

CARPE DIEM:

ПРОФЕССОРУ

АЛЕКСАНДРУ АНАТОЛЬЕВИЧУ КАРПОВУ

ко дню семидесятилетия





Kazan
Metropolitans
Dmitryev
DP A



Санкт-Петербургский государственный университет
Кафедра истории русской литературы

CARPE DIEM:
профессору
Александру Анатольевичу Карпову
ко дню семидесятилетия



Санкт-Петербург
2021

УДК 882
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8
К26

Р е ц е н з е н т ы:

канд. филол. наук *Л. Н. Киселева*
(Тартуский университет (Эстония)),
канд. филол. наук *А. Ю. Балакин*
(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН)

К26 *Carpe diem: профессору Александру Анатольевичу Карпову ко дню семидесятилетия* / под ред. Е. Н. Григорьевой, Н. А. Гуськова, Н. А. Карпова, Е. М. Матвеева. — СПб.: ООО «Издательство “Росток”», 2021. — 490 с.

Настоящий сборник посвящен 70-летию заведующего кафедрой истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета Александра Анатольевича Карпова. Сборник содержит научные статьи, написанные коллегами, друзьями и учениками юбиляра. Публикуется также полный биографический указатель научных трудов А. А. Карпова.

Издание адресовано литературоведам, лингвистам, студентам-филологам, а также всем интересующимся проблемами истории русской литературы.

ISBN 978-5-94668-343-2

9 785946 683432

© Авторы статей, 2021
© Санкт-Петербургский государственный университет, 2021
© ООО «Издательство “Росток”», 2021

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник «*Sarge diem*» посвящен очень важной для русистики дате, ознаменовавшей сразу два события: в 2021 году исполняется 70 лет со дня рождения профессора Санкт-Петербургского государственного университета Александра Анатольевича Карпова, в этом же году исполняется 15 лет его руководству кафедрой истории русской литературы. А. А. Карпов был избран заведующим кафедрой в конце 2006 года (а до этого неоднократно в разных ситуациях исполнял обязанности заведующего). Совпадение этих двух памятных событий не случайно. Необходимо сказать, что именно как руководитель литературоведческой кафедры, столь именитой в истории российских университетов, А. А. Карпов сделал и сейчас делает исключительно много. Все эти годы он с постоянством и настоящим мужеством защищал кафедру перед лицом администрации, деятельность которой, к сожалению, не всегда идет на пользу университетской жизни. В этом проявляется забота Александра Анатольевича о кафедре, о каждом ее сотруднике и — одновременно — о российском образовании и науке в целом. Следует отметить, что А. А. Карпову присущ особый, только ему свойственный, стиль руководства, администрирования: стиль этот профессор М. В. Отрадин удачно охарактеризовал формулой «не надо громко». Все проблемные ситуации, неизбежно возникающие при управлении большим и очень разнообразным коллективом, решались и решаются им спокойно, в высшей степени деликатно и компромиссно. Он всегда с большой ответственностью и вдумчивостью подходил к вопросу об обновлении штата. Целый ряд ярких ученых и преподавателей появились на кафедре в последние пятнадцать лет. Важным представляется и то, что Александр Анатольевич, отчасти возвращаясь к тради-

циям 60–70-х годов и более ранним, регулярно привлекает на кафедру сотрудников Института русской литературы (Пушкинского Дома). Интеграции с Академией наук, а также с учебно-научными подразделениями других университетов (в том числе зарубежных) наш заведующий неизменно уделяет большое внимание. Это, в частности, проявляется в организации им крупных конференций, чаще всего посвященных круглым датам: двум кафедральным юбилеям (190-летию и 200-летию) и юбилеям Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова и И. С. Тургенева. Все они имели не формально, а реально международный характер, в них принимали участие ведущие литературоведы-русисты. В этот же ряд нужно поставить и организованные А. А. Карповым (совместно с коллегами) представительные заседания в рамках «Апрельских чтений», посвященные, в частности, международным связям русской литературы, проблемам интертекстуальности, памяти профессора В. М. Марковича.

Может быть, еще большим достоинством А. А. Карпова как заведующего является его способность поддерживать научные и научно-организационные начинания его коллег, в том числе и далекие от его собственных интересов и предпочтений. Именно за время его руководства была проведена масштабная конференция «Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития», напомнившая о роли кафедры в развитии этой области отечественного литературоведения. Тут же можно указать и на активную деятельность кафедральных фольклористов, создавших независимый исследовательский проект «Прагмема», коллектива филологического семинара «Русский XVIII век», исследовательской группы, занимающейся изучением теории литературы (топики, интертекстуальности, нарратологии) и т. д.

Такая успешность и плодотворность в многотрудной роли заведующего кафедрой была бы невозможна, если бы не научная деятельность самого А. А. Карпова. А он является по-настоящему крупным и интересным ученым. Хочется вспомнить, что уже на юного Карпова, студента и аспиранта, возлагались большие надежды. Вот, например, как характеризовал его Г. П. Макогоненко в отзыве о дипломном сочинении «Образ Пугачева в “Истории Пугачева” и “Капитанской дочке” А. С. Пушкина»:

«Дипломное сочинение А. Карпова — убедительное свидетельство его талантливости и научной одаренности. Широко об-

разованный выпускник Университета зарекомендовал себя пытливым, самостоятельным исследователем, способным ставить и решать сложные актуальные проблемы науки.

Нет сомнения, что работа в аспирантуре поможет окончательному формированию молодого ученого. Кафедра может смело рассчитывать, что в лице А. Карпова она получит достойного ученого и педагога».

Из отзыва Макогоненко на кандидатскую диссертацию «Проблемы развития пушкинской прозы 1833–1837 годов» становится понятно, что надежды оправдались:

«В работе Карпова привлекает тщательность анализа, соединенная с масштабностью постановки проблем, самостоятельность его научной позиции, что проявляется и в выборе малоизученной области творческого наследия Пушкина, и в оригинальности подхода к исследуемым произведениям. Диссертация А. А. Карпова — серьезное исследование, результаты и выводы которого найдут применение в учебной и научно-исследовательской работе. Они должны учтываться и будущими издателями пушкинской прозы».

Помимо Г. П. Макогоненко, университетского учителя А. А. Карпова, к нему с искренней симпатией и с уверенностью в его ярком научном будущем относились такие ученые, как Г. М. Фридлендер, Ю. М. Лотман, писавший внешний отзыв на его кандидатскую диссертацию, Н. Н. Скатов, бывший первым оппонентом на защите этой диссертации, и, конечно, В. Э. Вацуло (второй оппонент на защите).

Имя Вадима Эразмовича Вацуло в связи с научной деятельностью Карпова должно быть отмечено особо: сам юбиляр неоднократно говорил, что именно Вацуло является его главным учителем и он считает себя его научным «наследником». Это действительно так. Нужно сказать, что исследования Карпова достаточно разнообразны. Ему принадлежат и обобщенные концептуальные интерпретации классических текстов (например, «Бориса Годунова» Пушкина), обширные монографические статьи, описывающие жизнь и литературную деятельность тех или иных авторов (в частности, Н. М. Языкова, Н. А. Полевого), он автор нескольких историографических работ о кафедре (в них он выступает оригинальным продолжателем своего предшественника —

А. Б. Муратова), им написано очень много энциклопедических статей. Но в центре его деятельности оказываются отдельные историко-литературные этюды, представляющие собой блестящие образцы научного комментария. Пожалуй, именно в жанре комментария ярче всего проявляется своеобразие «научной личности» Александра Анатольевича. Кроме уже упомянутых Полевого и Языкова, он комментировал книгу П. В. Анненкова «Материалы для биографии А. С. Пушкина», П. А. Висковатова «Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество»; особенно надо выделить две антологии, созданные А. А. Карповым: «Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века» и «Русская фантастическая повесть эпохи романтизма».

