

ТВОРЧЕСКАЯ РОДОСЛОВНАЯ SUB SPECIE ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ*

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ О РУССКИХ ПИСАТЕЛЯХ
В ТВОРЧЕСТВЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА

Творчество Б. К. Зайцева, выдающегося представителя раннего модернизма в русской литературе XX столетия, а на исходе жизни — писателя с репутацией «последнего классика», может служить выразительным примером того особого историко-литературного явления, которое рождается на свет в теснейшей связи с художественными традициями предшествующих эпох, содержит в себе последовательную устремленность к обновлению и модернизации этих традиций, но уже самим постоянством преобразующей работы с традициями свидетельствует о неразрывности кровных уз, соединяющих его с прошлым. Этот феномен с большой долей закономерности возникает по завершении классического периода истории национальной литературы, гипотетически его можно было бы назвать *литературой после литературы*. Была своя знаменательность в том, что писательское самоощущение Зайцева всегда включало в себя чувство «снеговых вершин» за спиной. В написанном на склоне лет мемуарно-критическом очерке «Серебряный век. Из воспоминаний и размышлений» (1959) он скажет об этом как об одном из главных условий становления своего литературного поколения: «Мы входили в жизнь на рубеже: позади великое, уже прославленное — скоро назовут его Золотым веком русского искусства, на Западе даже сравнят с расцветом эллинским и с итальянским ренессансом. Тогда, в юности нашей, таких определений еще не было, но чувствовалось, что за нами, в дали почти легендарной, легендарные же и облики нашей литературы...».¹

Осваивая в начале 1900-х годов литературное поприще, Зайцев достаточно быстро определил фундаментальные для себя и наделенные неоспоримой продуктивностью художественные принципы. Один из этих принципов отражал его жанровые предпочтения. Молодой писатель создал новый и отражающий его творческую индивидуальность тип лирического рассказа и этим сумел обогатить даже ту высокоразвитую культуру малых прозаических жанров, которая существовала в русской литературе после Чехова. В автобиографических заметках «О себе» (1943; опубл. в 1957) Зайцев назвал этот свой жанр «бессюжетным рассказом-поэмой», пояснив, что его существо образует «чисто поэтическая стихия, избравшая формой не стихи, а прозу» (IV, 588). Нельзя не прибавить, что неотъемлемым свойством зайцевского «рассказа-поэмы» было создание волнующей психической атмосферы, по своему значению неизмеримо более «экзистенциальной», чем источавшая эту атмосферу эмпирическая материя повествования. «И подчас кажет-

* Работа выполнена при поддержке РГНФ в рамках проекта проведения научных исследований «Классика. Исследования и очерки по истории русской литературы и филологической науки» (№ 12-4-00012).

¹ Зайцев Б. Собр. соч. Т. 1—5; 6—11 (доп.). М., 1999—2001. Т. 2. С. 469. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

ся, — писал о Зайцеве известный в начале XX века критик, — что именно эта воздушная перспектива настроения есть самый важный для него предмет изображения».² Это сказано о произведениях, составивших первую книгу писателя «Рассказы», сборник 1906 года, но и позднее критика не раз обращала внимание на лирические доминанты его прозы. Творчество Зайцева, писала в 1909 году Елена Колтоновская, «красноречиво свидетельствует о том, как далеко отошла современная молодая литература от бытописательского реализма, как она отрешилась от всех его художественных требований и принципов во имя свободного, самодовлеющего лиризма».³

И в послереволюционные годы, когда новеллистика Зайцева проникалась новыми для него трагическими темами исторического катастрофизма, критика, только что ставшая эмигрантской, так отзывалась на книгу писателя, только что ставшего эмигрантом и сотрудником берлинского издательства «Слово»: «У Б. Зайцева лирический строй души проявлен еще выразительнее: он преодолевает и форму (проза, бытовой рассказ) и фабулу. Трагедия до конца переплавлена в лирику».⁴

Поэтизирующий лиризм, субъективная медитативность, психологическое настроение «первого лица» в прозаическом искусстве Зайцева определенно имеют перевес над эпической событийностью, фабульностью, а ассоциации становятся основной формой повествовательных связей. Твердое вещество эпоса во всех отношениях стремится здесь к переходу в газообразное состояние лирики.

Наряду с новым жанровым принципом лирического рассказа ранние сочинения Зайцева выдвигали и не лишенный косвенной связи с ним принцип нового художественного метода, и это придавало им еще большую содержательность. Этот метод — имеющий странную судьбу в русской литературе, как бы не вполне в ней осуществившийся, хотя и многих писателей коснувшийся, — импрессионизм. Именно с импрессионизмом ближе всего оказались соединены художественные искания Зайцева, о чем он и сам не раз говорил в разного рода автобиографических очерках. «...Начал с повестей натуралистических, — вспоминал писатель в 1912 году, в написанных по просьбе С. А. Венгерова «Биографических сведениях», — ко времени выступления в печати — увлечение т(ак) н(азываемым) импрессионизмом...» (X, 90).⁵

Далеко не случаен здесь этот модус условности, применяемый по отношению к понятию импрессионизма, — так называемый импрессионизм. Открытый французскими художниками на рубеже 1860—1870-х годов, импрессионистический метод, как всякая великая художественная идея, всякий «великий стиль», не только оказал громадное влияние на тот вид искусства, в недрах которого он зародился, в данном случае на искусство образительное, но был экстраполирован и за пределы первородного художественного вида, в другие области искусства — в музыку (К. Дебюсси, М. Равель, ранний И. Ф. Стравинский), литературу (Ж. и Э. Гонкуры, К. Гамсун, Ж. Роденбах), театр (балеты М. М. Фокина, первые чеховские спектакли Московского художественного театра, актерские работы В. Ф. Комиссаржевской). Вместе с тем, при всей значительности достижений импрессио-

² Горнфельд А. Г. Лирика космоса // Горнфельд А. Г. Книги и люди: Литературные беседы. 1. СПб., 1908. С. 19.

³ Колтоновская Е. А. Поэт для немногих. (По поводу второй книжки рассказов Бориса Зайцева) // Колтоновская Е. А. Новая жизнь: Критические статьи. СПб., 1910. С. 76.

⁴ Мочульский К. Борис Зайцев. Улица св. Николая. Рассказы 1918—1921 // Звено (Париж). 1924. 31 марта. № 61; цит. по: Мочульский К. В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999. С. 351.

⁵ См. также: Русская литература XX века: 1890—1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1916. Т. III. Кн. VIII. С. 66.

низма, ни в каких видах художественного творчества, кроме живописи, метод не вышел за пределы эстетических вкусов короткого исторического периода, не приобрел значения универсального способа освоения и познания мира в искусстве. Всеобщности импрессионистического взгляда на действительность более всего препятствовала исключительно материальная, пластическая, цветовая и световая природа порождаемого им образа, его визуально-чувственный генетический код.

Примечательно, что в целях распространения метода на словесное искусство эстетика импрессионизма порой искала более или менее тождественных подобий между живописью и литературой. Литературным аналогом импрессионизма в живописи объявлялся в иных случаях натурализм, направление хронологически параллельное импрессионизму и тоже имевшее эстетические интересы в сфере буквального и детализированно точного воспроизведения сенситивно воспринимаемой натуры.⁶ Была, действительно, характерная наглядность в том, что лучшим изображением писателя-натуралиста Эмиля Золя стал его портрет работы художника-импрессиониста Эдуарда Мане (1868).

Собственно импрессионистические и натуралистические тенденции в ранней прозе Зайцева выступают нередко в нерасчлененных формах как слагаемые единой поэтики. Рассказы писателя могли представлять таких персонажей, которые, по словам Н. И. Ульянова, «как на картинах импрессионистов, — только явление света»,⁷ и потому носить просветленно-идеальный характер, подобно «Тихим зорям» или «Мифу», а подчас, напротив, наполняться тяжелой натуралистической предметностью, как «Волки» или «Черные ветры». В отдельных случаях зайцевская новеллистика достигала, согласно отклику Ю. И. Айхенвальда, «удивительного сочетания натурализма и поэтичности»,⁸ как «Священник Кронид» или позднейший «Полковник Розов». В любом, однако, случае лирико-психологическая аура повествования играла в нем роль определяющего художественного компонента, что служило отличительным признаком и зайцевского жанра, и вовлеченности писателя в сферу применений импрессионистической литературной техники.

