 1973. – С. 5–36.

318. Волкогонова О. Д. Н. А. Бердяев: Интеллектуальная биография. – М. : Изд-во МГУ, 2001. – 112 с.

319. Гайденко П. П. Об авторе и его герое / П. П. Гайденко // Соловьёв С. М. Владимир Соловьёв : Жизнь и творческая эволюция. – М. : Республика, 1997. – С. 382–422.

320. Гальцева Р. Просветитель : Личная участь и жизненное дело Владимира Соловьёва / Р. Гальцева, И. Роднянская // Гальцева Р. А., Роднянская И. Б. К портретам русских мыслителей. – М. : Петроглиф : Патриаршее подворье храма-домового мц. Татианы при МГУ, 2012. – С. 121–150.

321. Гальцева Р. Реальное дело художника («Положительная эстетика» Владимира Соловьёва и взгляд на литературное творчество) / Р. Гальцева, И. Роднянская // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. – М. : Искусство, 1991. – С. 8–29.

322. Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М. Л. Избр. тр. – М. : Яз. рус. культуры, 1997. – Т. 2. О стихах. – С. 434–455.

323. Гачева А. Г. В. С. Соловьёв и Н. Ф. Фёдоров. История творческих взаимоотношений / А. Г. Гачева // Н. Ф. Фёдоров: pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2004. – Кн. 1. – С. 844–937.

324. Гачева А. Г. «Три разговора» Соловьёва (опыт интерпретации) / А. Г. Гачева // Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки. Исследования и публикации. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 97–136.

325. Гачева А. Г. Филология на службе философии : Опыт анализа «Трёх разговоров» Владимира Соловьёва / А. Г. Гачева // Соловьёв. исслед. – 2010. – Вып. 26. – С. 50–83.

326. Гинзбург Л. О лирике / Л. Гинзбург. – М. ; Л. : Совет. писатель, 1964. – 384 с.

327. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Худож. лит., 1977. – 443 с.

328. Глушкова М. А. «Нездешнее» Владимира Соловьёва и «невыразимое» Афанасия Фета / М. А. Глушкова // Вестн. Нижегор. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – № 6 (2). – С. 32–36.

329. Грехнёв В. А. Мир пушкинской лирики / В. А. Грехнёв. – Н. Новгород : Нижний Новгород, 1994. – 464 с.

330. Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники / П. П. Громов. – Л. : Совет. писатель, 1986. – 600 с.

331. Грякалова Н. Ю. Человек модерна : Биография – рефлексия – письмо / Н. Ю. Грякалова. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. – 384 с.

332. Гуляев Н. А. Теория литературы: учеб. пособие / Н. А. Гуляев. – М. : Высш. шк., 1985. – 272 с.

333. Гуревич А. М. О типологических особенностях русского романтизма / А. М. Гуревич // К истории русского романтизма / ред. кол.: Ю. В. Манн, И. Г. Неупокоева, У. Р. Фохт. – М. : Наука, 1973. – С. 505–525.

334. Гусев В. А. Ирония в художественном творчестве Вл. Соловьёва / В. А. Гусев, А. А. Бойко // Вопросы русской литературы : респ. межведомств. науч. сб. – Львов : Свит, 1991. – Вып. 1 / 57. – С. 3–10.

335. Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра / С. С. Данилов. – М. ; Л. : Искусство, 1978. – 587 с.

336. Дашевская О. А. «Белая Лилия» Соловьёва как мистерия спасения: к вопросу об истоках «мистериального сюжета» в литературе первой половины XX века / О. А. Дашевская // Судьба жанра в литературном процессе : сб. науч. тр. Вып. 2. / под ред. С. А. Ташлыкова. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 2005. – С. 62–74.

337. Дашевская О. А. Мифотворчество В. С. Соловьёва и «соловьёвский текст» в поэзии XX в. / О. А. Дашевская. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2005. – 150 с.

338. Дашевская О. А. Поэтика нонсенса в философском дискурсе: шуточные произведения В. Соловьёва и «Новейший Плутарх» Д. Андреева / О. А. Дашевская // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2011. – Вып. 7 (109). – С. 148–154.

339. Долгополов Л. К. Поэзия русского символизма / Л. К. Долгополов // История русской поэзии: в 2 т. Т. 2 / отв. ред. Б. П. Городецкий. – Л. : Наука, 1969. – С. 253–329.

340. Дьячук Т. В. Концепт «писатель» в литературных воспоминаниях второй половины XIX – начала XX веков. Автореф. дис. … канд. филол. наук / Т. В. Дьячук; Российск. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2005. – 20 с.

341. Дядькина Л. Н. Проблема символа в эстетике Владимира Соловьёва / Л. Н. Дядькина // Культура и творчество. – Киров : Киров. пед. ин-т, 1993. – С. 23–40.

342. Евлампиев И. И. История русской метафизики в XIX–XX веках. Русская философия в поисках абсолюта: в 2 ч. / И. И. Евлампиев. – Ч. 1. – СПб. : Алетейя, 2000. – 415 с.

343. Евлампиев И. И. Религиозный идеализм С. Н. Булгакова: «за» и «против» / И. И. Евлампиев // С. Н. Булгаков: pro et contra: Антология. – СПб. : РХГИ, 2003. – Т. 1. – С. 5–62.

344. Егоров Б. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль / Б. Егоров. – Л. : Сов. писатель, 1980. – 320 с.

345. Егоров П. А. В. В. Розанов – литературный критик: проблематика, жанровое своеобразие, стиль. Автореф. дис. … канд. филол. наук / П. А. Егоров; Московский городск. пед. ун-т. – М., 2002. – 19 с.

346. Ермилова Е. В. Поэзия на рубеже двух веков / Е. В. Ермилова // Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX–XX веков. – М. : Наука, 1974. – С. 58–121.

347. Ермолаева И. А. Литературно-критический метод В. В. Розанова (истоки, эволюция, своеобразие). Автореф. дис. … канд. филол. наук / И. А. Ермолаева; Ивановский гос. ун-т. – Иваново, 2003. – 20 с.

348. Жирмунская Т. Библия и Владимир Соловьёв / Т. Жирмунская // Истина и Жизнь. – 1999. – № 10. – С. 40–46.

349. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение : Восток и Запад : избр. тр. / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1979. – 493 с.

350. Зайцева Т. Б. А. П. Чехов в диалоге с Соловьёвым / Т. Б. Зайцева // Творчество А. П. Чехова: текст, контекст, интертекст : материалы Междунар. конф. – Ростов н/Д : Логос, 2011. – С. 92–98.

351. Закс Л. А. Художественное сознание / Л. А. Закс. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1990. – 212 с.

352. Залесская Л. И. Богатство стилей советской литературы / Л. И. Залесская. – М. : Знание, 1983. – 64 с.

353. Заманская В. В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания / В. В. Заманская. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та ; Магнитогорск : Изд-во Магнитогор. пед. ин-та, 1996. – 409 с.

354. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий : учеб. пособие / В. В. Заманская. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 304 с.

355. Зверева Ю. В. Философская критика 90-х годов XIX века (на материале статей Ю. Н. Говорухи-Отрока и А. Л. Волынского). Автореф. дис. … канд. филол. наук / Зверева Ю. В.; Пермский гос. ун-т. – Пермь, 2006. – 22 с.

356. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1979. – 392 с.

357. Золотарёва И. Б. Лексико-семантические средства выражения этико-эстетических концептов в художественном тексте: на материале стихотворений и художественной прозы В. С. Соловьёва. Автореф. дис. … канд. филол. наук / И. Б. Золотарёва; Куб. гос. ун-т. – Краснодар, 2006. – 17 с.

358. Зотова О. Н. Лирика Владимира Соловьёва: единство на основе повторяемости. Автореф. дис. … канд. филол. наук / О. Н. Зотова; Смоленский гос. ун-т. – Смоленск, 2014. – 22 с.