Комментарий, которым занимается Карпов и которому учит студентов-магистрантов, как принято считать, является самой традиционной частью истории литературы, основанной прежде всего и исключительно на фактических разысканиях. На обсуждении докторской диссертации «Типы межтекстовых отношений в русской литературе первой половины XIX века» о неожиданной современности научных трудов Карпова говорил В. М. Маркович:

«Именно превращение комментария <...> в составную часть концептуального исследования и делает исследование историко-литературным. <...> История литературы становится историей литературы, самые традиционные академические комментарии, не отказываясь от своих методов и своих свойств, оказываются совместимы с современными методиками. Традиционное и новое сходятся в парадигме современного литературоведения».

Последняя мысль возникает и в развернутом отзыве Ф. З. Кануновой на автореферат диссертации:

«Автореферат позволяет наглядно представить не только обилие и многообразие научных трудов соискателя, но и их общую целенаправленность и внутреннюю структурированность. В таком виде они производят впечатление стройного целого, связанного прежде всего обращенностью к первой половине XIX века <...> Помимо этой общей хронологической локализации целостность и глубина исследования обусловлена его методологическим единством. В основном оставаясь безусловно на почве традиционного историко-литературного и сравнительно-исторического метода

и демонстрируя его неистощимую плодотворность, А. А. Карпов обогащает его новейшими подходами, которые делают исследование методологически современным и актуальным. Этому способствуют сформулированные <...> центральные рабочие понятия “текста” и “межтекстовых отношений”, которые позволяют осмысливать общие принципы в применении к разрозненному материалу, становятся действенным инструментом, обеспечивающим успех как в конкретном анализе, так и в исследовательской стратегии. Отдельные эмпирические исследования обнаруживают свою магистральную направленность и переходят в новое качество, обусловливающие их теоретическую значимость».

Естественное сочетание традиционного и нового — пожалуй, основное свойство всех трудов А. А. Карпова. Это свойство определяет и его преподавательскую деятельность. В первую очередь здесь следует назвать его новаторский и совершенно уникальный специальный курс для магистрантов «Основы научного комментирования». Одновременно с этим Александр Анатольевич уже много десятилетий читает базовый историко-литературный курс: он знакомит первокурсников-западников с русской литературой Золотого века. Слушатели этого курса неоднократно отмечали, что А. А. Карпов обладает несомненным даром говорить просто о сложном.

Все лекции, которые читает А. А. Карпов, так же, как и многие его публичные выступления и неформальное общение с коллегами, отмечены редким и тонким чувством юмора, в котором проявляется неповторимый склад его личности. В научных сочинениях (академических, достаточно строгих по своей стилистике) всегда проступает своеобразие его творческого дара; этот особый стиль ощутим, в частности, даже в таком, казалось бы, «безличном» жанре, как комментарий. И в печатном, и в устном своем слове (надо заметить, что Александр Анатольевич блестящий рассказчик) он неизменно уделяет внимание изяществу формы, композиции, сюжету, научной интриге. Не случайно, что в последние годы он обратился к непосредственному литературному творчеству, при этом глубоко своеобразному.

Яркая и неповторимая личность, А. А. Карпов и как заведующий, и как ученый, и как преподаватель обладает еще одним редчайшим качеством: он расположен к людям. В течение всего времени его руководства нашей кафедрой ей свойственна открытая,

свободная, товарищеская атмосфера, атмосфера равенства, истории которой во многом в личности и в характере заведующего. Все, кто общается с ним, обращают внимание на его доброжелательность, полное отсутствие ревности к успехам своих коллег, он всегда радуется достижениям своих соратников.

Этот сборник составлен из статей, написанных коллегами, друзьями и учениками А. А. Карпова. Поскольку Александр Анатольевич на протяжении долгих лет занимался учебными планами и вообще организацией кафедральной учебной жизни, разделы сборника озаглавлены названиями учебных курсов кафедры. В этом видится неразрывная и прочная связь между научной и учебной работой университетского профессора.

П. Е. Бухаркин, Е. Н. Григорьева, Е. М. Матвеев

Ч а с т ь 1

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ
К КУРСАМ ОСНОВНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ
ПРОГРАММЫ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ФИЛОЛОГИЯ
(РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА)
ПО УРОВНЮ БАКАЛАВРИАТ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ (СПЕЦИАЛЬНОСТИ)
45.03.01 ФИЛОЛОГИЯ**

[015939]

Филологический просеминар
Philological Proseminar

Александр Анатольевич Карпов
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

СПИСОК ПЕЧАТНЫХ ТРУДОВ

Диссертации

1. Проблемы развития пушкинской прозы 1833–1837 годов: дисс. ... канд. филол. наук. Л.: Ленинградский государственный университет, 1979.
2. Типы межтекстовых отношений в русской литературе первой половины XIX века: дисс. ... докт. филол. наук. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2000.

Статьи

1972

3. Хранители народной песни // Маяк. 1972. № 115 (совм. с М. А. Лобановым).

1977

4. Рецензия на книгу: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е гг. (1830–1833) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. Т. 36. № 1. С. 83–85.

1978

5. Пушкин-художник в «Истории Пугачева» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VIII. Л.: Наука, 1978. С. 51–61.
6. О повествователе в «Путешествии из Москвы в Петербург» А. С. Пушкина // Вопросы филологии. Вып. VII. Л.: изд-во ЛГУ, 1978. С. 187–195.

1979

7. К проблеме идейных и художественных поисков Пушкина в 1830-е годы: Жанровое своеобразие «Путешествия из Москвы в Петербург» // Болгарская русистика. 1979. № 4. С. 13–20.

1980

8. «Записки бригадира Моро де Бразе» как произведение Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1980. С. 103–114.

1982

9. Об источнике стихотворения Гринева // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л.: Наука, 1982. С. 140–142.
10. Судьба Николая Языкова // Языков Н. М. Сочинения. Л.: Художественная литература, 1982. С. 3–20.
11. Проблемы изучения пушкинской прозы // Задачи коммунистического строительства и перспективы развития советской филологии: Межвузовский сборник. Л.: изд-во ЛГУ, 1982. С. 26–30.

1985

12. Документальное и художественное в исторической прозе и публицистике А. С. Пушкина 1830-х годов // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начала XX века. Л.: изд-во ЛГУ, 1985. С. 7–28.

1986

13. «Капитанская дочка» в контексте «документально-художественной» прозы А. С. Пушкина // Стиль и время: Развитие реалистического повествования: Межвузовский сборник научных трудов. Сыктывкар, 1986. С. 44–52.
14. Николай Полевой и его повести // Полевой Н. Избранные произведения и письма. Л.: Художественная литература, 1986. С. 3–26.
15. Проблемы литературной преемственности (рецензия) // Звезда. 1986. №7. С. 202–204.