Своей причастности к импрессионизму в литературе, при всей неустойчивости этого явления, Зайцев, как мы отметили, никогда не ставил под сомнение и не забывал, хотя и относил это творческое увлечение по преимуществу к поре своих первых выступлений в печати.

Есть вместе с тем основания полагать, что импрессионистическая школа значила в творчестве писателя едва ли не больше, чем сам он об этом думал.

Первым напечатанным произведением Зайцева был рассказ «В дороге», появившийся, при содействии Л. Н. Андреева, в 1901 году в газете «Курьер» (15 июля, № 193, с. 2).⁹ Об этом рассказе и его особом значении в своем писательском становлении Зайцев писал в упомянутых уже автобиографических заметках «О себе» (за давностью времени ошибочно называя свой дебют «Ночь»):

«У этого вагонного окна я и почувствовал ритм, склад и объем того, что напишу по-новому. Нечто без конца-начала — о грохоте поезда, тумане,

⁶ См.: Грякалова Н. Ю. Человек модерна. Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008. С. 30, и др.

⁷ Ульянов Н. И. Б. К. Зайцев. (К 80-летию юбилею) // Русская литература. 1991. № 2. С. 74.

⁸ Айхенвальд Ю. Борис Зайцев. Наброски // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. 3-е изд. М., 1917. Вып. 3. С. 200.

⁹ См. нашу публикацию первых рассказов Зайцева из газеты «Курьер» 1901—1903 годов: Дебюты Бориса Зайцева // Новый журнал. 1993. № 3. С. 101—120.

звездах, лугах, никак не „повесть” для журнала „Русская мысль” — попытка бегом слов выразить впечатление ночи, поезда, одиночества.

Записал я это на другой день. А через месяц Леонид Андреев напечатал мою „Ночь” в газете.

Она и определила раннюю полосу моего писания. Впрочем, может быть, составной частью прошла и через все.

Первая моя книжка вышла в 1906 г., в Петербурге. Вся она, как из зерна, выросла из этой „Ночи”, хотя самую „Ночь” я забраковал — казалась она мне слишком слабо написанной» (IV, 587—588).

Рассказ «В дороге», несмотря на наличие в нем примет юношеской пробы пера, вполне может рассматриваться как в определенном смысле «модельное» и не лишенное даже известного педантизма воплощение импрессионистического метода в литературе — уже потому, что в нем сконцентрирован калейдоскоп впечатлений лирико-автопсихологического героя. Тематически рассказ не выходил из рамок литературного предания и даже держался некоторых традиционных литературных обычаев. Уместно, например, вспомнить, что со стихотворения «В дороге» (1845) начинался поэтический путь Н. А. Некрасова. Далеко не дебютное, это стихотворение тем не менее решительно отодвигало в область предыстории творчества все, что вышло из-под пера Некрасова до него, и, как это и было понято современниками поэта,¹⁰ открывало историю его поэтической индивидуальности. Дорожное впечатление оказывалось чрезвычайно «удобной» формой для первого оттиска мирозерцания писателя. Зайцев не стал исключением из этого литературного правила, хотя впечатления его героя, пассажира железнодорожного поезда, в соответствии с переменами времени оказались обновлены технической модернизацией путешествия. Взгляд на мир из окна быстро движущегося поезда для человека начала XX столетия уже, конечно, не отличался диковинностью и небывалостью. Позволяя увидеть окружающее с такой точки зрения, которая еще сохраняла оттенок новизны и свежести, поездка на поезде в это время входила в бытовую норму, более того, приобретала и художественную выраженность, значение художественного мотива, место в ряду предметов искусства. Сюжетная экспозиция и некоторые описательные подробности зайцевского рассказа «В дороге» не случайно вторили образным составляющим раннего стихотворения И. А. Бунина «В поезде» («Все шире вольные поля...», 1893). Однако у Бунина представлена по преимуществу реалистическая пейзажная панорама с рельефной, как всегда у этого художника, предметно-изобразительной детализацией:

Все шире вольные поля
 Проходят мимо нас кругами;
 И хутора и тополя
 Плывут, скрываясь за полями.

 Вот под горою скит святой
 В бору белеет за лугами...
 Вот мост железный над рекой
 Промчался с грохотом под нами...¹¹

У Зайцева — сходная тематика, но другая поэтика. Читатель находит у него незнакомое классическому реализму проникающее вчувствование в минимальные моменты жизненного потока, опредмеченного в данном случае в образах, возникающих при движении поезда. Выезд из города, дина-

¹⁰ См.: Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1988. С. 285—286.

¹¹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 87.

мические изменения ландшафта за окном вагона, преодоления подъемов и уклонов, проезд по мосту (звено бунинского описания, но под «увеличительным стеклом»: «С разгону мы влетели на мост; что это был мост, я узнал потому, что сразу все заорало какими-то резкими, железными криками...» (I, 334), мельканье огней станции, гром и отблески встречного поезда, остановка и, наконец, контрастирующая с «железной» победительностью технической цивилизации «природная» поездка на лошадях, нависание плакучих берез над дорогой (еще сентименталистский образ одушевленной растительности) — все эти меняющиеся состояния и ракурсы объекта находят в субъекте его живописания наблюдателя напряженно внимательного, повышено восприимчивого. Рассказ становится суммой схваченных впечатлений, разъятых до молекулярной малости, и то, что писатель сопровождает его подзаголовком «Эскиз», не просто свидетельствует о нерешительности дебютанта, словно уклоняющегося еще от более капитальных и ответственных жанровых определений, но обнажает приемы импрессионистической поэтики. Мир открывается импрессионисту рассыпанным на мгновения и состояния, чувственно поразительным и ярким, хотя и не всегда логически стройным, и формой, которая наилучшим образом «берет» такое содержание, оказывается как раз набросок, эскиз, импровизационное происхождение которого предполагает прежде всего свободу, — а отчасти и аморфность, — повествовательной структуры, бессюжетной и безгеройной.

Эта прирожденная импрессионизму антипатия к связности, к отчетливости рисунка, к жесткой фиксации контуров изображаемого объекта у молодого Зайцева имела своей альтернативой склонность к погружению создаваемой картины мира в расплывчатые тона акварели, в неполную видимость «мглы» (название рассказа 1904 года), в таинственную неясность тумана. Поезд в рассказе «В дороге» движется сквозь туман, туман становится оптической средой каждого из возникающих при его движении впечатлений, пока, наконец, повествователь не начинает чувствовать себя эманацией этой призрачности: «И мне стало казаться, что я сам становлюсь кучком этого теплого, сырого тумана» (I, 335).

Целая коллекция зыблущихся, полуощутимых, миражных рефлексов света и воздуха, «трепетаний», «сияний», «веяний» собирается в рассказе «Сон» (1904), герой которого также готов растворить свою личность в эфемерности втягивающих в себя стихий, тем более что они, как ему кажется, не лишены связи с высшими силами и не бездушны: «Повсюду вокруг себя и за собой чувствовал Песковский тогда таинственные тихокрылые дуновения, как будто все было наполнено невидимыми и бесплотными существами, будто Бог стоял везде вокруг, куда ни глянь» (I, 338).

Остановившийся перед глубинами всякого момента и неисчерпаемостью каждого материального явления и его чувственного восприятия, импрессионизм, помимо всего прочего, необычайно расширял возможности художественного познания природы и обращенной к природе стороны человеческого существа. В ранних рассказах Зайцева эта особенность импрессионистического подхода к действительности также наглядна. В «курьерскую» серию зайцевской новеллистики входит, наряду с другими, рассказ «Земля» (Курьер. 1902. 20 янв. № 20. С. 2), лирико-повествовательная миниатюра, недооцененная очевидным образом самим автором, поскольку позднее он не включал ее ни в сборники своей прозы, ни в прижизненные собрания сочинений. На этой «страничке» изображены люди, не вполне отделившиеся от природы, «трава какая-то ходячая». И если поначалу подобная степень природности вызывает улыбку повествователя, то потом становится источником своеобразного пантеистического одушевления и предметом живописной

поэтизации, хотя это, нельзя не заметить, поэтизация бессознательного. Архаическая слитность человека с природой, воспринимаемой и в мельчайших физических подробностях, и в метафизическом целом, его внеисторическая поверженность «в глубь хлебов, мира, первобытности, эпоса» знаменовали имеющие в данном случае свое место поэтические аспекты доличного существования.