359. Зотова О. Н. Лирика Владимира Соловьёва: единство на основе повторяемости. Дис. … канд. филол. наук / О. Н. Зотова. – Смоленск, 2014. – 269 с.

360. Зуев Н. Н. «Что есть, что было, что грядёт вовеки…» (Вл. Соловьёв и русская поэтическая традиция) / Н. Н. Зуев // Рос. литературоведч. журн. – 1994. – № 5–6. – С. 56–69.

361. Зырянов О. В. Романтизм vs реализм в литературной классике XIX в. (круговорот понятий и подходов) / О. В. Зырянов // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии : сб. науч. ст.: к 100-летию со дня рождения проф. И. А. Дергачёва. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. – С. 12–36.

362. Ибрагимов М. И. Драматургия русского символизма: поэтика мистериальности. Автореф. дис. … канд. филол. наук / М. И. Ибрагимов; Казанский гос. ун-т. – Казань, 2000. – 18 с.

363. Иванов В. Г. Мессианские взгляды А. С. Хомякова и В. С. Соловьёва. Автореф. дис. … канд. филос. наук / В. Г. Иванов; Гос. музей истории религии. – СПб., 2000. – 22 с.

364. История русского драматического театра : в 7 т. Т. 6. 1882–1897 / под ред. Е. Г. Холодова (гл. ред.) [и др.] – М. : Искусство, 1982. – 575 с.

365. История русской поэзии : в 2 т. / отв. ред. Б. П. Городецкий. – Л. : Наука, 1968–1969. – Т. 1. – 569 с. ; т. 2. – 450 с.

366. Исупов К. Г. Русский антихрист: сбывающаяся антиутопия / К. Г. Исупов // Антихрист : антология. – М. : Республика, 1995. – С. 6–33.

367. Исупов К. Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрёстки) / К. Г. Исупов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М. : Наследие, 2001. – Кн. 1. – С. 69–130.

368. Казанцева Г. В. Беллетризованные биографии В. П. Авенариуса «Пушкин» и «Михаил Юрьевич Лермонтов»: история, теория, поэтика жанра : автореф. дис. … канд. филол. наук / Г. В. Казанцева; Московский пед. гос. ун-т. – М., 2004. – 22 с.

369. Кантор В. «Антихрист» Владимира Соловьёва и «Христос» Александра Блока / В. Кантор // Соловьёвский сборник : материалы Междунар. конф. «В. С. Соловьёв и его философское наследие», 28–30 авг. 2000 г. – М. : Феноменология-Герменевтика, 2001. – С. 145–156.

370. Кантор В. Антихрист, или Ожидавшийся конец европейской истории (Соловьёв contra Ницше) / В. Кантор // Вопр. философии. – 2002. – № 2. – С. 14–27.

371. Карпов И. П. Словарь авторологических терминов / И. П. Карпов. – Йошкар-Ола : Мар. гос. ун-т, 2012. – 211 с.

372. Карташова И. В. Итоги изучения проблем романтизма в отечественном литературоведении / И. В. Карташова // Литературоведение на пороге XXI века : материалы Междунар. конф., 1997. – М. : Рандеву-АМ, 1997. – С. 277–281.

373. Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева / В. Н. Касаткина. – М. : Просвещение, 1978. – 176 с.

374. Келдыш В. А. Предисловие / В. А. Келдыш // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М. : Наследие, 2000. – Кн. 1. – С. 3–12.

375. Келдыш В. А. Реализм и «неореализм» / В. А. Келдыш // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М. : Наследие, 2001. – Кн. 1. – С. 259–335.

376. Келдыш В. А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность / В. А. Келдыш // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М. : Наследие, 2001. – Кн. 1. – С. 13–68.

377. Ким Р. Некоторые особенности изучения наследия Н. А. Бердяева / Р. Ким // Alma Mater : Вестн. высш. шк. – 2004. – № 9. – С. 42–45.

378. Кожинов В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: развитие стиля и жанра / В. В. Кожинов. – М. : Современник, 1978. – 303 с.

379. Кожинов В. В. О «тютчевской» школе в русской лирике (1830–1860-е годы) / В. В. Кожинов // К истории русского романтизма / ред. кол.: Ю. В. Манн, И. Г. Неупокоева, У. Р. Фохт. – М. : Наука, 1973. – С. 345–385.

380. Колядич Т. М. Мгновенья, полные как годы : (Двадцатые годы в воспоминаниях писателей) : учеб. пособие / Т. М. Колядич. – М. : Прометей, 1993. – 90 с.

381. Комаров С. А. Комедии Л. Н. Толстого и В. С. Соловьёва 1880-х годов (проблема типологии) / С. А. Комаров // Дергачёвские чтения-2000 : Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : Материалы Междунар. науч. конф. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. – С. 107–109.

382. Комаров С. А. «Цикл идей» как стержневая категория эстетики В. В. Маяковского / С. А. Комаров // От текста к тексту. – 2012. – Вып. 11. – С. 60–69.

383. Комаров С. А. Стихотворное и литературно-критическое наследие В. С. Соловьёва второй половины 1890-х годов: концепция русской поэзии / С. А. Комаров С. А., Черкасова Е. А. // Вестник ИГПИ им. П. П. Ершова. – 2012. – № 1 (1). – С. 15–20.

384. Комаровская Т. Е. Осмысление прошлого в американском историческом романе XX в. / Т. Е. Комаровская. – Минск : БГПУ, 1993. – 464 с.

385. Коптелова Н. Г. Специфика рецепции русской литературы XIX века в критике Д. С. Мережковского (1880–1917 гг.). Автореф. дис. … д-ра фи-

лол. наук / Н. Г. Коптелова; Костромской гос. ун-т им. Н. А. Некрасова. – Кострома, 2011. – 46 с.

386. Корецкая И. В. Литература в кругу искусств / И. В. Корецкая // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М. : Наследие, 2001. – Кн. 1. – С. 131–190.

387. Корецкая И. В. Символизм / И. В. Корецкая // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М. : Наследие, 2001. Кн. 1. – С. 688–731.

388. Королёва Н. В. Ф. И. Тютчев / Н. В. Королёва // История русской поэзии : в 2 т. Т. 2. – Л. : Наука, 1969. – С. 191–224.

389. Королицкий М. С. А. Волынский. Странички воспоминаний / М. С. Королицкий. – Л. : Асайегша, 1928. – 24 с.

390. Котельников В. А. Воинствующий идеалист Аким Волынский / В. А. Котельников // Рус. лит. – 2006. – № 1. – С. 20–75.

391. Котрелёв Н. В. Эсхатология у Владимира Соловьёва (к истории «Трёх разговоров») / Н. В. Котрелёв // Эсхатологический сборник. – СПб. : Алетейя, 2006. – С. 238–257.

392. Кошелев А. В. Пушкин в воспоминаниях : Проблемы изучения литературных мемуаров : автореф. дис. … д-ра филол. наук / А. В. Кошелев; Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2011. – 27 с.

393. Кравченко В. В. Поэзия В. С. Соловьёва как особый род теоретической философии / В. В. Кравченко // Вече. – 2014. – № 26. – С. 60–70.

394. Крохина Н. П. Софийность и её коннотации в русской литературе XIX – начала XX веков (поэтика всеединства) : автореф. дис. … д-ра филол. наук / Н. П. Крохина; Костромской гос. ун-т им. Н. А. Некрасова. – Шуя, 2011. – 39 с.

395. Крупчанов Л. М. История русской литературной критики XIX века / Л. М. Крупчанов. – М. : Высшая шк., 2005. – 383 с.

396. Крылов В. Н. Критика и критики в зеркале Серебряного века / В. Н. Крылов. – М. : Флинта : Наука, 2014. – 344 с.

397. Крылов В. Н. Русская литературная критика конца XIX – начала XX века: стратегии творческого поведения, социология литературы, жанры, поэтика: учеб. пособие / В. Н. Крылов. – М. : Флинта : Наука, 2015. – 232 с.