1988

16. «Борис Годунов» А. С. Пушкина // Анализ драматического произведения: Межвузовский сборник. Л.: изд-во ЛГУ, 1988.

С. 91–107. То же: Золотой век русской литературы: Сб. статей. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. С. 52–67.

17. Николай Васильевич Гоголь в его переписке // Переписка Н. В. Гоголя: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1988. С. 5–27.

1989

18. Аладьин Е. В. // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 42–43.

1992

19. Греч А. Н., Греч Н. И., Зотов Р. М. // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2. М.: Большая российская энциклопедия, 1992. С. 18, 18–21, 356–358.

1994

20. Кулибин А. И. // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3. М.: Большая российская энциклопедия, 1994. С. 219.

1996

21. “Poezia” i “istina” u ljubavnoi lirici N. Jazikova: (“Moja Apokalipsa”) // Autotematizacija u književnosti. Zagreb, 1996. С. 35–49.

22. «Перстень» Баратынского и «Повести Белкина» // Концепция и смысл: Сборник статей в честь 60-летия проф. В. М. Марковича. СПб.: изд-во СПбГУ, 1996. С. 171–185.

23. Стихотворение «Землетрясенье» в творческой биографии Н. М. Языкова // Литература и религия: Шестые Крымские Пушкинские международные чтения: Материалы. Симферополь, 1996. С. 80–82.

1997

24. «Мы весело, мы шумно жили!» (Н. М. Языков и иллюстрации А. А. Агина к «Мертвым душам») // Пушкин и другие: Сборник статей в честь 60-летия проф. С. А. Фомичева. Новгород, 1997. С. 247–256.

25. О «Львах и собачках» // Ars philologiae: Профессору А. Б. Муратову ко дню шестидесятилетия. СПб.: изд-во СПбГУ, 1997. С. 32–36.

1998

26. Н. М. Языков: Проблемы творческой эволюции. СПб.: изд-во СПбГУ, 1998 (Серия «Научные доклады»). 20 с.
27. «Поэзия» и «правда» в любовной лирике Н. Языкова // Автоинтерпретация: Сборник статей. СПб.: изд-во СПбГУ, 1998. С. 55–70.

1999

28. Никитин А. А. // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. Т. 4. М.: Большая российская энциклопедия, 1999. С. 304–305.
29. The “Tales of Belkin” and the Motif of “Perception of Life Through Literature” in Late Eighteenth – and Early Nineteenth-Century Russian Literature // Irish Slavonic Studies. 1999. №20. Р. 1–19.
30. Тема «безумия от книг» в русской литературе первой трети XIX века // Русь-Россия и Великая Степь: Восьмые Крымские Пушкинские международные чтения: Материалы. Симферополь, 1999. С. 12–15.
31. О «волшебной сказке» И. В. Киреевского «Опал» // Русь-Россия и Великая Степь: Восьмые Крымские Пушкинские международные чтения: Материалы. Симферополь, 1999. С. 91–94.
32. Э. Т. А. Гофман в восприятии К. С. Аксакова: (По материалам переписки К. С. Аксакова с М. Г. Карташевской) // Взаимосвязи и взаимовлияние русской и европейских литератур: Материалы международной научной конференции. СПб.: изд-во СПбГУ, 1999. С. 166–170.

2000

33. К истории одного «неистового» мотива // Памяти Г. П. Магогоненко: Статьи. Материалы. Воспоминания. СПб.: изд-во СПбГУ, 2000. С. 105–116.

2002

34. К истории первого издания поэмы Пушкина «Кавказский пленник» // Пушкин и его современники: Сборник научных трудов. Вып. 3 (42). СПб.: Академический проект, 2002. С. 278–290.

35. Аладын Е. В., Архивные юноши, Баратынский Е. А., Батюшков К. Н., Бахтиурин К. А., Башуцкий А. П., Бенедиков В. Г., «Библиотека для чтения», Борг К. Ф., Булгарин Ф. В., Бунина А. П., Вельтман А. Ф., Веневитинов Д. В., «Вестник Европы», Вигель Ф. Ф., Войков А. Ф., Вольное общество любителей российской словесности, Вольное общество любителей словесности, наук и художеств, Вяземский П. П., Вяземский П. А., Ган Е. А., Глебов Д. П., Глинка С. Н., Глинка Ф. Н., Гнедич Н. И., Гоголь Н. В., Гребенка Е. П., Грибоедов А. С., Губер Э. И., Жуковский В. А., Даль В. И., Дашков Д. П., Декабристская литература, Дельвиг А. А., Дмитриев М. А., Дмитриев-Мамонов М. А., Дружеское литературное общество, Дурова Н. А., «Европеец», Ершов П. П. // Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. Т. 1: А–Ж. М.: Гуманитарный изд. Центр ВЛАДОС; СПб.: Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2002.
36. «Зеленая лампа», Зотов Р. М., Измайлов А. Е., Илличевский А. Д., Каверин П. П., Карагыгин П. А., Карлгоф В. И., Катенин П. А., Квитка Г. Ф., Кениг Г., Кикин П. А., Клюшников И. П., Козлов И. И., Кольцов А. В., Красов В. И., Крылов И. А., Кудрявцев П. Н., Кукольник Н. В., Куницын А. П., Кюстин А. де, Лажечников И. И., Лермонтов М. Ю., Марин С. Н., Масальский К. П., Мельгунов Н. А., Мерзляков А. Ф., «Мертвые души», «Мнемозина», Молчалин, «Московский вестник», «Московский наблюдатель», «Московский телеграф», Мятлев И. П., Нарежный В. Т., Ноздрев, Норов А. С., Общество любителей российской словесности, Общество любомудрия, Ознобишин Д. П., Орлов А. А., Оссиан, Павлов Н. Ф., Павлова К. К. // Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. Т. 2: З–П. М.: Гуманитарный изд. Центр ВЛАДОС; СПб.: Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2002.
37. Печерин В. С., Печорин, Плетнев П. А., Плюшкин, Пнин И. В. Подолинский А. И., Полевой К. А., Полевой Н. А., Полежаев А. И., «Полярная звезда», Попугаев В. В., Пушкин В. Л., Пущин И. И., Раевский В. Ф., Русский Бог, Рылеев К. Ф., Салопница, «Северная пчела», «Северные цветы», Серебрянский (Сребрянский) А. П, Слепушкин П. Н., Соллогуб В. А., Сомов О. М., Станкевич Н. В., Стромилов С. И., Суханов М. Д.,

«Сын отечества», «Телескоп», Тепляков В. Г., Тимофеев А. В., Титов В. П., Толстой Ф. И. («Американец»), Толстой Я. Н., Тришкин кафтан, Туманский В. И., Тургенев Ал-др И., Тургенев Анд. И., Тургенев Н. И., Фамусов, Хвостов Д. И., Цыганов Н. Г., Чичиков, Шаликов П. И., Шишков А. А., Языков Н. М., Яковлева А. Р. // Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. Т. 3: П—Я. М.: Гуманитарный изд. Центр ВЛАДОС; СПб.: Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та. 2002.