Признание природы не низшим по отношению к человеку, а в определенном значении высшим миром также несло на себе отпечаток импрессионистического мирозерцания, импрессионистического отказа от рациональных источников художественного творчества. В отношениях искусства и природы импрессионизм видел иерархическую лестницу, по которой художник всегда должен подниматься к совершенству соответствий природе.

Это, однако, черты не только раннего, но и всего творчества Зайцева. И через полвека после своих дебютов, завершая автобиографическую тетралогия «Путешествие Глеба», последний из входящих в нее романов «Древо жизни» (1952), писатель вновь углублялся в фактуру неисчислимых дифференциалов мироздания, в микрочастицы одушевленного и неодушевленного космоса, по-прежнему относя к их числу и воспринимающего их человека, а равно совершал и творческое усилие по претворению словесного образа в образ живописный, подбирая тона, полутона и оттенки:

«Он считал птиц друзьями, его друг была и белочка, мохнатая и смешная, шурша, невесомо возносившаяся по красноватому стволу сосны — отсюда в безопасности помахивавшая хвостом, казавшимся могущественней, чем она сама. <...>

Глеб любил заходить сюда, садиться на поваленную березку, слушать дятла. Дятел не боялся его. С удивительным упорством выстукивал по стволу, медленно поднимаясь все выше, потряхивая пестро-красной грудкой, погружая Глеба в легендарный туман детства, когда такие же русские дятлы с такими же грудками выстукивали напевы свои в лесах Устов, в разных Сопелках, Чертоломах. <...>

Выбирая из земли тугие, в сырости и прохладе возросшие среди прошлогодних листьев боровики, любовался атласно-златистой подкладкой их, крепкой, налитой ножкой, матово-коричневым шеломом... — и все пахло таинственными земными недрами» (IV, 577).

Изобразительно-описательная детализация и здесь вполне импрессионистична. «Сознательно отказываясь от целостного образа мира, — писал Г. П. Федотов, — импрессионизм хочет вознаградить себя за отрывочность своего восприятия его обостренностью. Вложить всю силу своего жизненного порыва в этот отрезок действительности, в это красочное пятно — такова его цель. Все линии и тем более поверхности и объемы растворяются в пятнах, в сгустках чувственной материи, переживание которой достигает необычайной остроты».¹²

Острота природных впечатлений, наряду с их эстетической акцентированностью, соединяется у автобиографического героя Зайцева и с ностальгическими — тоже не свободными от чувственного содержания — переживаниями, пробуждая в его памяти и образы детства, и образы утраченной родины. Рецензируя один из романов тетралогии «Путешествие Глеба», К. В. Мочульский, которого связывали с писателем многолетние литературные, эпистолярные и дружеские отношения, назвал типическое для его прозы описание природы «пейзажем души» (IV, 595).¹³ Критическая формула

¹² Федотов Г. П. Борьба за искусство // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 218.

¹³ См.: Мочульский К. [Борис Зайцев. Путешествие Глеба. I. Заря. Петрополис, 1937] // Со-временные записки (Париж). 1937. № 65. С. 463.

«пейзаж души», обозначавшая в данном случае неотделимость зайцевских образов природы от их наполненности субъективно-лирическими реакциями автора и повествователя, имела в свое время, однако, иную приуроченность: она восходила к тем характеристикам, посредством которых русская литературная наука вслед за А. Н. Веселовским определяла своеобразие элегической поэзии В. А. Жуковского.

* * *

Борис Зайцев принадлежал к числу тех русских писателей, которые сочетали художественное творчество с постоянными занятиями «теоретической» словесностью: литературной критикой, искусствознанием, историей литературы. Он оставил несколько десятков статей о русской литературе¹⁴ (многие из которых были опубликованы в 1940—1970-е годы в парижской газете «Русская мысль»), литературные портреты западных писателей и художников, прежде всего итальянских, множество литературных и эстетических суждений в письмах, мемуарных сочинениях, публицистике, очерках путешествий, дневниковой прозе.

Историко-культурные оценки и характеристики Зайцева никогда не носили на себе печати академической учености, в гораздо большей степени они диктовались интуициями художника, образным восприятием явлений искусства, характерным, впрочем, для литературной и художественной критики начала XX века (которую, особенно в лице Ю. И. Айхенвальда, писатель высоко ценил). Свойством этой субъективной писательской рефлексии оказывалось, однако, и то, что она обнаруживала в себе и объективные мыслительные ценности, давала своим предметам не только образные отражения, но и аналитическую проясненность.

В 1923 году, в составе семитомного собрания сочинений Зайцева («гржебинского»), увидела свет его книга «Италия», посвященная, если воспользоваться словами Ф. А. Степуна, «его второй духовно-астральной родине»¹⁵ и объединившая в себе путевые записки двух предшествовавших десятилетий, очерки исторических городов Апеннин, дневники художественных и религиозных паломничеств автора.¹⁶ Самый большой раздел книги — «Рим». Читатель встречает здесь достоверные и одновременно поэтические образы каждого из семи холмов Рима, картины причудливой совместности тысячелетних древностей и располагающейся рядом с ними и внутри их пестрой и многокрасочной жизни, описания римских улиц, вилл и дворцов, храмов и святынь, домашнего быта, римского воздуха по утрам и вечерам, самой почвы Рима, «перегорелой и отжившей». В своих местах отдается дань художественным памятникам Ватикана:

«Все мировое, пред чем немеет и смущается обычно смертный; все, что выходит за пределы вероятий, обыденности; где дышит дух Вселенной, — все это так же близко здесь Микеланджело, как будто бы не Бог, а сам он создал Вселенную. Микеланджело был натурой глубоко верующей и почти-тельной; но плафон Сикстинской говорит о том, что его можно было бы уп-

¹⁴ См.: Назарова Л. Н. Б. К. Зайцев о русских и советских писателях // Русская литература. 1989. № 1. С. 193—206; обзор литературно-критических, биографических и мемуарных сочинений Зайцева см.: Яркова А. В. Жанровое своеобразие творчества Б. К. Зайцева 1922—1972 годов. Литературно-критические и художественно-документальные жанры. СПб., 2002.

¹⁵ Степун Ф. А. Борису Константиновичу Зайцеву — к его восьмидесятилетию // Степун Ф. А. Встречи. М., 1998. С. 187.

¹⁶ См.: Романович А. Италия в жизни и творчестве Б. К. Зайцева // Русская литература. 1999. № 4. С. 55—67.

рекнуть в нескромности: слишком *на равной ноге* чувствует он себя с Господом, стихиями и мировыми силами. Зевс покарал Титанов, восставших на него. Микеланджело не восставал; напротив, он Бога славит. Но сама сила его как-то подозрительна. В ней есть сверхчеловеческое; ей чуждо смирение. {...}

Микеланджело, будучи христианином и могучей личностью, был во многом человеком гнева; столь богата его натура, что в других вещах (*Pieta*, уже помянутая) выражал он нежность (как и в «Раненом Вакхе» во Флоренции) и светлое любовное милое телом; выразил глубокую задумчивость, печаль, величие в лучшем творении своем — гробнице Медичи в Новой Сакристии Сан-Лоренцо; но в Сикстинской — он судия бестрепетный. Он знал и любил Данте; дантовская суровость близка его духу, и от Страшного Суда определенно веет „Адом”.¹⁷

Незаметно сменяя череду созерцаний, впечатления путешественника претворяются в книге «Италия» в философию искусства. Это меньше всего походит на наблюдения культурного дилетанта — слишком пронизательно и точно, хотя это интуитивная точность, точность импрессионистического проникновения в суть вещей. Такого рода угол зрения подготавливался отчасти литературно-филологическими трудами автора: в 1922 году выходит брошюра «Данте и его поэма», первый опыт характеристики писателя через его биографию, а несколько ранее начинается работа над прозаическим переводом первой части «Божественной комедии» — «Ада». Этот труд займет у Зайцева с перерывами три десятилетия и будет издан в Париже в 1961 году.