398. Крылов В. Н. Русская символистская критика: генезис, традиции, жанры / В. Н. Крылов. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2005. – 268 с.

399. Кулешов В. И. История русской критики XVIII – начала XX века : учебник / В. И. Кулешов. – М. : Просвещение, 1991. – 432 с.

400. Кулешов В. И. Славянофилы и романтизм / В. И. Кулешов // К истории русского романтизма / ред. кол.: Ю. В. Манн, И. Г. Неупокоева, У. Р. Фохт. – М. : Наука, 1973. – С. 305–344.

401. Кулешова И. В. Г. Р. Державин и Ф. И. Тютчев: опыт метафизической поэзии / И. В. Кулешова // Русская философия: многообразие в единстве : материалы VII Рос. симп. историков рус. философии. – М. : Эко-пресс, 2001. – С. 123–127.

402. Лахтина Ж. И. Философская лирика Владимира Соловьёва / Ж. И. Лахтина / Ж. И. Лахтина // Вопросы художественного метода, жанра и характера в русской литературе XVIII – XIX веков : сб. тр. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1975. – С. 245–275.

403. Лашов В. Лев Шестов и русская литература / В. Лашов // Здравый смысл. – 2006. – № 3 (40). – С. 46–52.

404. Леэметс Х. Д. Метафора в русской романтической прозе 30-х годов XIX века (на материале произведений А. А. Бестужева-Марлинского, Н. А. Полевого и В. Ф. Одоевского). Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Х. Д. Леэметс; Тартуский гос. ун-т. – Тарту, 1974. – 24 с.

405. Липич Т. И. Русская философская поэзия первой половины XIX века как форма познания сущности бытия и человека / Т. И. Липич, В. В. Липич // Философские, культурологические и социально-исторические проблемы общественных наук. – Орел : ОГУ, 2009. – С. 50–56.

406. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.

407. Лихачёв Д. С. «Слово о полку Игореве» и процесс жанрообразования в XI – XIII вв. / Д. С. Лихачёв // Тр. Отд. древнерус. лит. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. – Т. 27. – С. 69–75.

408. Логунова Н. В. Русская эпистолярная проза XX – начала XXI веков: эволюция жанра и художественного дискурса. Автореф. дис. … д-ра филол. наук / Н. В. Логунова; Рос. ун-т дружбы народов. – М., 2011. – 45 с.

409. Лосев А. Ф. Вл. Соловьёв / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1983. – 208 с.

410. Лосев А. Ф. Владимир Соловьёв и его ближайшее литературное окружение / А. Ф. Лосев // Лит. учёба. – 1987. – № 4. – С. 159–168.

411. Лосев А. Ф. Владимир Соловьёв и его время / А. Ф. Лосев. – М. : Молодая гвардия, 2000. – 613 с.

412. Лосев А. Ф. Конспект лекций по эстетике Нового времени: романтизм / А. Ф. Лосев // Лит. учёба. – 1990. – № 6. – С. 139–145.

413. Лосев А. Ф. От социально-исторического утопизма к апокалиптике / А. Ф. Лосев // Контекст-1992. – М. : Наследие, 1993. – С. 150–191.

414. Лосев А. Ф. Философско-поэтический символ Софии у В. Соловьёва / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Страсть к диалектике: литературные размышления философа. М. : Совет. писатель, 1990. – С. 203–254.

415. Лосев А. Ф. Платон. Аристотель / А. Ф. Лосев, А. А. Тахо-Годи. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 392 с.

416. Лотман Л. М. Лирическая и историческая поэзия 50–70-х годов. А. А. Фет. А. Н. Майков. Я. П. Полонский. А. К. Толстой. К. К. Павлова. Л. А. Мей / Л. М. Лотман // История русской поэзии : в 2 т. – Т. 2 / под ред. В. П. Городецкого. – Л. : Наука, 1969. – С. 124–190.

417. Лотман Л. М. А. Фет «Не спрашивай, над чем задумываюсь я…» / Л. М. Лотман // Поэтический строй русской лирики. – Л. : Наука, 1973. – С. 189 –198.

418. Лотман Ю. Споры о языке в начале XXI в. как факт русской культуры / Ю. Лотман // Тр. по рус. и славян. филологии. – 1975. – № 24. – С. 168–254.

419. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 272 с.

420. Магомедова Д. М. Владимир Соловьёв / Д. М. Магомедова // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М. : Наследие, 2001. – Кн. 1. – С. 732–778.

421. Магомедова Д. М. К проблеме «Вл. Соловьёв и Толстой»: «Три разговора» и «Крейцерова соната» : (Участники и структура диалога) / Д. М. Магомедова // Владимир Соловьёв и культура Серебряного века. – М. : Наука, 2005. – С. 209–213.

422. Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма : автореф. дис. … д-ра филос. наук / А. И. Мазаев; Ин-т искусствознания. – М., 1996. – 65 с.

423. Маймин Е. А. Д. Веневитинов «Поэт и друг» / Е. А. Маймин // Поэтический строй русской лирики / под ред. Г. М. Фридлендер. – Л. : Наука, 1973. – С. 96–107.

424. Маймин Е. А. О русском романтизме / Е. А. Маймин. – М. : Просвещение, 1975. – 239 с.

425. Маймин Е. А. Русская философская поэзия / Е. А. Маймин. – М. : Наука, 1976. – 192 с.

426. Маймин Е. А. Русская философская поэзия. Поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев / Е. А. Маймин. – М. : Наука, 1973. – 190 с.

427. Маймин Е. А. Философская лирика поэтов-любомудров / Е. А. Маймин // История русской поэзии : в 2 т. Т. 1 / отв. ред. Б. П. Городецкий. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1968. – С. 435–441.

428. Максимов Д. Ал. Блок и Вл. Соловьёв (по материалам из библиотеки Ал. Блока) / Д. Максимов // Творчество писателя и литературный процесс : межвуз. сб. науч. тр. – Иваново : ИвГУ, 1981. – С. 115–189.

429. Максимов М. В. Историософия «Трёх разговоров» Вл. Соловьёва / М. В. Максимов // Русская философия: многообразие в единстве. материалы VII Рос. симп. историков рус. философии (Москва, 14–17 ноября 2001 г.). – М. ЭкоПресс-2000, 2001. – С. 136–141.

430. Малюкова Л. Н. Русская философская лирика: генезис, проблематика, поэтика (1950–1990 гг.) : автореф. дис. … д-ра филол. наук / Л. Н. Малюкова; Кубанский гос. ун-т. – Таганрог, 2001. – 42 с.

431. Малюкова Л. Н. Русская философская лирика: генезис, проблематика, поэтика (1950–1990 гг.) : дис. ... д-ра филол. наук / Л. Н. Малюкова. – [Б. м.], 2001. – 411 с.

432. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М. : Наука, 1976. – 376 с.

433. Манн Ю. В. Русская литература XIX века : Эпоха романтизма : учеб. пособие / Ю. В. Манн. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 447 с.

434. Маркович В. М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XX века / В. М. Маркович // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения : в 2 т. Т. 1. – М. : Наследие, 1997. – С. 241– 249.

435. Маркович В. М. Миф о Лермонтове на рубеже XIX– XX веков / В. М. Маркович // Имя – сюжет – миф : межвуз. сб. / под ред. Н. М. Герасимовой. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1996. – С. 115–139.

436. Межуев Б. В. Забытый спор. О некоторых возможных источниках «Скифов» А. Блока / Б. В. Межуев // Соловьёв. исслед. – 2002. – Вып. 5. – С. 191–215.

437. Мейлах Б. С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс / Б. С. Мейлах. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. – 251 с.

438. Мелешко Т. А. Художественная концепция игры в поэзии Н. Гумилёва: «Романтические цветы», «Жемчуга», «Чужое небо», «Колчан» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Т. А. Мелешко; Вологотский гос. пед. ун-т. – Вологда, 1998. – 22 с.

439. Мескин В. А. Грани русского символизма: В. Соловьёв и Ф. Сологуб / В. А. Мескин. – М. : РУДН, 2010. – 424 с.