2003

38. Батюшков, Гердер, Саади... // По царству и поэт: Материалы всероссийской научной конференции «Н. М. Языков и литература пушкинской эпохи». Ульяновск: Средневолжский научный центр, 2003. С. 206–208.
39. Об источниках «Подражаний древним» К. Н. Батюшкова // Гипнос, Танатос и Асклепий в культуре народов мира: Межвуз. науч. сб. Вып. II. Симферополь: Крымский архив, 2003. С. 105–108, 187–188.
40. Баратынский (Боратынский) Е. А., Батюшков К. Н., Веневитинов Д. В., Вольное общество любителей российской словесности // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: в 3 т. Т. 2: Девятнадцатый век. Кн. 1: А–В. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2003. С. 248–249, 255–256, 508, 600.
41. Грибоедов А. С. // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: в 3 т. Т. 2: Девятнадцатый век. Кн. 2: Г–И. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2003. С. 234–236.

2004

42. Карлгоф В. И., Кони Ф. А. // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: в 3 т. Т. 2: Девятнадцатый век. Кн. 3: К–Л. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. С. 136, 349–350.
43. Языков Н. М. // Санкт-Петербург: Энциклопедия. СПб.; М.: РОССПЭН. 2004. То же: Санкт-Петербург: Энциклопедия. Изд. 2. СПб.; М.: РОССПЭН. 2006.

2005

44. «Повести Белкина и мотив «книжного сознания» в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX века // ИВЕ-

RICA: К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот». СПб.: Наука, 2005. С. 90—104.

45. «Невский альманах», «Невский зритель», Никитин А. А. // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: в 3 т. Т. 2: Девятнадцатый век. Кн. 4: М—О. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 471, 513.

2006

46. Полежаев А. И. // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: в 3 т. Т. 2: Девятнадцатый век. Кн. 5: П—Р. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. С. 476—478.

2008

47. Смирновский П. М. (в соавторстве с Н. А. Казаковой), «Соревнователь просвещения и благотворения», Тимофеев А. В. // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: в 3 т. Т. 2: Девятнадцатый век. Кн. 6: С—Т. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. С. 368—369, 463—464, 877—878.

2009

48. К биографии Е. В. Петухова (по материалам архива ученого) // HOMO UNIVERSITATIS. Памяти Аскольда Борисовича Муратова (1937—2005): Сб. статей / под ред. А. А. Карпова. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 310—317.
49. Поэт Михаил Юпп и его коллекция книг русского зарубежья // Конференция «Мои друзья — герои мифов...» (к 100-летию «Русских сезонов» С. П. Дягилева). Ч. 2. СПб., 2009. С. 3—8.

2010

50. Михаил Юпп — поэт, библиофил, библиограф, литературовед, коллекционер-исследователь // Континент. 2010. № 23 (447). (25 июня — 1 июля 2010). С. 18.

2011

51. Кафедра истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета: эпохи и имена (1819—1919) // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: взгляд из России — взгляд из зарубе-

- жья: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 190-летию кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург. 7–9 октября 2010 года / отв. ред. А. А. Карпов. СПб.: Скрипториум, 2011. С. 11–41.
52. Из комментариев к «Старосветским помещикам» Н. В. Гоголя: «Я знал одного человека...» // Культурный палимпсест: Сб. статей к 60-летию В. Е. Багно / отв. ред. А. В. Лавров. СПб.: Наука, 2011. С. 312–320.
53. «Афанасий и Пульхерия» – повесть о любви и смерти // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. Москва – Санкт-Петербург, 5–10 октября 2009 года / под ред. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова. СПб.: Петрополис, 2011. С. 151–165.
54. Языков Н. М. // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: в 3 т. Т. 2: Девятнадцатый век. Кн. 8: Ш–Я. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2011. С. 467–469.

2012

55. Lions and Dogs: Apropos of a Tolstoy Story // Tolstoy Studies Journal – Deland (USA). 2012. Vol. XXIV. P. 74–82.
56. «Записки бригадира Моро-де-Бразе (Касающиеся до турецкого похода 1711 года)» (совм. с М. В. Загидуллиной) // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 2. Е–К. СПб.: Нестор-История, 2012. С. 173–175.
57. Кавказский пленник. Повесть (совм. с М. Н. Виролайнен) // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 2. Е–К. СПб.: Нестор-История, 2012. С. 411–427.

2013

58. О «Львах и собачках» (В связи с рассказом Л. Н. Толстого) // Лев Толстой в Иерусалиме: Материалы международной научной конференции «Лев Толстой: после юбилея» / сост. Е. Д. Толстая; предисл. В. Паперного. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 236–259.
59. Забытые рассказы о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 31. СПб.: изд-во Пушкинского Дома, 2013. С. 17–32.

2014

60. О научной новизне и научной корректности (По поводу статьи Е. Э. Ляминой «К интерпретации “Подражаний древним” К. Н. Батюшкова») // Русская литература. 2014. № 3. С. 265–269.
61. «Пир во время чумы» А. С. Пушкина в «поэтической картине» А. В. Тимофеева «Последний день» // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=16505>.

2015

62. Из наблюдений над литературным фоном «Героя нашего времени» // Мир Лермонтова: Коллективная монография / под ред. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 486–498.
63. «Медный всадник» Пушкина в переложении Платона Смирновского // Petra Philologica: профессору Петру Евгеньевичу Бухаркину ко дню шестидесятилетия / отв. ред. Н. А. Гуськов, Е. М. Матвеев, М. В. Пономарева. СПб.: Нестор-история, 2015. С. 388–399 (Литературная культура России XVIII века. Выпуск 6).
64. Библейские мотивы в «поэтической картине» А. В. Тимофеева «Последний день» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Научный журнал. 2015. Филология. Т. 1. № 4. С. 16–26.

2016

65. Сюжет о благодарном льве в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина // Русская литература. 2016. № 3. С. 166–175.

2017

66. «Резвая покойница Жоко»: русская история французского персонажа // Пушкин и другие (двадцать лет спустя): сборник статей к 80-летию Сергея Александровича Фомичева / сост. С. Денисенко, Н. Дмитриева. СПб.: ООО «Издательство “Пальмира”»; М.: ООО «Книга по требованию», 2017. С. 307–319 (Серия «Lyseum»).
67. Интертекстуальное поле «классической повести» В. Ф. Одоевского «Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко» // Русская классика: Сборник статей к 85-летию со дня рождения

и 60-летию научной деятельности члена-корреспондента РАН Н. Н. Скатова. СПб.: Росток, 2017. С. 210–222.

2018

68. Victory of Hunger over Love: the Russian Fate of the Melmoth Theme // “Blessed Heritage”: The Classical Tradition and Russian Literature / ed. by Petr Bukharkin, Ulrike Jekutsch and Evgeniy Matveev in cooperation with Britta Holtz. «Блаженное наследство»: Классическая традиция и русская литература / под ред. Петра Бухаркина, Ульрике Екуч и Евгения Матвеева при участии Бритты Хольц. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 2018. P. 189–202 (Opera Slavica. Neue Folge. Bd. 64).
69. Заметки к теме «Тургенев и петербургский университет» // И. С. Тургенев: текст и контекст: Коллективная монография / под ред. А. А. Карпова и Н. С. Мовниной. СПб., 2018. С. 563–572.