Известно, что среди сочинений Зайцева, посвященных истории русской литературы, центральное место занимают три биографических повествования, созданных в эмигрантскую пору: «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951) и «Чехов» (1954). Едва ли возможно согласиться с определением «беллетризованные биографии», которое порой прилагалось к этим книгам.¹⁸ Беллетризация — превращение исторических лиц в литературных героев, внесение элементов художественного вымысла в достоверные и документированные жизнеописания — вполне чужда повествовательным приемам автора. В биографических сочинениях Зайцева безраздельно господствуют факт и документ. В «Жизни Тургенева», по замечаниям одного из первых исследователей книги, к тому же многолетнего корреспондента писателя, «вымысел сознательно отсутствует — есть лишь элементы некоего психологического домысла». ¹⁹ В книге «Жуковский» мы встречаем не менее трех сотен ссылок на биографические и историко-литературные источники. Другое дело, что на основе этой работы с источниками рождается не то, что называется «научной биографией», но, с другой стороны, и не популярное жизнеописание в жанре «жизнь замечательных людей», — создается, в соответствии с постоянными творческими тяготениями повествователя, лирический образ писателя, о котором ведется рассказ, образ, освещаемый светом той же художественной — не будет ошибкой еще раз сказать импрессионистической — субъективности, которая освещает все в зайцевской поэтической прозе.

Первостепенной важностью обладает в биографических повествованиях Зайцева выбор литературных имен. Этот выбор опять-таки имеет мало об-

¹⁷ Зайцев Б. Собр. соч.: [В 7 т.]. Берлин; Пб.; М., 1923. Кн. VII: Италия. С. 111—113.

¹⁸ См.: Шиллева А. Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971.

¹⁹ Назарова Л. Н. О книге Б. К. Зайцева «Жизнь Тургенева» // И. С. Тургенев и русская литература. Науч. тр. Курск. гос. пед. ин-та. Курск, 1982. Т. 217. С. 150.

щего с выбором зачастую внешней тематики исследователя-биографа, с его сторонними воззрениями на материал, — он проистекает из творческих глубин писательской индивидуальности и предопределялся задолго до начала работы автора над биографическим жанром. Мы не погрешим против истины, предполагая, что Зайцев анализирует в своих литературных биографиях не столько внешние объекты, сколько внутренние истоки своего писательства, его исторические прототипы.

С Тургеневым, о котором Зайцев написал свою первую историко-литературную книгу, его с ученических лет соединяли нити преемственности и непосредственного ощущаемого родства. Среди дебютных рассказов писателя, опубликованных, как мы отметили, в газете «Курьер», есть рассказ «Соседи» (Курьер. 1903. 2 марта. № 4. С. 3). Герой этого рассказа — герр Тернер, живущий и умирающий в России немецкий музыкант, одна из последних фигур в обширной литературной галерее романтических жрецов искусства и музыки в особенности, поздний потомок тургеневского Лемма. Целый ряд позднейших персонажей Зайцева, в частности герой повести «Спокойствие» (1909),²⁰ своей типологической природой были близки тургеневским «лишним людям», и встреча читателя с ними могла быть подобна встрече со «знакомым незнакомцем». Классические литературные типы являлись здесь в контексте новейшей истории. Весьма представителен в этом отношении, прибавим, персонаж достаточно позднего зайцевского рассказа «Гофмейстер» (1939), соединяющий в своей характеристике черты и героя, и читателя Тургенева: «И костюм его, и нехитрая шляпа, и манера держаться, — все имело неистребимо-барский оттенок. Умеренный либерал шестидесятых годов, читатель Тургенева...» (VIII, 119).

Наследуя традиционные принципы исторической типизации, образы Зайцева при всем том, конечно, заметно отличались от тургеневских изображений «быстро изменявшейся физиономии русских людей культурного слоя»,²¹ если вспомнить один из автокомментариев создателя «Отцов и детей». Отличия эти обуславливались уже тематическим материалом, складывавшимся из опыта и бытия иной, более поздней исторической эпохи. Изображавшийся Зайцевым мир был проникнут предчувствиями стремительно надвигавшегося конца, и одно существование такого рода психологического фона окрашивало картину этого мира в цвета ранее невиданные и невозможные. Герои писателя, в которых уже современная его ранней прозе околосимволистская критика видела «прямых потомков наших Обломовых и Лаврепких»,²² а сам Зайцев — «внуков тургеневских и детей чеховских» (IV, 590), даже и состоя в близком социально-душевно-родстве с дворянскими интеллигентами литературы XIX века, этим родством отнюдь не исчерпывались. Исторические метаморфозы типа, сохраняя его давние и узнаваемые признаки (культурную и нравственную элитарность, созерцательность, роковую непрактичность), оказывались у Зайцева и довольно значительными: в характеристике типа, наряду с неприкаянностью Лаврецкого или обломовским мягкосердечием, появлялись черты надломленной утонченности, а то и отрешенности, давал себя знать, кроме того, и неразлучный с рефлексией и значительно возросший груз культурных воспоминаний и «классических реминисценций» (II, 195), как говорят герои рассказа «Путники» (1916). Показа-

²⁰ См.: Колтоновская Е. А. Борис Зайцев // Русская литература XX века: 1890—1910 / Под ред. проф. С. А. Венгеров. Т. III. Кн. VIII. С. 77.

²¹ Тургенев И. С. Предисловие к романам // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1982. Т. 9. С. 390.

²² Колтоновская Е. А. Поэт для немногих. (По поводу второй книжки рассказов Бориса Зайцева). С. 83.

телен диалог персонажей и в рассказе «Жемчуг» (1910), с тургеневской цитатой, повторенной потом и в книге «Жизнь Тургенева»:

«— Кто виновен в том, что мы не были счастливы и расстались? — Он выпил глоток. — Никто. Так было положено. Но сейчас я должен сказать вам, помните, как у Тургенева: „Только у ваших ног мог я дышать”.

— Это из „Дыма”» (I, 206).

Все эти перемены улавливались за счет того, что писатель прослеживал не столько развитие дворянской интеллигенции на поздних стадиях ее истории, сколько инерцию ее жизни после того, как это развитие совершило свой полный круг и подвело наследников «дворянских гнезд» к последним пределам. Один из «участвующих» (заимствуя термин автора) в действии зайцевской пьесы «Усадьба Ланиных» (1911) концентрирует в драматической реплике и образы символических реликвий «золотого века» дворянской культуры, и чувство ее бесповоротной обреченности: «Может быть, в вашей усадьбе, где есть масонские книги, Венера восемнадцатого века, бюст Вольтера — все пережиток. И лакей этот пережиток. Ну, и я тоже» (VIII, 205).

Зайцев изобразил уход из истории одного из первостепенных по значению типов русской жизни и литературы классической эпохи, представив героя, достигающего культурного совершенства, но вместе с тем, а может, вследствие того испытывающего буквальную, физическую атрофию всех жизненных сил, самой способности к жизни. «И так понемногу Зайцев за последнее время, — замечал в начале 1910-х годов, может быть, с излишней оценочной жесткостью, К. И. Чуковский, — собрал целую, как говорится, галерею таких *бывших* людей, которые уже не живут, а доживают, ходят по земле, как по кладбищу, простились со всем и со всеми, — ветераны, инвалиды жизни! — и кротко, покорно ждут, когда же придет их час. {...} У Зайцева есть единственный герой, и этот герой — полутруп».²³

Образы Зайцева хранят родовую память о прообразах Тургенева, но тем не менее мы бы ошиблись, если бы вообразили, что в Тургеневе Зайцева больше всего пленял дар общественно-исторической типизации. В своем творчестве Зайцев извлекал из Тургенева не самое, возможно, бесспорное, но свое. На этот отбор традиций, последовательно совершавшийся Зайцевым, а равно и на их преломления обратила внимание в посвященной ему статье «Тварное» З. Н. Гиппиус: «Так видел бы природу *современный* Тургенев, вернее, так бы он описывал ее, — Тургенев без романтизма, без нежности и... без тенденции, — если сказать грубо; без осмысливания, — если выражаться шире и вместе с тем точнее».²⁴

В автобиографической повести Зайцева «Заря» (1910) автобиографический герой, очень юный, переживает сильнейшее волнение под воздействием прочитанной им «Первой любви» Тургенева: «И со светлой тоской в сердце, с навертывающейся слезой бродил он в зеленом саду; весь этот день окрасился для него бледно-зеленоватым. А видение — Зинаида — осталась на всю жизнь. Это была первая великая радость искусства» (VIII, 66). Вполне оправданно, что в элегии дворянского детства, — а именно таковой была в главных сюжетных линиях повесть «Заря», — Зайцев обратился к традициям усадебной поэтичности и вспомнил о тургеневском лиризме. Но не одна тематика вызвала у писателя эту оглядку на «Первую любовь». Лиризм прозаического повествования, открытый Тургеневым, оказывался для Зайцева

²³ Чуковский К. Современные очерки. VII. Борис Зайцев // Чуковский К. Лица и маски. СПб., [1914]. С. 231.