440. Минц З. Г. Владимир Соловьёв – поэт / З. Г. Минц // Соловьёв В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л. : Совет. писатель, 1974. – С. 5–56.

441. Минц З. Г. Из истории полемики вокруг Льва Толстого (Л. Толстой и Вл. Соловьёв) / З. Г. Минц // Тр. по рус. и славян. филологии. Т. 9. Литературоведение. – Тарту, 1966. – С. 89–109. – (Учён. зап. Тартус. ун-та ; вып. 184).

442. Минц З. Г. Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – СПб. : Искусство-СПб, 2004. – 478 с.

443. Михайлов А. В. Методы и стили литературы / А. В. Михайлов. – М. : ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 2008. – 176 с.

444. Мокрова А. В. Концепция «времени / вечности» в творческом сознании Вл. Соловьёва (философия – литературная критика – поэзия). Автореф. дис. … канд. филол. наук / А. В. Мокрова; Коломенский гос. пед. ин-т. – Коломна, 2003. – 16 с.

445. Муравьев В. С. Эпистолярная литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М. : НПК «Интелвак», 2003. Стлб. 1234

446. Наумова Т. С. Коммуникативное поведение Л. Н. Толстого (на материале эпистолярного наследия и мемуаров). Автореф. дис. … канд. филол. наук / Т. С. Наумова; Курский гос. ун-т. – Курск, 2009. – 21 с.

447. Никитин В. А. Владимир Соловьёв и Николай Фёдоров / В. А. Никитин // Символ. – 1990. – № 23. – С. 279–300.

448. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: учеб. пособие / Н. А. Николина. – М. : Наука : Флинта, 2002. – 424 с.

449. Новиков Вл. Книга о пародии / Вл. Новиков. – М. : Совет. писатель, 1989. – 544 с.

450. Новиков В. И. Жанровая сущность литературной пародии / В. И. Новиков // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. – 1978 – Т. 37, № 1. – С. 21–22.

451. Новокрещённых Е. Г. Поэтика автобиографической прозы русских поэтов второй половины XIX в.: А. А. Григорьева, Я. П. Полонского, А. А. Фета. Автореф. дис. … канд. филол. наук / Е. Г. Новокрещённых; Бурятский гос. ун-т. – Улан-Удэ, 2008. – 23 с.

452. Носов А. Антирационализм в русской литературе второй половины XIX – начала XX веков: (Ап. Григорьев, Конст. Леонтьев, Вл. Соловьёв, В. Розанов). Автореф. дис. … д-ра филол. наук / А. Носов; Ин-т русской литературы. – СПб., 1998. – 43 с.

453. Носов А. Раскол в либералах : (Из истории идейно-эстетической борьбы в русской критике 1890-х годов) / А. Носов // Вопр. лит. – 1987. – № 5. – С. 105–126.

454. Носов С. Н. Лики творчества Владимира Соловьёва. С приложением «Краткой повести об Антихристе» / С. Н. Носов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. – 288 с.

455. Обласова Т. В. Религиозно-философское направление в литературной критике рубежа XIX–XX веков / Т. В. Обласова. – Тюмень : АОУ ТОГИРРО, 2012. – 125 с.

456. Одесский М. П. Поэтика русской драмы: вторая половина XVII – первая треть XVIII в. / М. П. Одесский. – М. : РГГУ, 2004. – 397 с.

457. Опря О. В. «Легенда о Великом Инквизиторе» Ф. М. Достоевского и «Краткая повесть об Антихристе» В. С. Соловьёва / О. В. Опря // Русский язык и литература в контексте современной цивилизации : материалы Междунар. науч.-практ. конф. «Русский язык и литература в контексте современной цивилизации», 18–19 окт. 2007 г., Самара. – Самара : Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2008. – С. 65–72.

458. Осипова Н. Вл. Соловьёв и художественно-эстетические искания русского театра начала XX века / Н. Осипова // Сквозь грани. Культурологический альманах. Вып. 3. – Киров : Изд-во Вят. гос. гуманитар. ун-та, 2004. – С. 86–91.

459. Осьмухина О. Ю. «Вторичный сюжет человеческой трагикомедии»: авторская стратегия прозы Евг. Попова / О. Ю. Осьмухина, С. А. Байкова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2016. – 232 с.

460. Осьмухина О. Ю. Проблема авторской стратегии как объект литературоведческого анализа / О. Ю. Осьмухина, А. И. Иваницкий // Гуманитар. науки и образование. – 2014. – № 2. – С. 161–162.

461. Осьмухина О. Ю. Специфика соотношения «автор – нарратор» в малой прозе Евг. Попова / О. Ю. Осьмухина // Пушкинские чтения – 2008 : материалы XIII Междунар. кон. «Пушкинские чтения» / под общ. ред. В. Н. Скворцова ; отв. ред. Т. В. Мальцева. – СПб. : Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина, 2008. – С. 298–306.

462. Пайман А. История русского символизма / А. Пайман. – М. : Республика, 2000. – 416 с.

463. Панин С. В. Жанр биографии в русской литературе XVIII – первой трети XIX века. Система. Эволюция / С. В. Панин. – М. : Спутник+, 2000. – 206 с.

464. Панченко А. М. Литература «переходного» века / А. М. Панченко // История русской литературы: в 4 т. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века. – Л. : Наука, 1980. – С. 291–407.

465. Паперный В. М. Лев Шестов о Толстом и Достоевском / В. М. Паперный // Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада : материалы Междунар. конф., 3–6 сент. 2001 г. – СПб. : Наука, 2003. – С. 65–81.

466. Петрова Т. В. Особенности языка и стиля мемуарной литературы XIX в. представителей недворянских сословий : автореф. дис. … канд. филол. наук / Т. В. Петрова; Московск. пед. гос. ун-т им. В. И. Ленина. – М., 1994. – 16 с.

467. Пигин В. Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности / В. Пигин. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. – 432 с.

468. Пигулевский В. О. Символ и ирония : (Опыт характеристики романтического миросозерцания) / В. О. Пигулевский, Л. А. Мирская. – Кишинёв : Штиинца, 1990. – 168 с.

469. Погорелова И. Ю. Концептуалистская стратегия как жанрообразующая система творчества Д. А. Пригова : автореф. дис. … канд. филол. наук / И. Ю. Погорелова; Кубанский гос. ун-т. – Пятигорск, 2011. – 30 с.

470. Полякова О. Н. Точки соприкосновения поэзии и философии Вл. Соловьёва / О. Н. Полякова // Соловьёв. исслед. – 2012. – Вып. 2 (34). – С. 81–90.

471. Попов И. В. Жанровые формы литературной критики / И. В. Попов // Проблемы типологии русской литературной критики : межвуз. сб. науч. тр. – Смоленск : СГПИ им. Маркса, 1987. – С. 99–106.

472. Попова О. В. Картина мира в философской лирике II половины XIX века / О. В. Попова // Вестн. Мурм. гос. техн. ун-та. – 2006. – Т. 9, № 1. – С. 88–85.

473. Попова О. В. К вопросу о критериях выделения философской поэзии / О. В. Попова // Вестн. Мурм. гос. техн. ун-та. – 2008. – Т. 11, № 1. – С. 102–107.

474. Поспелов Г. Может ли быть романтизм без романтики? / Г. Поспелов // Вопр. лит. – 1964. – № 9. – С. 111–118.

475. Поспелов Г. Н. Что же такое романтизм? / Г. Н. Поспелов // Проблемы романтизма : сб. ст. / сост. У. Р. Фохт. – М. : Искусство, 1967. – С. 41–76.

476. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – 358 с.

477. Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре : (По поводу сказки о царевне Несмеяне) / В. Я. Пропп // Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) : (Собрание трудов В. Я. Проппа) / науч. ред., коммент. Ю. С. Рассказова. – М. : Лабиринт, 1999. – С. 220–256.

478. Пруцков Н. И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы / Н. И. Пруцков. – Л. : Наука, 1974. – 224 с.