2020

70. Человек в водовороте истории (К биографии Е. В. Петухова) // Homo liber: Сборник памяти Л. Г. Фризмана / ред.-сост. П. С. Глушаков, Д. С. Бураго. Киев: Издательский Дом Дмитрия Бураго. С. 229–237.
71. Несостоявшийся литературный дебют: «Потерянная для света повесть» А. Белкина (О. И. Сенковского) // Commentarii litterarum. Ad honorem viri doctissimi Valentini Golovin: Сб. научн. статей / отв. ред. М. Л. Лурье. СПб.: Пушкинский Дом, 2020. С. 379–388.

Подготовка текста, составление, комментарии

72. Примечания // Пушкин А. С. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1978. С. 642–684. («Библиотека классики») 2-е изд.: Пушкин А. С. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1980.
73. Составление, подготовка текста // Языков Н. М. Сочинения. Л.: Художественная литература, 1982. С. 23–391.
74. Примечания // Языков Н. М. Сочинения. Л.: Художественная литература, 1982. С. 392–441.
75. Н. М. Языков. Письма к родным (вступит. заметка, подготовка текста, примечания) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. 1976. Л.: Наука, 1978. С. 147–178.

76. Запись текстов // Песни и сказки пушкинских мест. Л.: Наука, 1979. №№ 6, 9, 11, 13, 24, 27, 28, 39, 43, 45, 46, 47, 66, 75, 91, 94, 108, 112, 114, 116, 119, 125, 128, 131.
77. Эпоха 1830-х годов в письмах Н. М. Языкова (вступ. заметка, подготовка текста, комментарии) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XI. Л.: Наука, 1983. С. 147–178.
78. Комментарии // Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М.: Современник, 1984. С. 385–483.
79. Подготовка текста // Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М.: Современник, 1984. С. 32–384.
80. Запись текста // Русская народная поэзия: лирическая поэзия. Л.: Художественная литература, 1984. № 80.
81. Составление, подготовка текста // Полевой Н. Избранные произведения и письма. Л.: Художественная литература, 1986. С. 28–540.
82. Примечания // Полевой Н. Избранные произведения и письма. Л.: Художественная литература, 1986. С. 541–579.
83. Подготовка текста // Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М.: Современник, 1987. С. 31–408.
84. Комментарии // Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М.: Современник, 1987. С. 409–490.
85. Составление, подготовка текста, статьи-преамбулы, комментарии // Переписка Н. В. Гоголя: в 2 т. М.: Художественная литература, 1988. Т. 1. С. 28–472. Т. 2. С. 5–521 (совм. с М. Н. Виролайнен) (Серия «Переписка русских писателей»)
86. Составление, подготовка текста // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сборник произведений. Л.: изд-во ЛГУ, 1989. С. 43–503.
87. Примечания // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сборник произведений. Л.: изд-во ЛГУ, 1989. С. 504–554.
88. Составление, подготовка текстов // Русская фантастическая повесть эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сборник произведений. Л.: изд-во ЛГУ, 1991. С. 188–269, 484–497, 524–598.
89. Комментарии // Русская фантастическая повесть эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сборник произведений. Л.: изд-во ЛГУ, 1991. С. 609–624, 649–652, 660–665.

90. Составление, примечания, предисловие // Русские о русских: мнения русских о самих себе. СПб.: Петро-Риф, 1992. 126 с.
91. Крымский корреспондент Н. М. Языкова: письма Н. Ф. Фриша к Н. М. Языкову (подготовка текста, вступ. заметка, примечания) // Крымский архив. № 1. Симферополь, 1994. С. 3–10.
92. Энгельгардт Б. М. Историзм Пушкина: (К вопросу о характере пушкинского объективизма) (подготовка текста, комментарии) // Энгельгардт Б. М. Избранные труды. СПб.: изд-во СПбГУ, 1995. С. 116–224, 314–317.
93. Запись текста // Нижегородская свадьба. Пушкинские места – Нижегородское Поволжье – Ветлужский край: Обряды, притчания, песни, приговоры. СПб.: КультИнформПресс, 1998.
94. Н. М. Языков: девять писем к родным (публикация и комментарии) // По царству и поэт: Материалы всероссийской научной конференции «Н. М. Языков и литература пушкинской эпохи». Ульяновск: Средневолжский научный центр, 2003. С. 8–20.
95. Составление, примечания, послесловие // Белое привидение: Русская готика. СПб.: Азбука, 2006. 510 с.

Научное редактирование

96. Русская фантастическая повесть эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сборник произведений. Л.: изд-во ЛГУ, 1991. 668 с.
97. Памяти Г. П. Макогоненко: Статьи. Материалы. Воспоминания. СПб.: изд-во СПбГУ, 2000. 296 с. (совм. с В. М. Марковичем)
98. Хохлова Н. А. А. Н. Муравьев-литератор. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 242 с. (совм. с В. Э. Вацуро)
99. Муравьев А. Н. Таврида. СПб.: Наука, 2007. 517 с. («Лит. памятники»)
100. Гоголь Н. В. Арабески. СПб.: Наука, 2009. 510 с. («Лит. памятники»)
101. HOMO UNIVERSITATIS. Памяти Аскольда Борисовича Муратова (1937–2005): Сб. статей. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. 512 с.

102. Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: взгляд из России — взгляд из зарубежья: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 190-летию кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург. 7–9 октября 2010 года. СПб.: Скрипториум, 2011. 584 с.
103. Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. Москва — Санкт-Петербург, 5–10 октября 2009 года. СПб.: Петрополис, 2011. 834 с. (совм. с М. Н. Виролайнен)
104. Отрадин М. В. «На пороге как бы двойного бытия...»: О творчестве И. А. Gonчарова и его современников. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2012. 328 с.
105. In memoriam: К 100-летию со дня рождения Георгия Пантелеимоновича Макогоненко (1912–1986): Сб. статей и воспоминаний. СПб.; Симферополь: Бизнес-Информ, 2013. 156 с. (совм. с В. П. Казариным)
106. Мир Лермонтова: Коллективная монография. СПб.: Скрипториум, 2015. 976 с. (совм. с М. Н. Виролайнен)
107. Интертекстуальный анализ: принципы и границы: Сборник научных статей. СПб.: изд-во С.-Петерб. ун-та, 2018. 318 с. (совм. с А. Д. Степановым)
108. И. С. Тургенев: текст и контекст: Коллективная монография. СПб.: Скрипториум, 2018. 580 с. (совм. с Н. С. Мовниной)

Учебные пособия

109. Творческий путь Н. М. Языкова (учебное пособие по курсу «История русской литературы первой половины XIX века»). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. 17 с.
110. Н. А. Полевой — журналист и прозаик (учебное пособие по спецкурсу «Русский романтизм» для студентов русских отделений вузов). СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. 35 с.
111. Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» (учебное пособие по курсу «История русской литературы первой половины

- XIX века» для студентов филологических специальностей вузов). СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. 25 с.
112. Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов»: Научно-методическое пособие для слушателей Малого филологического факультета и подготовительных курсов СПбГУ. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2007. 20 с.