²⁴ Антон Крайний [Гиппиус З. Н.]. Литературный дневник (1899—1907). СПб., 1908. С. 383.

кардинальной ценностью тургеневского художественного опыта вообще. В этом не оставляет сомнений небольшое эссе о Тургеневе, которое Зайцев написал в 1918 году и в котором он прямо противопоставил лишенную, по его мнению, «зерна очарования» общественную тему Тургенева его лирическим страницам. «„Тургеневское“, некоторый тончайший эфир его души, пронизывает все написанное им и сквозь недостатки, устарелость приемов, нередко — слабость архитектуры (в больших вещах) остается очаровательным и вечным»,²⁵ — таково теоретически осознанное зайцевское отношение к Тургеневу. С такой точки зрения и общий образ Тургенева рисовался Зайцеву по-особенному; это был для него «образ спокойствия и меланхолии, созерцательного равновесия и меры, без сильных страстей, облик благосклонный и радующий — изяществом, глубокой воспитанностью духовной; женственный и как бы туманный». ²⁶

Созданная Зайцевым концепция творческого своеобразия Тургенева, — а в биографическом повествовании, безусловно, получили развитие представления, выразившиеся в заметке 1918 года, — явно уклонялась в сторону от традиционных литературных репутаций. Лучшее в Тургеневе, неувядающее, неотделимое от понятий о художественной истине обнаруживает себя, по Зайцеву, не в том, что составляло его наибольшую прижизненную славу, — не в его романах со всей их общественно-политической проблемностью, к сожалению, преходящей, подверженной страстям и иллюзиям исторической минуты. «Вечное» в Тургеневе с гораздо большей несомненностью открывается в его средних и малых повествовательных формах, где имеют преимущество образы непосредственно переживаемого бытия, поэзия народно-национальной жизни, лирика любви и природы. И прежде всего это — «тихая, грустная и прозрачная свирель Тургенева»,²⁷ как будет сказано Зайцевым уже в статье 1961 года, — дает и значение, и очарование тургеневского присутствию в русской литературе.

Нельзя не заметить в этих оценках и того, что Зайцев испытывает искушение посмотреть в творчество Тургенева, как в зеркало, увидеть в нем собственное отражение. «...Внутренно Тургенев всегда был мне близок, — сошлемся на зайцевские признания из письма к Л. Н. Назаровой (от 17 мая 1962 года), — т(ак) ч(то), в общем, считаю себя „в линии“ его, т(о) е(сть) лириком и не романистом, а скорее по небольшим вещам ходоком» (XI, 196). Ранее в письме к Бунину (от 29 декабря 1939 года) Зайцев высказывал — характерно, что в связи с Тургеневым, — одну из своих обобщающих эстетических идей: «Тургеневу сатира совсем не удавалась. Он по-настоящему писал лишь то, что любил. Но не есть ли это и вообще закон искусства?» (XI, 113).

Как бы то ни было, в «Записках охотника», подчеркивал Зайцев в «Жизни Тургенева», их автор «повернул на очень свежий путь, на путь нужный, важнейший: пора было дать просто, поэтично и любовно *Россию*. Россию барско-крестьянскую, орловскую, мценскую, с разными Бежиными лугами, певцами и Касьянами с Красивой Мечи. Изображалось тут и крепостное право. Но главное — любование нехитрыми (нередко обаятельными) народными русскими людьми, любование полями, лесами, зорями, лугами России. „Записки охотника“ поэзия, а не политика» (V, 66—67).

О том, насколько Зайцев был привержен к поэтической составляющей тургеневского искусства, свидетельствует показательный пример нехрестоматийного прочтения хрестоматийного произведения — повести «Ася».

²⁵ Художники слова о Тургеневе: Б. К. Зайцев // Тургенев и его время: Первый сборник под ред. Н. Л. Бродского. М.; Пг., 1923. С. 15.

²⁶ Там же. С. 15—16.

²⁷ Зайцев Б. Непреходящее // Зайцев Б. Дни. М.; Париж, 1995. С. 328.

Ставшая достоянием читателя в 1858 году, повесть Тургенева «Ася» вошла в русское литературно-общественное сознание не только сама по себе, но и в своеобразном комплексе с критическим откликом на нее — статьей Н. Г. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», напечатанной в том же 1858 году в журнале «Атеней». (Такого рода комплексов, составленных из художественного произведения и критической статьи о нем, в истории русской литературы можно насчитать несколько.) Повесть Тургенева была истолкована Чернышевским в духе его критико-эстетической доктрины о литературе как «приговоре» жизни, и именно в качестве общественно-го «приговора» дворянскому герою — «лишнему человеку», который оказывается несостоятелен в отношениях любви и, следовательно, несостоятелен в любом деле жизни, требующем решительности, практических способностей и чувства моральной ответственности. Выводы Чернышевского гласили: «...нам все кажется (пустая мечта, но все еще неотразимая для нас мечта), будто он оказал какие-то услуги нашему обществу, будто он представитель нашего просвещения, будто он лучший между нами, будто бы без него было бы нам хуже. Все сильнее и сильнее развивается в нас мысль, что это мнение о нем — пустая мечта, мы чувствуем, что недолго уже останется нам находиться под ее влиянием... <...> Против желания нашего ослабевают в нас с каждым днем надежда на проницательность и энергию людей, которых мы упрашиваем понять важность настоящих обстоятельств и действовать сообразно здравому смыслу...».²⁸

Критический суд Чернышевского уже в преддверии 1860-х годов подвигнул черту под литературной историей открытого Тургеневым типа «лишнего человека», отказывая выходцу из этого типологического семейства в положительном содержательном потенциале. Категоричность этого суда сообщала повести «Ася» идейную однозначность, больше того, фактически «закрывала» повесть: ее невозможно было читать иначе, кроме как в свете критики Чернышевского.

Зайцев прочитал «Асю» так, как будто статьи «Русский человек на rendez-vous» не существовало: «...как раз тут, в Германии, и родилась „Ася“. Старый немецкий городок, липы, виноградные усики, луна, петух на готической колокольне, белокурые девушки, гуляющие по вечерам, одиночество, Рейн — все это очень тургеневское и, вероятно, очень его окрыляло. „Ася“ вполне удалась. Повесть прославлена — действительно, налита поэзией» (V, 100).

Воспринимая повесть Тургенева как средоточие романтических образов Германии, запечатление поэтической символики Германии, Зайцев вспоминал об «Асе» и в книге «Жуковский», в связи с немецкими линиями биографии другого русского писателя: «Луна, тишина, в глади рейнской ни струи. <...> Звезды над ними, звезды и в Рейне. Сонные огоньки Дюссельдорфа, старинная романтическая Германия — „Ася“ Тургенева» (V, 312).

Следуя логике, согласно которой превыше всего в тургеневском творчестве стоит «поэтическое», а «поэтическое» понимается в главном как органическое, среди романов Тургенева Зайцев отводил первенствующее место «Дворянскому гнезду» — произведению, содержавшему в себе художественное предсказание мотивов зайцевского творчества, ибо в нем изображались «зеленое безмолвие деревенской России, последняя заря дворянского быта и (за сценой) медленный монастырский перезвон» (V, 103), то есть то, к изображению чего тяготели рассказы, повести и романы самого Зайцева.

²⁸ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1950. Т. V. С. 171—172.

Что же касается «Отцов и детей», то в этом хотя и «замечательном» романе Зайцев усматривал известное отступление автора от органических основ своего творчества, избыточное давление внешних обстоятельств «современности»: «Отойдя от недр своих, питавших в нем поэта, Тургенев попробовал изобразить „героя нашего времени“ внешне. Лермонтов не то чтобы писал Печорина, Печорин сам всплывал из него. Тургенев дал Базарова „со стороны“, точный, верный и умный портрет. Но сердце его не могло быть с первым в нашей литературе большевиком. Не было и великого гнева Достоевского. Тургеневу просто хотелось быть справедливым и наблюдательным. Он отнесся к Базарову как ученый — глубины Тургенева этот Базаров, нигилист и отрицатель, никак не задевал» (V, 109).