479. Пьяных М. Ф. О связи романа Е. Замятина «Мы» с «Краткой повестью об Антихристе» Вл. Соловьёва / М. Ф. Пьяных // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. 6. – Тамбов : Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина, 1997. – С. 81–83.

480. Резанов В. И. Из истории русской драмы. Школьные действа XVII – XVIII веков и театр иезуитов / В. И. Резанов. – М. : Синод. тип., 1910. – 344 с.

481. Роднянская И. Б. «Белая Лилия» как образец мистерии-буфф. К вопросу о жанре и типе юмора пьесы Владимира Соловьёва / И. Б. Роднянская // Вопр. лит. – 2002. – Май – июнь. – С. 86–102.

482. Роднянская И. Конец истории и «окончательный взгляд на церковный вопрос» / И. Б. Роднянская // Гальцева Р. А., Роднянская И. Б. К портретам русских мыслителей. – М. : Петроглиф : Патриаршее подворье храма-домового мц. Татианы при МГУ, 2012. – С. 185–200.

483. Сарычев В. А. Эстетика русского модернизма: проблема «жизнетворчества». Автореф. дис. … д-ра филол. наук / В. А. Сарычев; Воронежский гос. ун-т им. лен. комсомола. – Воронеж, 1992. – 34 с.

484. Сербиенко В. В. Спор об антихристе: Вл. Соловьёв и Г. Фёдотов / В. В. Сербиенко // Общественная мысль: исследования и публикации. Вып. 2. – М. : Наука, 1990. – С. 29–40.

485. Сиземская И. Н. Русская философия и лирическая поэзия: «согласие ума и сердца» / И. Н. Сиземская // Поэзия как жанр русской философии / сост. И. Н. Сиземская. – М. : ИФ РАН, 2007. – С. 5–28.

486. Силакова Д. В. «Фетовские» мотивы в одном из писем Владимира Соловьёва» / Д. В. Силакова // А. А. Фет и русская литература : материалы Всерос. науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Фета. – Курск : Изд-во Кур. гос. пед. ун-та, 2002. – С. 180–188.

487. Славин И. К. Литературно-критическая деятельность К. Н. Леонтьева. Автореф. дис. … канд. филол. наук / И. К. Славин; Лит. ин-т им. А. М. Горького. – М., 2004. – 25 с.

488. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.

489. Снигирева Т. А. Литературная биография: теория, история, движение жанра / Т. А. Снигирева, А. В. Подчинёнов // Литературоведение на современном этапе : Теория. История литературы. Творческие индивидуальности : материалы Междунар. конгр. литературоведов. К 125-летию Е. И. Замятина, 5–8 окт. 2009 г. / отв. ред. Л. В. Полякова. – Тамбов : Изд. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009. – С. 59–63.

490. Соколов А. Н. К спорам о романтизме / А. Н. Соколов // Проблемы романтизма : сб. ст. – М. : Искусство, 1967. – С. 5–40.

491. Соколова В. Ф. Мифопоэтика В. С. Соловьёва / В. Ф. Соколова // Синтез культурных традиций в художественном произведении. – Н. Новгород : НГПИ, 2009. – С. 38–46.

492. Соловьёва Н. А. XIX век: романтическое сознание / Н. А. Соловьёва // Вестн. Моск. ун-та. Сер. Филология. – 2001. – № 1. – С. 7–21.

493. Софонова Л. А. Поэтика школьного театра (Польша, Украина, Россия). Дис. … д-ра филол. наук / Л. А. Софонова; АН СССР; Ин-т славяноведения и балканистики. – М., 1983. – 345 с.

494. Степанов А. Н. «Три разговора» Вл. Соловьёва: вопросы публикации, жанрового своеобразия и композиционной целостности / А. Н. Степанов // Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В.С. Соловьёва. Вып. 32 : материалы Междунар. конф., 14–15 февр. 2003 г. – СПб. : С.-Петерб. филос. о-во, 2003. – С. 378–383.

495. Степанова И. Тематический анализ «Повести об антихристе» Вл. Соловьёва в русской философии XX века / И. Степанова // Рефлексия, Назрань. – 2012. – № 1 (5). – С. 154–167.

496. Столетов А. И. Философия и поэзия: точки пересечения / А. И. Столетов / А. И. Столетов // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Сер. Гуманитар. науки (философия). – 2007. – Вып. 11 (74). – С. 18–23.

497. Страшкова О. К. Рецепция поэтики комического в драматургических опытах Владимира Соловьёва драматургией XX века / О. К. Страшкова // Комическое в русской литературе XX века / сост. Д. Д. Николаев. – М. : ИМЛИ РАН, 2014. – С. 213–228.

498. Сутаева З. Р. Жанровые особенности автобиографической и мемуарной прозы (на материале творчества А. С. Пушкина, П. А. Вяземского, Н. Г. Чернышевского). Автореф. дис. … канд. филол. наук / З. Р. Сутаева; Ин-т мировой литературы РАН. – М., 1998. – 22 с.

499. Тарасова Г. В. Мемуары как литературоведческий источник. Автореф. дис. … канд. филол. наук / Г. В. Тарасова; Тбилисский гос. ун-т им. И. Джавахишвили. – Тбилиси, 1990. – 19 с.

500. Тахо-Годи Е. А. Владимир Соловьёв и Константин Случевский. К истории взаимоотношений (с публикацией неизвестного стихотворения Вл. Соловьёва) / Е. А. Тахо-Годи // Контекст: литературно-теоретические исследования – 1993. – М. : Наследие, 1996. – С. 323–340.

501. Тахо-Годи Е. А. Традиции «Трёх разговоров» Вл. Соловьёва в прозе А. Ф. Лосева / Е. А. Тахо-Годи // Владимир Соловьёв и культура Серебряного века. – М. : Наука, 2005. – С. 214–220.

502. Терлецкий А. Д. Ф. М. Достоевский и философская критика рубежа XIX– XX веков / А. Д. Терлецкий. – Симферополь : Крым. архив, 1994. – 96 с.

503. Тимофеев Л. И. Краткий словарь литературоведческих терминов / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1978. – 224 с.

504. Тронский И. М. История античной литературы / И. М. Тронский. – Л. : Учпедгиз, 1946. – 493 с.

505. Туниманов В. А. А. И. Герцен и русская общественно-литературная мысль XIX века / В. А. Туниманов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. – 253 с.

506. Тюпа В. И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса / В. И. Тюпа // Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия, 2004. – С. 15–104.

507. Тюпа В. И. Основания сравнительной риторики / В. И. Тюпа // Критика и семиотика. – 2004. – Вып. 7. – С. 66–87.

508. Тюпа В. И. Парадигмы художественности / В. И. Тюпа // Поэтика: слов, актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 155–158.

509. Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А. П. Чехова. Автореф. дис. … д-ра филол. наук / Л. Г. Тютелова; Самарский гос. ун-т. – Самара, 2012. – 43 с.

510. Тяпков С. Н. Русская литературная пародия конца XIX – начала XX века (Жанровые и функциональные особенности) : автореф. дис. … д-ра филол. наук / С. Н. Тяпков; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1995. – 39 с.

511. Усок И. Е. Философская поэзия любомудров / И. Е. Усок // К истории русского романтизма / ред. кол.: Ю. В. Манн, И. Г. Неупокоева, У. Р. Фохт. – М. : Наука, 1973. – С. 107–128.

512. Фатющенко В. И. Владимир Соловьёв – критик и публицист / В. И. Фатющенко, Н. И. Цимбаев // Соловьёв В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – С. 5–34.

513. Философский энциклопедический словарь / ред.-сост.: Л. Ф. Ильичев, Н. П. Федосеев. – М. : Совет. энцикл., 1983. – 836 с.

514. Фохт У. Р. Некоторые вопросы теории романтизма : (Замечания и гипотезы) / У. Р. Фохт // Проблемы романтизма : сб. ст. / сост. У. Р. Фохт. – М. : Искусство, 1967. – С. 77–91.