Тезисы докладов

1980

113. Проблема единства пушкинской прозы последних лет (роман «Капитанская дочка» и документально-художественная проза 1833–1837 гг.) // Актуальные проблемы филологии: Тезисы докладов межвузовской конференции. Пермь, 1980. С. 9–11.

1996

114. Преподаватель Горного кадетского корпуса А. А. Никишин // Царскосельский Лицей: Наставники и питомцы. СПб.: Царское Село, 1996. С. 17–18.
115. Казотовские мотивы в повести Е. А. Баратынского «Перстень» // Взаимосвязи и взаимовлияние русской и европейских литератур: Тезисы докладов международной научной конференции. СПб.: изд-во СПбГУ, 1997. С. 68–69.

2005

116. «Подражания древним» К. Н. Батюшкова: источники и истолкование цикла // Kulturologiczne uwarunkowania w przekladzie tekstow specjalistycznych. 12–13.05. Warszawa, 2005. С. 20–21.

2009

117. «Старосветские помещики» — повесть о любви и смерти // Юбилейная международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. Тезисы. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 66–67.

2014

118. «...извлечь из обычного необыкновенное...» // XLIII Международная филологическая конференция. 11–16 марта 2014 года: Тезисы. СПб., 2014. С. 104.

2015

119. «Pot-pourri, или Чего хочешь, того просишь» В. С. Печерина в интертекстуальном освещении // XLIV Международная филологическая научная конференция. 10–15 марта 2015 года. Тезисы докладов. СПб., 2015. С. 10.

2016

120. М. С. Скуридин в его отношениях с В. А. Жуковским и Н. В. Гоголем: неизвестные воспоминания и письма // XLV Международная филологическая научная конференция. Тезисы докладов. СПб., 2016. С. 84.

Хроника

121. XXXVII Апрельские чтения кафедры истории русской литературы (совм. с Е. А. Филоновым) // Мир русского слова. 2016. № 2. С. 10, 18, 25 36, 79.
122. Международный научный семинар «Интертекстуальный анализ: принципы и границы» (совм. с О. В. Овчарской и А. Д. Степановым) // Русская литература. 2017. № 1. С. 254–262.
123. Тургеневедение сегодня: итоги и проблемы изучения творчества писателя (совм. с К. Ю. Тверьянович) // Мир русского слова. 2019. № 1. С. 101–109.
124. Петербургское университетское литературоведение в его прошлом и настоящем (совм. с Е. Н. Григорьевой и Н. А. Карповым) // Русская литература. 2020. № 3. С. 263–269.

ЛИТЕРАТУРА ОБ А. А. КАРПОВЕ

1. Карпов Александр Анатольевич // Филологический факультет СПбГУ. СПб., 2008. С. 448–449.
2. Карпов Александр Анатольевич // Кто есть кто в российском литературоведении: Биобиблиографический словарь-справочник. М., 2011. С. 145.
3. Беневоленская Н. Карпов Александр Анатольевич // Литературный Санкт-Петербург. ХХ век: Энциклопедический справочник: в 3 т. Т. 2. СПб., 2015. С. 196–198.

[015280]

История русской литературы
XVIII века
History of Russian Literature:
18th Century

П. Е. Бухаркин*

ДВЕ ФЕДОСЬИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII СТОЛЕТИЯ

Ключевые слова: письма, русская проза второй половины XVIII – первой половины XIX в., сентиментализм, литературный герой, культурно-исторический тип.

В статье рассматриваются письма Д. И. Фонвизина и М. Н. Муравьева к сестрам, написанные в 1760–1770-е годы. Создающиеся в них образы адресатов – юных, чувствительных, нравственно сильных девушек-интеллектуалок – свидетельствует о зарождении в русской культуре нового культурно-исторического типа героини, который нашел свое воплощение в художественных текстах значительно позднее.

26 июня 1981 года, на последнем в том учебном году (насколько уже от нас далеком!) заседании кафедры истории русской литературы Ленинградского университета обсуждалась моя кандидатская диссертация, посвященная письмам русских писателей XVIII века. Одним из её рецензентов был Александр Анатольевич Карпов, тогда только еще начинавший – в должности ассистента – свою преподавательскую деятельность. Читателем и критиком он оказался не просто весьма внимательным, но и снисходительным, отметив ряд достоинств, конечно же, далеко еще не

* Бухаркин Петр Евгеньевич, доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: p.bukharkin@spbu.ru, p_bukharkin@hotmail.com.

зрелого моего труда. Среди удачных мест работы им был выделен фрагмент, посвященный письмам Д. И. Фонвизина и М. Н. Муравьёва сёстрам — первого — в Москву, второго — в Тверь. Среди прочего, в отзыве Александра Анатольевича отмечалась некая личностная нота, заметная в моих филологических рассуждениях и отражающая мое восхищение двумя юными девушками, а затем — и молодыми женщинами, к которым обращали свои эпистолярные излияния их братья, разительно несхожие друг с другом, но близкие своей братской любовью к собственным сестрам. И вот ныне, через сорок лет после отзыва Александра Анатольевича, я хотел бы вновь — в сборнике, посвященном его юбилею, — обратиться к этому филологическому сюжету, в своё время вызвавшему его одобрение.

Среди огромного и далеко ещё не полностью введённого в научный оборот эпистолярного наследия М. Н. Муравьёва¹, так же как в существенно меньшем и значительно более исследованном эпистолярии Д. И. Фонвизина письма к их сёстрам — соответственно, Федосье Никитичне и Федосье Ивановне — занимают очень важное место; сёстры принадлежали к наиболее сердечно значимым их корреспондентам. И переписывались они в течение долгих лет. Но и в своей давней диссертации, и сейчас я остановлюсь лишь на письмах, относящихся к 1760-м — началу 1770-х (для Фонвизина) и к концу 1770-х (для Муравьёва) годов. Разделённые полутора десятком лет — первые письма Фонвизина к сестре датируются 1763 годом, последние из относящихся к занимающему нас периоду — 1774, муравьёвские же письма, о которых пойдёт речь ниже, укладываются в промежуток между 1777 и 1778 годами — эти эпистолярные комплекты существенно близки друг другу. Во-первых, они в целом отражают один и тот же период истории русской словесности (включая и историю литературного языка) XVIII века; тут следует заметить, что 1760—1770-е годы представляет собою крайне важный этап и в формировании современного литературного языка и, особенно,

¹ Эпистолярное творчество М. Н. Муравьёва становилось предметом исследований очень разных учёных: Л. И. Кулаковой, И. Ю. Фоменко, В. Н. Топорова, Л. Росси; называю лишь некоторые имена. И всё же изучение наследия Муравьёва как эпистолярного прозаика — возможно, крупнейшего эпистолярного прозаика русской словесности второй половины XVIII в. — не может быть признано полностью удовлетворительным.