Характеристика «Отцов и детей», художническая по своей сути, обнаруживает художнические же критерии Зайцева-историка литературы: он оценивает литературный феномен на основании его «природности», принадлежности его замысла и образного мира к внутреннему опыту, «недрам» автора. Не изученность и не степень осмысленности предмета ценится в искусстве, а естественность его существования в творческом кругозоре художника, качества врожденности изображаемого в духовное бытие, в непосредственное мироощущение изображающего.

* * *

Если в книге «Жизнь Тургенева» и сопровождающей ее серии «тургеневских» статей Зайцев рассматривает литературный генезис той особенности своей поэтики, которую именуют лиризмом прозаического повествования, то в книге «Жуковский» заходит речь о содержании этого лиризма и об истоках этого содержания. При всем том писатель далек от возможных в данном случае намерений использовать биографический жанр в качестве повода для иносказательных самоанализов. В главном он руководится в своих биографических повествованиях получившей особое значение в культуре русской эмиграции задачей «прославления духа родины», как говорится в одной из его статей 1949 года. «В этом, — пишет Зайцев в той же статье (посвященной памяти другого биографа русских писателей — К. В. Мочульского), — может быть, и есть внутренняя причина, почему так привился в эмиграции жанр биографии».²⁹ Объективные и утвержденные на фундаменте первоисточников жизнеописания классиков русской литературы оставляли их автору, однако, место и для размышлений о собственных культурных корнях, подобно тому как оставляли для них место и вымышленные фабулы зайцевских рассказов. «Мы, выросшие на народолюбии, воспитанные на Платонах Каратаевых, Живых Мощах» (II, 331), — восклицает, от имени последнего поколения дворянской интеллигенции, герой (не будет ошибкой назвать его лирическим героем) рассказа «Уединение» (1921). Рассказ — о крушениях революционных лет, но его заглавие уводит память читателя к романтической поэтизации одиночества, к «сентиментальному романтизму» Жуковского, колы скоро уединение как художественная тема несет в себе черты романтического происхождения.

В. Я. Брюсов отмечал в свое время, что «рассказы г. Зайцева — это лирика в прозе и, как всегда в лирике, вся их жизненная сила — в верности выражений, в яркости образов».³⁰ Точность, прицельность, можно было бы

²⁹ Зайцев В. Двадцать первое марта // Зайцев В. Дни. С. 143.

³⁰ Брюсов В. [Рец. на:] Борис Зайцев. Рассказы. Издательство «Шиповник». Спб., 1906 // Золотое руно. 1907. № 1. С. 88.

сказать, словесных определений, в сочетании с образной насыщенностью лирико-повествовательного языка, отличают и стилистику биографических повествований писателя, и в особой мере — книги «Жуковский». Вот некоторые из тех словесно-образных характеристик, посредством которых он пытается запечатлеть существо личности и поэзии Жуковского: «меланхолия чистая и прекраснодушная» (V, 198); «обостренная отзывчивость на трогательное и печальное» (V, 199); «звуки томно-меланхолические» (V, 200); «нечто нежно-меланхолическое, полное легкости и музыки» (V, 211); «с той спиритуальной легкостью, которая лишь одному Жуковскому и свойственна» (V, 251); «„Ундина“ — со всей прозрачной ее синеватостью и печалью» (V, 299). Обращает на себя внимание сосредоточенность Зайцева на таких эмоционально-эстетических составляющих поэтического мира Жуковского, как меланхолия и печаль. С одной стороны, в этом сказывается историческая достоверность биографа и историка литературы, отчетливо сознающего, что Жуковский со всей культурно-исторической детерминированностью возрастал «под знаком меланхолии» (V, 215), особой философско-поэтической категории конца XVIII—начала XIX столетия, «смешанного ощущения», говоря языком эстетической рефлексии этой эпохи, совместившего в едином и целостном переживании противоположности радости и печали. «Любовь есть восторг, но и горечь» (V, 214) — так формулировал Зайцев это новое мирозерцание Жуковского, взятое здесь в преломлении личного опыта поэта, но потенциально концентрирующее в себе сознание человека Нового времени вообще, поскольку этот человек явным образом отрешался от рационалистического понимания и схематического членения своей этико-психологической жизни, утверждал ее новую глубину и небывалую ранее сложность.

С другой стороны, та субъективно-лирическая, восходящая к внелогическим семантическим ресурсам романтического стиля, суггестивная фразеология, к которой прибегает Зайцев для описаний внутреннего мира и поэтического своеобразия Жуковского, сообщает Жуковскому и нечто от импрессионистической — «мотыльковой», по иным определениям, — эстетики его биографа. Ведь для Зайцева меланхолия действительно не была чуждым или посторонним понятием, она входила в гамму его лирических настроений в качестве важнейшего тона, излюбленного душевного состояния. «...Улыбаясь своей все той же давнишней, светло-печальной улыбкой» («Тихие зори», 1904; I, 36), — говорит Зайцев о герое одного из своих ранних рассказов, недвусмысленно реминисцируя мотивы сентиментально-романтической меланхолии как «светлой печали». В рассказе «Лето» (1914), разделенном на главки, каждая из которых имеет свое название, есть композиционное звено, озаглавленное «Кладбище в деревне», и это прямо отсылает читателя к образам элегии Жуковского «Сельское кладбище» (1802), тем более что здесь содержится и безошибочное напоминание об эмоционально-эстетической доминанте этого стихотворения: «Мы возвращались домой в том настроении, какое всегда бывает после кладбищ: это не горе, не тяжесть. Можно назвать его таинственной, певучею меланхолией» (VIII, 100). Позднее эти «меланхолии» образуют один из заметных лейтмотивов зайцевской прозы: «Проезжали мимо кладбища с пышной травой, крестами серыми и белыми из бересты, кладбище, заросшее ивняком, рябиной, кое-где березками, и чьи надгробные камни не в порядке, но почему-то неуловимо-очаровательно оно: истинное место упокоения» («Мать и Катя», 1914; II, 37); «Он долго еще стоял, смотрел на этот меланхолически уходящий пир природы» («Петербургская дама», 1915; II, 113); «...Русские весны и дивные меланхолии осени» («Призраки», 1917; II, 317); «Образ юности

отошедшей, жизни шумной и вольной, ласковой сутолоки, любви, надежд, успехов и меланхолий, веселья и стремления — это ты, Арбат» («Улица св. Николая», 1921; II, 319). Не случайно еще в 1909 году Зайцев писал Л. Н. Андрееву: «Жуковский сидит во мне неистребимо» (X, 51).

Меланхолия Зайцева тем не менее не была тождественна меланхолии Жуковского. Жуковский видел в меланхолических состояниях человека его усложнившийся, как было отмечено, психологический мир, своего рода романтическую «диалектику души», одновременно связывая способность личности к меланхолическим переживаниям с ее творческими дарованиями. Меланхолия, согласно Жуковскому, состоит в близком родстве с Музами. Меланхолия Зайцева — по преимуществу поэтическое настроение с тем содержательным уклоном, на который указал В. В. Розанов, его старший современник: «Грусть выше радости, идеальнее. (...) Одна из великих загадок мира заключается в том, что страдание идеальнее, эстетичнее счастья...».³¹ Знаменатель художественного идеализма, меланхолия вместе с тем получила в творчестве Зайцева и новую философскую окраску, обозначив и выразив собою мироощущение человека, который поставлен перед необходимостью проститься с тысячелетним укладом национально-народной жизни, проводить этот казавшийся незыблемым и вечным уклад в историческое небытие. Историческая трагедия, определившая судьбу России в XX веке, приобретала в сознании писателя и метафизический характер, вневременные закономерности, однако происходило это во многом и потому, что сознание такого рода питала культурная почва меланхолической традиции, и романтической, и уходящей корнями в более далекие времена. «Ему вспомнились стихи, — гласит характеристика персонажа в повести «Спокойствие» (1909); — он забыл в них все, кроме последней строчки: „Che va dicendo all'anima: sospira”» (I, 137). Стих Данте «И говорил душе: „Живи, вздыхая”», — нельзя выпустить из виду, что Зайцев был дантологом и постоянно держал в памяти стихи великого поэта итальянского средневековья, — воспринимался русским писателем и как всеобщая формула отношения человека к миру, его роковой проникнутости «земной печалью», если вспомнить заглавие одного из зайцевских рассказов, перенесенное и на книгу прозы 1916 года.