515. Фридлендер Г. М. А. Пушкин «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье…») / Г. М. Фридлендер // Поэтический строй русской лирики / отв. ред. Г. М. Фридлендер. – Л. : Наука, 1973. – С. 78–95.

516. Хаджимурадова Х. А. Лингвистическая организация текста философских произведений В. С. Соловьёва. Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Х. А. Хаджимурадова; Дагестанский гос. пед. ун-т. – Махачкала, 2003. – 23 с.

517. Целовальникова Д. Н. Достоевский-мемуарист / Д. Н. Целовальникова // Изв. Сарат. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. – 2011. – Т. 2, вып. 3. – С. 88–93.

518. Чепкасов А. В. Мифы об Антихристе у Д. С. Мережковского и В. С. Соловьёва / А. В. Чепкасов // Культура и текст : материалы Междунар. науч. конф., 10–11 сент. 1996 г. Вып. 1, ч. 2. Литературоведение / редкол.: Г. П. Козубовская [и др.] ; Рос. гос. пед. ун-т ; Барнаул. гос. пед. ун-т. – СПб. ; Барнаул, 1997. – С. 54–55.

519. Черкасова Е. А. Жанры средневековья в поэзии В. С. Соловьёва / Е. А. Черкасова // Русский мир в духовном сознании народов России : материалы 30-й науч.-практ. конф., 24 мая 2007 г. – Тюмень : Вектор Бук, 2008. – С. 252–254.

520. Черкасова Е. А. Стихотворное и литературно-критическое наследие В. С. Соловьёва второй половины 1890-х годов: концепция русской поэзии : автореф. дис. … канд. филол. наук / Е. А. Черкасова; Тюмен. гос. ун-т. – Тюмень, 2012. – 26 с.

521. Черкасова Е. А. Элементы мистерии в стихотворном тексте В. С. Соловьёва «Родина русской поэзии. По поводу элегии „Сельское кладбище“» / Е. А. Черкасова // Вестн. Тюм. гос. ун-та. Гуманитар. исслед. – 2011. – № 1. – С. 19–25.

522. Шайтанов И. О. Как было и как вспомнилось (Современная автобиографическая и мемуарная проза) / И. О. Шайтанов. – М. : Знание, 1981. – 64 с.

523. Шевченко Е. С. Шуточные пьесы В. Соловьёва: у истоков символистской мистерии и символистского балагана / Е. С. Шевченко // Вестн.

Тамбов. ун-та. Гуманитар. науки. Филология. – 2009. – Вып. 4 (72). – С. 148–155.

524. Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Е. С. Шевченко; Самарский гос. ун-т. – Самара, 2010. – 39 с.

525. Шевченко Е. С. Эстетика балагана в символистской драме (к проблеме метатекста и метадискурса символизма) / Е. С. Шевченко // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения : материалы Третьей Междунар. науч. конф.; Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 4–5 дек. 2008 г. / ред.-сост. С. И. Кормилов. – М. : МАКС Пресс, 2008. – С. 338–341.

526. Ширинская Н. М. В. С. Соловьёв и Н. Ф. Фёдоров о предназначении искусства / Н. М. Ширинская // Художественная культура: вопросы теории и истории. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990. – С. 116–128.

527. Шмонина М. «Тютчевский» пласт в лирике Вл. Соловьёва / М. Шмонина // Русская филология : сб. науч. работ молодых филологов. Вып. 10. – Тарту : Тартус. ун-т, 1999. – С. 70–78.

528. Шмонина М. Функция тютчевских реминисценций в лирике Вл. Соловьёва / М. Шмонина // Русская филология : сб. науч. работ молодых филологов. Вып. 11. – Тарту : Тартус. ун-т, 2000. – С. 64–70.

529. Щенникова Л. П. Русская поэзия 1880–1890-х годов как культурно-исторический феномен / Л. П. Щенникова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 456 с.

530. Эйгес И. Эпистолярная форма // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. / под ред. Н. Бродского и др. Т. 2. – М.–Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – С. 1117.

531. Юрина Н. Г. «Вечера в Каире» В. С. Соловьёва и Д. Н. Цертелева как философский диалог / Н. Г. Юрина // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. – 2015. – № 1 (33). – С. 169–180.

532. Юрина Н. Г. Жанровый состав шуточной лирики В. С. Соловьёва / Н. Г. Юрина // Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. – 2014. – № 1, т. 1. Филология. – С. 30–39.

533. Юрина Н. Г. «Жизненная драма Платона» В. С. Соловьёва как философская биография / Н. Г. Юрина // Татищевские чтения : Актуальные проблемы науки и практики : материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф. : в
3 т. Т. 2. Гуманитарные и социальные науки, образование. – Тольятти : Волж. ун-т им. В. Н. Татищева, 2011. – С. 378–385.

534. Юрина Н. Г. История древнерусской литературы: учеб. пособие / Н. Г. Юрина. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2010. – 228 с.

535. Юрина Н. Г. Критика рубежа XIX– XX веков в современных отражениях / Н. Г. Юрина // Вестн. Пятигор. гос. лингвист. ун-та. – 2015. – № 3. – С. 214–215.

536. Юрина Н. Г. Лирическое и драматургическое в критической прозе И. Ф. Анненского (на материале статей о творчестве М. Ю. Лермонтова) / Н. Г. Юрина // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве : сб. ст. и материалов Междунар. конф. (3–6 мая 2006 г.). – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2007. – С. 423–428.

537. Юрина Н. Г. Литературно-критическая концепция В. С. Соловьёва: истоки, становление, развитие / Н. Г. Юрина. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2013. – 280 с.

538. Юрина Н. Г. Литературно-критическая полемика о М. Ю. Лермонтове 1890-х годов: концепции, прозрения, итоги / Н. Г. Юрина // Соловьёв. исслед. – 2015. – Вып. 1. – С. 116–130.

539. Юрина Н. Г. Личность и творчество М. Ю. Лермонтова в интерпретациях критиков-импрессионистов (И. Ф. Анненский, Ю. И. Айхенвальд) / Н. Г. Юрина // Славянский сборник : материалы X Всерос. (с междунар. участием) Славян. чтений «Духовные ценности и нравственный опыт русской

цивилизации в контексте третьего тысячелетия» (24–25 мая 2012 г., Орел»). Вып. 10. – Орел : Изд. А. В. Воробьёв, 2012. – С. 128–132.

540. Юрина Н. Г. Осмысление творчества М. Ю. Лермонтова религиозно-философской критикой рубежа веков: концепции, полемики, формирование традиций / Н. Г. Юрина // Изв. высш. учеб. заведений. Поволж. регион. Гуманитар. науки. – 2010. – № 1 (13). – С. 76–85.

541. Юрина Н. Г. [Рец. на кн.]: С. Н. Носов. Лики творчества Владимира Соловьёва. С прилож. «Краткой повести об Антихристе» / Н. Г. Юрина // Вопр. лит. – 2009. – Июль – авг. – С. 490–491.

542. Юрина Н. Г. Переосмысление традиций жанров древнерусской литературы в поэзии В. С. Соловьёва / Н. Г. Юрина // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. – 2014. – № 4 (30). – С. 135–145.

543. Юрина Н. Г. Поэтика литературного воспоминания В. С. Соловьёва «Н. Г. Чернышевский» / Н. Г. Юрина // Изв. Тул. гос. ун-та. Гуманитар. науки. – 2015. – № 1. – С. 127–137.

544. Юрина Н. Г. Проблема драматургических жанров в осмыслении Вл. Соловьёва / Н. Г. Юрина // Теория литературы: актуальные проблемы современной науки : сб. науч. ст. – Барнаул : АлгГПА, 2009. – С. 84–90.

545. Юрина Н. Г. Пьеса Вл. Соловьёва «Дворянский бунт» в свете эстетических исканий философа / Н. Г. Юрина // Литература и театр : сб. науч. ст. – Самара : Изд. Самар. ун-та, 2008. – С. 160–168.