в усовершенствовании искусства прозаического слова; в эти годы само понимание того, что такое искусство прозы, претерпело существенные изменения, причем частная переписка сыграла здесь роль, более чем ощутимую. Во-вторых, письма Фонвизина и Муравьёва к сёстрам связаны с похожей психолого-бытовой ситуацией: в обоих случаях молодые братья, покинувшие отеческий кров и прибывшие в Петербург ради будущей карьеры, пишут откровенные и доверительные письма сёстрам-конфиденткам, при этом, насыщая эти письма и массой подробностей относительно столичной жизни. А житейские обстоятельства, порождающие письма, оказывают на их семантическое поле (именно на семантическое поле, а не на одно только эмпирическое содержание) и на их поэтику очень существенное влияние². В-третьих, эпистолярные комплексы Фонвизина и Муравьёва параллельны друг другу и по своей структуре; они гетерогенны, включают в себя письма к родителям и, одновременно, к сестре, причем эти две, отличающиеся друг от друга, части переписки (а различаются они темами, стилистикой и, главное, эмоциональным тоном) нередко соприкасаются друг с другом в пределах одной эпистолярной посылки, которая включает в себя обе эти составляющие, иногда — даже на одном листе. В-четвёртых, данные письма при надлежат к одной и той же разновидности частного письма — к дружескому письму в самом широком понимании этого явления³; целый ряд особенностей как раз дружеского письма в них с очевидностью приметен. В них нетрудно заметить ориентацию на устную, разговорную речь, прерывистость и ассоциативность повествования, иногда даже — его мозаичность, многотемность. С полным основанием можно говорить и об их сознательной ли-

² На это указывала на первой же странице своей монографии, до сих пор остающейся солидным исследованием теории частного письма, Ст. Скварчинска (Skwarczynska 1937: 1).

³ Понятие дружеского письма, впервые научно осознанно описанное Ю. Н. Тыняновым уже в 1924 году (Тынянов 1977), было детализировано и уточнено в трудах Н. Л. Степанова (Степанов 1926), И. А. Паперно (Паперно 1977), У.-М. Тодда (Todd 1976); применительно к словесности XVIII века в первую очередь следует назвать яркую и в высшей степени серьезную работу Р. М. Лазарчук (Лазарчук 1972). При узко-конкретном понимании дружеского письма письма Фонвизина и Муравьёва к сёстрам не вполне вмещаются в его жанровые границы, однако при более широком взгляде на дружеское письмо их вполне можно рассматривать как его своеобразные вариации.

тературной обработке. Пожалуй, с наибольшей отчётливостью об этом пишет Муравьев в письме от 30 ноября 1777 года:

«Может быть, недолго продолжится наша переписка, и роман окончится приездом героя в Тверь затем, что описания станций, ямов и ямщиков не столь блистающи, как переезд из Карфагена в Сицилию, и что промеж Тверью и Новгорода не разъезжают корсары, чтоб утащить в Алжир, для наполнения повестию второго на десять тома» (Письма 1980: 322)⁴.

Данный фрагмент интересен не только сравнением переписки с сестрой с романом, но и указанием на принципиальные отличия проживаемой автором и его адресатом жизни от литературных моделей, которые, тем не менее, возникают в их сознании при эпистолярном описании этой самой жизни. В письмах Фонвизина подобных пассажей, пожалуй, не найти, но и его переписка с сестрой несёт на себе явственный отпечаток литературной обработки. Литературность он высоко ценит и в письмах своей корреспондентки (к сожалению, до нас не дошедших): «Все те письма, кои я от тебя получал, писаны так хорошо, что я всегда их беру примером красноречия. Проза твоя такова, что я ни с какой не сравниваю» (Фонвизин 1959: 2, 329; письмо без даты, очевидно, конец 1763 — первые дни 1764 года).

Продолжая перечисление черт дружеского письма, обнаруженных в письмах Фонвизина и Муравьёва сёстрам, следует также указать на двуязычие, т. е. на французские вкрапления в русский текст, гораздо более частые и разёрнутые у Муравьёва, но встречающиеся и у Фонвизина, на стихотворные вставки, опять-таки весьма частые у Муравьёва, но появляющиеся, хотя и спорадически, в эпистолярных текстах и Фонвизина. Но всё же главное, что сближает оба этих эпистолярных комплекса, находится в несколько иной плоскости — в плоскости не формальных особенностей письма, но его внутреннего содержания, в плоскости того «эпистолярного» мира, который в них создаётся. И основную роль исполняют тут образы адресатов Федосьи Ивановны Фонвизиной (в замужестве — Аргамаковой) и Федосьи Никитичны Муравьёвой (в интересующее нас время она оставалась

⁴ В комментариях к публикации писем Муравьёва Л. И. Кулакова и В. А. Западов отмечали рефлексию Муравьёва по поводу собственных писем как романа (Письма 1980: 363).

ещё девушки, впоследствии она вышла замуж за С. М. Лунина, её первенцем был знаменитый М. С. Лунин). Это вполне естественно, адресат — не просто получатель письма; в очень большой степени и содержание, и форма эпистолярного текста зависят именно от него: как отмечала Ст. Скварчиньска, письмо — явление, направленное на воспроизведение не закрытой в себе жизни автора, а связей, соединяющих двух людей — автора и адресата. Поэтому адресат и превращается из немой фигуры в соавтора, он, в своих взаимоотношениях с автором, определяет фактически все стороны эпистолярного текста⁵.

В письмах сестре Д. И. Фонвизин скорее сдержан в прямых характеристиках адресата. Правда, он обращается к своей «матушке сестрице» весьма доверительно и нежно, хотя в этих обращениях чувствуется некий литературный налёт и даже словесные (эпистолярные) штампы, скорее всего, заимствованный совсем ещё молодым автором из переводимой им французской сентиментальной прозы — «нежный друг», «любезная сестрица», но любовь, питаемую им к сестре, он выражает скорее не прямо. Очень важную роль играет тут тема полного доверия: никаких тайн от сестры у брата быть не может: «Напрасно думаешь ты, чтоб я когда-нибудь от тебя мог что-то скрывать» (Фонвизин 1959: 325), Более того, он пишет ей о том, о чём другим людям сказать бы не смог; так в письме от 10 августа 1763 года (первом сохранившимся письме родным из Петербурга, при этом адресованном одной сестре) появляется многозначительная фраза: «*Je vous embrasse, ma chère soeur! Adieu. Ne montrez-vous pas mes lettres à mes parents?*» (Фонвизин 1959: 321); весьма значимо, что речь тут идет не только об одном конкретном письме, но и письмах вообще. Сестру интересует ход мыслей ее корреспондента, она в состоянии откликнуться на тончайшие движения души молодого человека, понять и принять образ его жизни, недаром одно из писем (1773 года) он начинает следующими словами: «...я начинаю к тебе большое письмо, считая за долг сердца моего и за душевное мое удовольствие говорить с тобой всегда и обо всем открытою душою» (Фонвизин 1959: 353). Она — его главный друг: «Я знаю, что ты мне друг, и, может быть, одного я иметь буду, которого бы столь много любил и почитал» (Фон-

⁵ См.: (Skwarczynska 1937: 4, 73—90).

визин 1959: 319) — подобное признание Фонвизина не кажется натяжкой или преувеличением, оно подтверждается всем строем его писем к сестре.