Меланхолия Жуковского, которой Зайцев посвятил важные страницы в биографии поэта, также не была для него, таким образом, внешним объектом исследовательских наблюдений, но находила и глубокий внутренний отклик как персонально пережитая творческая тема. Эти отражения объекта повествования в духовном складе его субъекта, неотъемлемое свойство писательской стратегии Зайцева, обратили на себя внимание Б. Л. Пастернака, который в эпистолярном отзыве (от 4 октября 1959 года) на его автобиографический роман «Юность» и, между прочим, на книгу «Жуковский» сообщал автору: «...я опять с первых страниц (...) был охвачен тем же самым, о чем я Вам писал по поводу „Жуковского”: сходством Вашего духа с существом изображаемого; так что Ваши личные особенности, то, что называют субъективностью, на пользу Вашей работе, словно и они (а не только Ваш слог, Ваше мастерство) — какие-то краски на палитре, изобразительные какие-то средства».³²

Особого рода индивидуализация историко-литературного материала, искание точек его пересечения с «личными особенностями» давали себя

³¹ Розанов В. В. О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира // Розанов В. В. Собр. соч.: [В 30 т.]. М., 1994. [Т. 3]: В темных религиозных лучах. С. 425.

³² Цит. по: Зайцев Б. Жуковский. Жизнь Тургенева. Чехов. М., 1999. С. 513—514 (комм. А. Д. Романенко).

знать у Зайцева и в том, что, усваивая, принимая в свой писательский арсенал те или иные элементы культурной традиции, он распознавал их присутствие не только в породившем их первоисточнике, но и в позднейших исторических модификациях. Так, меланхолия, наследство Жуковского в творческом мире Зайцева, представлялась ему типическим настроением и художественным мотивом Тургенева, о чем он и сказал в книге «Жизнь Тургенева»: «В этот майский день он не обошелся без слова „меланхолия“ — о, сколь тургеневского слова! — и чем дальше, тем чаще оно у него встречается» (V, 73). И в последнем из биографических повествований Зайцева — книге «Чехов» — движение к меланхолически окрашенному образу мира преподносится как одна из основных особенностей чеховской литературной эволюции: «Рассказы стали больше, серьезнее и печальней — юморист, как и полагается, оборачивался меланхоликом» (V, 347).

Подобные скрепления биографий, эволюционных закономерностей, художественных мотивов Зайцев, следует заметить, обнаруживает у героев своих жизнеописаний как признаки их скрытой, но объективно существующей общности. Жуковский, совершающий в 1821 году путешествие по Германии и посещающий Дрезден, напоминает ему героя «Отцов и детей»: «В те времена целы были еще дворцы Дрездена, картинная галерея Цвингер, терраса Брюля над Эльбой, где позже прогуливался тургеневский Кирсанов. (...) По террасе Брюля, как и Кирсанов, он гулял часто, Эльбою любовался. Как некогда Карамзина, она погружала его в мечтательные настроения» (V, 258). Жуковского же, приезжающего в 1837 году на свою родину — село Мишенское Тульской губернии — и застающего там юных внучатых племянниц, Зайцев невольно сравнивает с героем «Дворянского гнезда»: «Жуковский среди этой молодежи — как бы предвозвестие Лаврецкого, возвратившегося к пенатам» (V, 305). С другой стороны, описание отношений Тургенева с его дальней родственницей Ольгой Александровной Тургеновой не обходится без упоминания о том, что «Ольга Александровна была крестницей Жуковского» (V, 92). В книге «Чехов» глава «Архиерей», посвященная одному из наиболее совершенных, по мнению Зайцева, чеховских рассказов («совершенство простоты, которое дается трудом целой жизни»; V, 452), открывается эпиграфом из драматической поэмы Жуковского «Орлеанская дева», эстетической максимой поэта: «Прекрасное свободно, Оно медлительно и тайно зреет». Типологические связи между героями Чехова и Тургенева устанавливаются Зайцевым с видимой посвященностью в вопросы литературной генеалогии: «Главное лицо — сам Иванов, из лишних людей, российских Гамлетов провинции. Родоначальник его Тургенев, но у Чехова вышло еще острее и горше» (V, 363). Все это, разумеется, не означает, что литературный кругозор Зайцева ограничивается тремя писательскими фигурами, — его творчество, и прежде всего литературно-критическое, демонстрирует широчайшую осведомленность в области истории литературы, — однако три писателя, о которых он написал свои биографические повествования, несомненно, создают для него совершенно особое гравитационное поле.

* * *

Книга «Чехов» отличается от прочих литературных биографий Зайцева, и в первую очередь тем, что историко-литературные подходы сочетаются в ней со взглядами мемуариста. Чехов — старший современник автора, предмет его юношеского поклонения и отчасти образец для подражания. Это явствует из ряда свидетельств, в том числе из цитированных уже «Биографи-

ческих сведений» 1912 года: «Из литературных симпатий юности (и до сих пор) самая глубокая и благоговейная — Антон Чехов» (X, 90). Известно, что один из своих первых рассказов, еще рукописный, двадцатилетний Зайцев отправил в 1901 году, с сопровождающим письмом,³³ по ялтинскому адресу Чехова. Сохранился черновик телеграммы, которой Чехов Зайцеву отвечал: «Холодно, сухо, длинно, не молодо, хотя талантливо. Чехов».³⁴

Есть основания полагать, что именно Чехову, необыкновенно широкому социальному диапазону чеховской новеллистики следует Зайцев в попытках создать образы русской жизни во всем многообразии человеческих положений, общественных ролей, сословных, возрастных, местных типов. Не обладая широтой чеховского мирозерцания, Зайцев тем не менее стремится изобразить в своих рассказах и повестях дворянина и крестьянку, разночинца и священника, гимназиста, писателя, «владелицу шляпного заведения», провинциальных актеров, «думца-либерала», коренного москвича, русского парижанина...

Среди рассказов Зайцева встречаются и такие, фабулы и характеры которых достаточно очевидным образом вырастают на почве художественных влияний Чехова. К числу произведений подобного рода следует отнести рассказ «Студент Бенедиктов» (1912), один из творческих побегов, порожденных чеховским рассказом «Студент» (1894).

Рассказ «Студент Бенедиктов» наполнен, впрочем, многообразными «классическими реминисценциями». В нем, например, наличествует эпизодическая событийная линия, в рамках которой герою предлагается принять участие в похищении «чужой жены». Похититель, вовлекающий Бенедиктова в эту фарсовую авантюру, — корнет Гавронский, «человек беспутный, нелепый, пьяница и собачник» (I, 305). Решимся предположить, что в этом сюжетном повороте находят достаточно неожиданное отражение тематически аналогичные мотивы из комедии А. Н. Островского «За чем пойдешь, то и найдешь. (Женитьба Бальзаминова)» (1861). Персонаж этой комедии Лукьян Лукьяныч Чебаков, «офицер в отставке», — верный прототип корнета Гавронского.

При всем том рассказ «Студент Бенедиктов» — неоспоримое литературное следствие чеховского «Студента». У героев двух писателей — общий социальный статус, позволяющий без противоречий ввести тему духовных исканий молодой личности, исканий, не свободных в том и другом случае от внутреннего страдания. Оба произведения замкнуты в пейзажное обрамление, причем в концовках не без символических интенций изображаются утренние зори. Совпадают элементы описательно-повествовательной обстановки двух рассказов. У Чехова: «Иван Великопольский... <...> ...шел все время заливным лугом».³⁵ У Зайцева: «Бенедиктов перелез через канаву и вышел в луга. Эти луга были необозримы» (I, 305). У Чехова: «...он переправлялся на пароме через реку...».³⁶ У Зайцева: «К удивлению, паром оказался у этого берега... <...> Река совсем тихая, тонкий пар над ней, но все же видны отраженья звезд, расходящаяся рябь за паромом ломает их, они танцуют» (I, 311). И Иван Великопольский, и Бенедиктов встречаются в своих скитаниях простых, «простонародных» людей, и эти встречи становятся условием и предпосылкой совершающихся в них нравственных перерождений. И у Чехова, и у Зайцева акцентированы христианские мотивы повествования, страстные и пасхальные, и религиозные переживания героев соз-

³³ См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1980. Т. 9. С. 526.