546. Юрина Н. Г. Специфика русской философской лирики XIX века: от любомудров к Вл. Соловьёву / Н. Г. Юрина // Вестн. Нижегор. гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2017. – № 1. – С. 250–259.

547. Юрина Н. Г. Творчество М. Ю. Лермонтова в русской критике конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / Н. Г. Юрина. – Саранск : [Б. и.], 2006. – 134 с.

548. Юрина Н. Г. Тема апокалипсиса в поэтическом творчестве Вл. Соловьёва: романтико-реалистическая и символистская традиции / Н. Г. Юрина // Соловьёв. исслед. – 2012. – Вып. 3 (35). – С. 67–81.

549. Юрина Н. Г. Тематический диапазон философской лирики В. С. Соловьёва / Н. Г. Юрина // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2017. – Вып. 11 (188). – С. 170–178.

550. Юрина Н. Г. Л. Толстой, Вл. Соловьёв и «философия любви» в русской литературе Серебряного века / Н. Г. Юрина // Вестн. Пятигор. гос. лингвист. у-та. ПГЛУ. – 2009. – № 4. – С. 354–355.

551. Юрина Н. Г. Традиции русской апокалиптической литературы XVIII века в «Краткой повести об антихристе» Вл. Соловьёва (Соловьёв и Яворский) / Н. Г. Юрина // Вестн. Чуваш. ун-та. Гуманитар. науки. – 2010. – № 4. – С. 256–266.

552. Юрина Н. Г. Финская тема в поэтическом творчестве В. С. Соловьёва / Н. Г. Юрина // Финно-угор. мир. – 2014. – № 3. – С. 42–47.

553. Юрина Н. Г. Художественная специфика и эволюция одноактной драматургии В. С. Соловьёва / Н. Г. Юрина // Вестн. Твер. гос. ун-та. – 2015. – № 3. – С. 129–138.

554. Юрина Н. Г. Художественное своеобразие автобиографической прозы В. С. Соловьёва («На заре туманной юности») / Н. Г. Юрина // Вестн. Самар. гос. ун-та. Сер. Гуманитар. науки. – 2011. – № 7 (22). – С. 125–131.

555. Юрина Н. Г. Художественное своеобразие биографической прозы В. С. Соловьёва / Н. Г. Юрина // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. – 2013. – № 6. – С. 144–148.

556. Юрина Н. Г. Эпистолярное творчество В. С. Соловьёва 1870–90-х гг.: историко-литературная проблематика и художественная специфика / Н. Г. Юрина // Соловьёв. исслед. – 2012. – Вып. 4 (36). – С. 6–21.

557. Юрина Н. Г. Эстетические и художественные открытия русского Просвещения в критическом восприятии В. С. Соловьёва / Н. Г. Юрина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : межвуз. сб. науч. тр. Вып. 13. – Самара : Изд-во НТЦ, 2007. – С. 390–398.

558. Яблоков Е. А. «Заря туманной юности» как универсалия (А. Кольцов – Вл. Соловьёв – А. Платонов) / Е. А. Яблоков // Универсалии русской

литературы : сб. ст. [Вып.] 3. – Воронеж : ИПЦ «Науч. кн.», 2011. – С. 248–264.

559. Якушин Н. И. Русская литературная критика XVIII –XIX века / Н. И. Якушин. – М. : Камерон, 2005. – 816 с.

III. Зарубежные исследования

560. Авдейчик Л. Л. Философская поэзия Владимира Соловьёва / Л. Л. Авдейчик. – Минск : РИВШ, 2006. – 170 с.

561. Бальтазар Г.-У. фон. Эстетика и апокалиптика (главы из исследования о Вл. Соловьёве) / Г.-У. Бальтазар фон // Вестн. рус. христиан. движения. – 2001. – № 182. – С. 186–203.

562. Бори П. Ч. Новое прочтение «Трёх разговоров» и повести об антихристе В. Соловьёва, конфликт двух универсализмов / П. Ч. Бори // Вопр. философии. – 1990. – № 9. – С. 27–36.

563. Гринько Я. В. Мемуарна творчість І. С. Тургенєва : автореф. дис. … канд. філол. наук / Я. В. Гринько; Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. – Харків, 2008. – 17 с.

564. Давидова І. Малі форми драматургії / І. Давыдова. – Київ : Мистецтво, 1966. – 138 с.

565. Квачан Л. Л. Границы и их преодоление в жизни и творчестве В. С. Соловьёва / Л. Л. Квачан // Уваровские чтения-VI. Граница и пограничье в истории и культуре : материалы науч. конф., Муром, 16–18 мая 2005 г. – Муром : Муром. ист.-худож. музей, 2006. – С. 366–371.

566. Клековкін О. Ю. Theatrica : Лексикон / О. Ю. Клековкін. – Киев : Феникс, 2012. – 800 с.

567. Красицки Я. «Знамение», второе путешествие Владимира Соловьёва в Египет / Я. Красицки // Соловьёв. исслед. – 2016. – Вып. 2 (50). – С. 96–113.

568. Красицки Я. Проблема раздела церквей и христианского единства в публицистике Вл. Соловьёва / Я. Красицки // Соловьёв. исслед. – 2005. – Вып. 11. – С. 87–97.

569. Лаут Р. К вопросу о генезисе «Легенды о Великом Инквизиторе» : (Заметки к проблеме взаимоотношений Достоевского и Соловьёва) / Р. Лаут // Вопр. философии. – 1990. – № 1. – С. 70–76.

570. Микосиба М. О неопубликованных письмах Вл. С. Соловьёва : (Письма к Н. М. Сологуб) / М. Микосиба // Соловьёв. исслед. – 2004. – Вып. 9. – С. 111–145.

571. Микосиба М. О пометках К. Леонтьева на полях брошюры Вл. Соловьёва «Три речи в память Достоевского» / М. Микосиба // Соловьёв. исслед. – 2004. – Вып. 8. – С. 32–35.

572. Микосиба М. Эсхатология Вл. Соловьёва / М. Микосиба // Владимир Соловьёв и культура Серебряного века. – М. : Наука, 2005. – С. 221–229.

573. Пильд Л. «Вечерние огни» А. А. Фета и «зодчество» Вл. Соловьёва / Л. Пильд // От Кибирова до Пушкина : сб. в честь 60-летия Н. А. Богомолова. – М. : НЛО, 2011. – С. 436–447.

574. Пильд Л. Владимир Соловьёв и Константин Случевский : (Из комментария к стихотворениям Соловьёва) / Л. Пильд // Тыняновский сборник. Вып. 13. – М. : Водолей, 2009. – С. 161– 168.

575. Симонова Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра : учеб. пособие / Т. Г. Симонова. – Гродно : ГрГУ, 2002. – 119 с.

576. Франц Н. П. Апокалиптические идеи у Фридриха Ницше и Владимира Соловьёва / Н. П. Франц // Вопр. философии. – 2002. – № 2. – С. 42–51.

577. Чжонг-Со П. Поэзия Владимира Соловьёва (Проблема нравственного и эстетического идеала) : автореф. дис. … канд. филол. наук / П. Чжонг-Со; Филолог. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1995. – 29 с.

578. Ын-Чжун К. Лирика В. С. Соловьёва как прообраз нового искусства / К. Ын-Чжун // Голоса молодых учёных : сб. науч. публикаций иностр. и рос. аспирантов-филологов. Вып. 7. – М. : Диалог МГУ, 2000. – С. 78–86.

579. Ын-Чжун К. Соловьёв и соловьёвство в творчестве раннего Блока (1898–1902) и его преодоление : автореф. дис. … канд. филол. наук / К. Ын-Чжун; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова – М., 1999. – 32 с.

580. Юрина Н. Г. Поэтическая традиция А. К. Толстого в лирике В. С. Соловьёва / Н. Г. Юрина // Actual problems of the theory and practice of philological researches : meterials of the IV international scientific conferece, on March 26–26, 2014. – Prague : Vedecko vydava-telske centrum «Sociosfera-CZ», 2014. – P. 109–112.

581. Franz N. P. Die apokalyptische Ideengruppe bei Friedrich Nictzsche und Vladimir Solov'ev / N. P. Franz // Vladimir Solov'ev und Friedrich Nictzsche. – Frankfurt am Main, 2003. – P. 439–440.

582. Koiyčaukova S. Владимир Соловьёв: Горнее и дольнее в поэзии Владимира Соловьёва. Лексические ряды. Поэтические образы / S. Koiyčaukova. – Brno : Masarykova univ. v Bruě, 1998. – 226 с.

583. Kornblatt J. D. Spirits, Spiritualism, and the Spirit: Evenings in Cairo by V. S. Solovyov and D. N. Tsertelev / J. D. Kornblatt // Russian literature and the West: A tribute for David M. Bethed. – Stanford : Berkeley Slavic Specialities, 2008. – Pt. 1. – P. 336–358.

IV. Электронные ресурсы

584. Андеев А. Диалоги Платона – драма мысли [Электрон. ресурс] / А. Андеев // Самиздат. М., 2008. – Режим доступа: http://samlib.ru/s/shok a w/dialogi.shtml.

585. Бердяев Н. А. Л. Толстой [Электрон. ресурс] / Н. А. Бердяев // «Вехи»: библиотека русской религиозно-философской и художественной литературы. – М., 2002. – Режим доступа: http://www.vehi.net/berdyaev/ tolstoi.html.

586. Волынский А. Антон Павлович Чехов (Воспоминания критика о писателе) [Электрон. ресурс] / А. Волынский // Наше Наследие. – 2011. – № 98. – Режим доступа : http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9812.php.

587. Волынский А. Л. М. Горький. Очерки и рассказы. – СПб., 1898 [Электрон. ресурс] / А. Л. Волынский // Волынский А. Л. Борьба за идеализм. – СПб.: Тип. М. Меркушешева, 1900. – Режим доступа: http://нэб.рф/catalog/ 000199_ 000009_003691690/viewer/?.

588. Волынский А. Л. О нравственной философии гр. Льва Толстого [Электрон. ресурс] / А. Л. Волынский. – Режим доступа: http://az.lib.ru/w/wolynskij_a_l/text_1890_nravstvennaya_filosofia_tolstogo.shtml.

589. Волынский А. Л. О причинах упадка русской критики [Электрон. ресурс] / А. Л. Волынский. – Режим доступа: http://нэб.рф/catalog/ 000199_ 000009_003673702/viewer/?page=836.

590. Волынский А. Л. О символизме и символистах [Электрон. ресурс] / А. Л. Волынский // Волынский А. Л. Борьба за идеализм. – СПб. : Тип. М. Меркушешева, 1900. – Режим доступа : http://нэб.рф/catalog/000199_ 000009_003691690/viewer/?.

591. Волынский А. Л. О символизме и символистах [Электрон. ресурс] / А. Л. Волынский // Волынский А. Л. Борьба за идеализм. – СПб. : Тип. М. Меркушешева, 1900. – Режим доступа: http://нэб.рф/catalog/000199_ 000009_003691690/viewer/?.

592. Волынский А. Л. Русские критики [Электрон. ресурс] : Литературные очерки / А. Л. Волынский. – СПб. : Тип. М. Меркушева (Б. Н. Лебедева), 1896. – 827 с. – Режим доступа: http://нэб.рф/catalog/000199_ 000009_003673702/.

593. Дацюк С. Коммуникативные стратегии [Электрон. ресурс] / С. Дацюк. – Режим доступа : http://korolewstvo.narod.ru/psychostat/comstr.htm.

594. Иванов В. И. Эстетическая норма театра [Электрон. ресурс] / В. И. Иванов. – Режим доступа: http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/kritika-ivanova/esteticheskaya-norma-teatra.htm.

595. Козырев А. П. Парадоксы незавершенного трактата : К публикации перевода французской рукописи Владимира Соловьёва «София» [Электрон.

ресурс] / А. П. Козырев // Библиотека Якова Кротова. – М., 1991. – Режим доступа : http://www.krotov.info/history/19/1870/1878kozy.html.

596. Кравченко В. В. Владимир Сергеевич Соловьёв. Аскет, визионер и спирит [Электрон. ресурс] / В. В. Кравченко // Сайт Даниила Андреева. – М., 2000. – Режим доступа : http://forum.rozamira.org/index.php?showtopic=2839#14.

597. Мережковский Д. С. Введение к полному собранию сочинений [Электрон. ресурс] / Д. С. Мережковский // Полное собрание сочинений Дмитрия Сергеевича Мережковско-го : в 24 т. – М. : Тип. И. Д. Сытина. 1914. С. 5–8. – Режим доступа: http://rubook.org/ book.php?book=358134&page=5).//.

598. Мережковский Д. С. Лев Толстой и Достоевский. – М. : Наука, 2000 [Электрон. ресурс] / Д. С. Мережковский. – Режим доступа : http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1902_tolstoy_i_dostoevsky.shtml.

599. Мережковский Д. С. Мудрость Пушкина [Электрон. ресурс] / Д. С. Мережковский. – Режим доступа : http://merezhkovskiy.lit-info.ru/merezhkovskiy/kritika-mer/lica/index.htm.

600. Печерская Т. И. Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников: социальный миф и исторический документ [Электрон. ресурс] / Т. И. Печерская // Книжный развал: [сайт; 2004]. – Режим доступа: http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=15&id=7.

601. Погорелова И. Ю. Категория жанра в литературоведческой парадигме [Электрон. ресурс] / И. Ю. Погорелова. – Режим доступа: http://pglu.ru/upload/iblock/111/kategoriya-zhanra-v-lit.paradigme.pdf.

602. Розанов В. В. 23-летие кончины Некрасова [Электрон. ресурс] / В. В. Розанов. – Режим доступа: http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_25_letie_konchiny_nekrasova.html.

603. Розанов В. В. «Демон» Лермонтова и его древние родичи [Электрон. ресурс] / В. В. Розанов. – Режим доступа: http://www.bibliotekar.ru/rus-Rozanov/11.htm.

604. Розанов В. В. Забытое возле Толстого [Электрон. ресурс] / В. В. Розанов. – Режим доступа: http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_zabytoe_vozle_tolstogo.html.

605. Розанов В. В. На границах поэзии и философии [Электрон. ресурс] / В. В. Розанов. Режим доступа: http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_na_granicah_ poezii.html.

606. Розанов В. В. О благодушии Некрасова [Электрон. ресурс] / В. В. Розанов. – Режим доступа: http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_o_blagodushii_nekrasova.html.

607. Розанов В. В. О символистах и декадентах [Электрон. ресурс]] / В. В. Розанов. Режим доступа: http://dugward.ru/library/rozanov/ rozanov_o_simvolistah_i_ dekadentah.html.

608. Розанов В. В. Я. П. Полонский [Электрон. ресурс] / В. В. Розанов. – Режим доступа: http://dugward.ru/library/ rozanov/rozanov_ya_p_ polonskiy.html.

609. Ростовский Д. Успенская драма [Электрон. ресурс] / Д. Ростовский. – Режим доступа : http://static.my-shop.ru/product/pdf/127/1260535.pdf.

610. Садур Н. Малая драматургия [Электрон. ресурс] / Н. Садур // D-Text : каталог ст. – М., 1989. – Режим доступа : http://text.3dn.ru/publ/teatr/nina_sadur_malaja_dramaturgija.

611. Токарева Г. А. Романтизм и романтический тип сознания [Электрон. ресурс] / Г. А. Токарева. – Режим доступа: http://www.kamgu.ru/publications/Tokareva.

612. Толстая Е. Аким Волынский и его еврейский цикл [Электрон. ресурс] / Е. Толстая. Режим доступа: http://www.elenatolstaya.com/userfiles/45_5376.pdf.