³⁴ Там же. С. 222.

³⁵ Там же. Сочинения: В 18 т. Т. 8. С. 306.

³⁶ Там же. С. 309.

дают кульминационные вершины в их скитальческом — материализующем путь поисков — духовном опыте.

Нельзя обойти стороной и еще одну особенность поэтики сопоставляемых произведений. В своем известном философском очерке «Чехов как мыслитель» (1904) С. Н. Булгаков так отозвался о рассказе «Студент»: «Трудно определить здесь, где кончается студент и начинается сам автор».³⁷ Это ощущение идейно-психологического единения автора и героя, возникающее у читателя, — характерный показатель лирической формы, и Зайцев наследует прежде всего это искусство давать лирическое, относящееся к авторскому «я» через повествовательное. В рассказе «Студент Бенедиктов» в сферу художественного автора, автора-повествователя, вторгается и автор биографический. Возлюбленную героя зовут Зинаидой, и это не может не напомнить того впечатления, которое, как мы упоминали, испытал в ранней молодости Зайцев, прочитав повесть Тургенева «Первая любовь». Тургеневская Зинаида — предмет ностальгических lamentаций в нескольких произведениях писателя, причем не только беллетристических, но и мемуарных. В качестве аналогичной литературной реминисценции в концовке зайцевского рассказа раздается звук «эоловой арфы»: «На крыше мезонина стоял флюгер, в нем эолова арфа. С набевшим ветерком она издала нежный, жалобный стон» (I, 318). Стоит ли вновь распространяться о значении Жуковского в творческом сознании Зайцева? Отзвук баллады «Эолова арфа» (1814) здесь прямо указывает на литературные пристрастия автора, биографического автора:

И вдруг... из молчанья
Поднялся протяжно задумчивый звон;
И тише дыханья
Играющей в листьях прохлады был он.³⁸

Лирико-автобиографический характер носит и упоминание Зайцева о том, что его герой пишет сочинение о Франциске Ассизском: «Бенедиктов сел к столу и задумался. В ящике стола лежала начатая работа о Франциске Ассизском» (I, 304). Помышление героя о св. Франциске образует и заключительную *pointe* рассказа. Все это находит прямые соответствия в писательских трудах Зайцева, не раз, начиная с книги «Италия», обращавшегося к образу этого католического святого. Известное обобщение этих интересов и занятий содержится в его статье «История русской души» (1931), посвященной выходу в свет книги Г. П. Федотова «Святые Древней Руси»: «...из католических святых наибольшею любовью среди русских пользуется св. Франциск Ассизский — наиболее „русский“, с чертами даже юродства».³⁹

Наконец, возвращаясь к книге «Чехов», следует остановить внимание на том, какой общественный смысл ее автор видел в евангельских темах чеховского «Студента» и через посредство этого рассказа вносил в содержание своего «Студента Бенедиктова». Для Зайцева в этом являло себя начинавшееся противостояние массовому либерализму и позитивизму интеллигенции, некритически воспринявшей идеологию шестидесятничества, обозначалось провозвестие новой эпохи и новой духовной атмосферы. «Христова правда составляла главное! — это мало подходило к духу времени, — свиде-

³⁷ Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель // Булгаков С. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 151.

³⁸ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. III. С. 79.

³⁹ Зайцев Б. Дневник писателя. М., 2009. С. 147.

тельствствовал писатель в качестве уже не только историка культурных процессов, но и их современника. <...> Вероятно, с недоумением читали этот рассказ интеллигенты с бородками клинышком, честные курсистки и благородные статистики в земствах матушки России» (V, 406). Излишне говорить о том, что в совершавшемся в начале XX столетия духовном обновлении русского общества Зайцев ощущал себя не наблюдателем, а действующим лицом.

Концентрация индивидуализированных представлений, личных литературно-общественных предпочтений, субъективно окрашенных элементов культурно-исторического контекста на пространстве достаточно короткого рассказа не осталась без влияния на структуру и формы повествования в этом произведении. Сюжетная основа повествования, — а ее присутствие в рассказе «Студент Бенедиктов» не может вызывать сомнений, — отчасти утрачивала свое объективное значение, превращаясь в череду интроспекций, в узорчатый орнамент авторской культурной памяти, в совокупность не столько событий, сколько лирических состояний и картин. На этой стезе «лирического озарения»⁴⁰ искусства прозы Зайцев был радикальнее, хотя и одностороннее Чехова.

Когда критика первых десятилетий XX века искала историко-литературных объяснений поэтике лирической прозы Зайцева, питательной средой этого художественного явления ей представлялась не проза Чехова, а в гораздо большей степени чеховская драматургия, с ее наклонностью к тому, чтобы принести действие в жертву «настроению». Е. А. Колтоновская — еще раз сошлемся на этого пронизательного критика предреволюционных лет — отмечала: «Воздушные, скупые на слова, поэтичные рассказы Зайцева вполне соответствуют чеховским „драмам настроений“».⁴¹

В творчестве Зайцева была область, где он выступал прямым наследником Чехова-драматурга, — это его театральные пьесы и сцены. В драматических опытах Зайцева преобладание «настроения» над действием оказалось, однако, доведено до такой степени, что это стало угрожать самому существованию драматического рода, формы которого «рассыпались» в неопределенностях импрессионистических состояний. В «сценах» под названием «Любовь» (1909) единственным событийно организующим драматическое движение обстоятельством становится протекание суток. В более основательной и получившей наибольшую известность, поставленной на театральных подмостках Е. Б. Вахтанговым зайцевской пьесе «Усадьба Ланиных» (1911), — эта «усадебная» драматургия, безусловно, во многом шла по следам «Вишневого сада» (1904), — драматические события получают свое место, но не складываются в целостное сценическое действие, они как будто бы тлеют под поверхностью лишенных внешнего драматизма диалогов, вырываясь наружу редкими и внезапными язычками пламени.

Внося в чеховскую драматургическую традицию своего рода импрессионистический максимализм, Зайцев действительно перенимал опыт театра Чехова в своей прозе. Мы уже ссылались на автохарактеристику созданной им жанровой формы рассказа: «бессюжетный рассказ-поэма». В книге «Чехов» Зайцев дает определение драматургическим формам своего учителя: «чеховские поэмы-пьесы» (V, 432). Определяющее значение поэтической (это нужно понимать: лирической) стихии утверждается в том и в другом случае, но и в том и в другом случае условием художественного новаторства признается взаимодействие литературных родов.

⁴⁰ Абрамович Н. Я. «Жизнь человека» у Л. Андреева и Бориса Зайцева // Абрамович Н. Я. В осенних садах. Литература сегодняшнего дня. М., 1909. С. 43.

⁴¹ Колтоновская Е. А. Борис Зайцев. С. 77.

Свои историко-литературные биографические повествования Зайцев посвятил Жуковскому, Тургеневу и Чехову. Эти классики русской литературы XIX века принадлежали разным историческим эпохам, разным литературно-общественным формациям, разным художественным направлениям. В творческом сознании Зайцева эти писатели образовали, однако, проникнутый единством эволюционный ряд, составили проходящую через все пространство классической литературы линию художественного развития. Поэзия Жуковского, выразившая «невыразимые» состояния и оттенки психологического бытия «внутреннего человека», в качестве начального звена включалась в ту историко-литературную цепь, последующими звеньями которой были и Тургенев с его лирической прозой, поэтизирующей положительные начала народно-национальной жизни, и Чехов с идеалистической перспективой его подтекстов и «настроений». В той литературной традиции, которая была обнаружена и описана Зайцевым, он хотел видеть родословную своей импрессионистической новеллистики, корневую систему своих поэтических рассказов. Это была завоеванная для русской литературы романтизмом и ставшая в ней органичной традиция словесного искусства, которое воздействовало на читателя и своим предметно-тематическим содержанием, и эстетическими открытиями, и новизной художественных форм, но, в дополнение к этому, располагало еще образными средствами, зарождавшимися вне логической конкретности предметов, фабул и описаний. Художественный образ приобретал значения, превышавшие, казалось бы, сумму его материальных компонентов, ускользавшие от рассудочного понимания, выходявшие за пределы смысловых запасов словаря. В рамках этой традиции русская литература осваивала сверхрациональный потенциал слова.