При этом Федосья Ивановна предстает в фонвизинских письмах не только нежной и тонкой девушкой, восприимчивой к словам брата и готовой понять и разделить его чувствования. Она вполне самостоятельная личность, способная оценивать поведение своего корреспондента, указывать ему на заблуждения и дать советы: «Я очень рад принимать от вас наставления, — пишет ей Фонвизин в письме от 10 августа 1763 года, кстати сказать, первом из сохранившихся писем к родным тех лет, — зная, что они идут от человека, которого я люблю больше, как себя» (Фонвизин 1959: 318). И в дальнейшем сестра пытается повлиять на брата, тут можно указать на письмо от 13 декабря 1763 года, где речь заходит о фонвизинских «сатирах»⁶ — убеждённый сестрой, писатель решает отказаться от сочинения, а имеющуюся у него на руках сжигает: «Сатир писать больше не буду; пожалуй, будь в том уверена, что я человек, не хвастая могу сказать, резонабельный. Ты меня привела в резон, и я сделал жертвоприношение Аполлону, сожгши ту в печи» (Фонвизин 1959: 326).

Федосья Фонвизина глубоко увлечена литературными делами. Брат нередко касается в своих письмах не одних собственных литературных предприятий (о которых, впрочем, пишет он наиболее охотно), но и литературных впечатлений и новостей; так в письме от 14 декабря 1763 года крайне уничижительно отзываются он о «Деидамии» В. К. Тредиаковского. А накануне Фонвизин пишет сестре о том, что прочёл только что «новую трагедию французскую «Троянки» (Фонвизин 1959: 326), вызвавшую у него восхищение и потоки слёз (письмо от 13 декабря 1763 года; имеется в виду, очевидно, трагедия Ж.-Б.-В. де Шатоберна «Les Troyennes», 1754 год). Новинки — и достаточно разного рода —

⁶ Учитывая отчетливо мемориальный характер этой статьи, хочу привести в ней суждение о так называемых сатирах Фонвизина, высказанное мне в одном из разговорах В. П. Степановым (между прочим, ученым во многом того же типа и интенций, что и Александр Анатольевич Карпов). Насколько мне помниться, разговор этот произошел где-то на рубеже 1980—1990-х годов; В. П. Степанов говорил о том, что его мнению (мнению одного из наиболее осведомленных в культурной обстановке той эпохи гуманитариев), многие «сатиры» Фонвизина могли принадлежать к «барковиане».

вообще интересуют Федосью. В эпистолярии 1760—1770-х годов раскрывается не только, так сказать, внутренний её облик, она показана там и во внешней своей стороне; корреспондентка фонвизинских писем весьма увлечена и событиями светской жизни, придворного обихода; моды, сплетни — даже и это живо ее занимает. Задумывается молодая особа и над политическими перипетиями, в частности — интригами против Н. И. Панина (письмо 1773, точная дата неизвестна). Постоянные сообщения о такого рода происшествиях явно указывают на заинтересованность в них адресата писем. А кроме того, Федосья Ивановна оказывается и особой деятельной, она успешно справляется со многими комиссиями, которые ей поручаются братом: например, продать 60 экземпляров его перевода романа «Любовь Кариты и Полидора» аббата Ж.-Ж. Бартелеми (письмо от 4 декабря 1763 года) или же принять как можно лучше его друга — В. А. Аргамакова (одно письмо не датировано, скорее всего — конец 1763 — первые дни 1764 года, другое — 28 января 1764 года); с последним поручением Федосья справилась настолько успешно, что вскоре стала его женою.

Очень близка к этому эпистолярному женскому образу другая Федосья — Федосья Никитична Муравьёва. В письмах её брата в облике этой девушки проступают едва ли не те же черты, что определяли характер адреса в письмах Фонвизина — к «его» Федосье. Федосья Муравьева, конечно же, — не копия Федосы Фонвизиной. Правда, они в обращённых письмах братьев — примерно однолетки — во всяком случае, это относится к первым годам фонвизинской переписки: Федосье Фонвизиной было в 1763—1764 годах девятнадцать—двадцать лет (она родилась в 1744 году), Федосье же Муравьёвой в 1777—1778 годах было лет семнадцать—восемнадцать; и с братьями их разница в возрасте более или менее соизмерима — Фонвизин старше сестры на год, Муравьёв — года на три. И всё же Федосья Муравьёва в сравнении со старшей своей тёзкой выглядит в письмах более одухотворённой, тихой и чувствительной, более, так сказать, нежной: «Я тебя воображаю сею тихою, нежною Фешинькой, вспоминаю разговоры твои, разум, руками природы украшенный, сердце, чувствующее дружбу и человеколюбие» (Письма 1980: 307). Глубже и основательнее интересуется она и словесными искусствами — письма брата к ней переполнены не только новостями в этой области

и реакциями на прочитанные книги, но и размышлениями о литературе, её достоинствах и нравственном влиянии в целом; его письма дают все основания сказать, что его юная собеседница откликалась на всё это творчески и активно — на это указывает то обстоятельство, что все её соображения по затронутым автором вопросам автору крайне интересны. Надо также иметь в виду, что и Муравьёв более откровенен в своих характеристиках адресата, гораздо чаще даёт ему (т. е. — ей) прямые и ласково-чувствительные характеристики.

Однако различия такого рода только лишь оттеняют их сходство — сходство во многом аналогичных девически-женских типов. Так же как Федосья Фонвизина, Федосья Муравьёва раскрывается в муравьёвских письмах 1777—1778 годов как глубокая и одарённая натура, незаурядная личность; она привлекает своей духовной красотой, чуткостью и тонким умом, способна верно понять брата с его переживаниями. В известной мере юная девушка даже нравственно его превосходит: «Душа твоя, — пишет ей Муравьёв в письме от 21 августа 1777 года, — имеет нечто важнее и основательнее, нежели моя» (Письма 1980: 279). Последнее крайне важно — этот же мотив, как уже отмечалось — звучал и в письмах Фонвизина. Причём одновременно со всем только что сказанным, Федосья Муравьёва — опять-таки, как и немного старшая её современница, — вовсе не оторвана от жизни, синим чулком (несмотря на увлечение физикой, о котором свидетельствуют, например, письма от 2 или же 26 октября 1777 года) или совершенно не интересующейся девическими развлечениями книжечей и мечтательницей назвать её всё же нельзя. Она предстаёт вполне молоденькой девушкой со свойственными её возрасту интересами, живо общющейся с разными людьми, любящей веселье и шутки. Занимают её и моды, во всяком случае брат ей о них сообщает; вот один из подобных пассажей из его писем:

«В Париже нынче мужчины убираются в две пукли в ряд над ухом и третьью, как женщины, носят висячую за ухом. Это постоянные, а щёголи по восьми на стороне. Кошелёк сплощен с обеих сторон и близко подвязан. Пряжки серебряные через всю широту ноги, плоские, толстые, параллелограммом» (Письмо от 7 августа 1777 года; Письма 1980: 269).

Самая пространность данного сообщения свидетельствует об уверенности автора в заинтересованности адресата.

Надо вновь отметить – в целом, Федосья Муравьёва более возвышена, нежели Федосья Фонвизина – но, повторюсь – это различия индивидуальные, а не типовые. Обращая письма горячо любимым сестрам и передавая неповторимые оттенки сугубо личных отношений к ним, отношений отчётливо индивидуальных, Фонвизин и Муравьёв, одновременно с этим, запечатлели появление нового культурно-исторического типа, нового женского характера, который как раз в это время стал культурно релевантным и получил в словесности возможность быть увиденным и описанным. Сами представители этого типа – юные женщины, наподобие обеих Федосий – ещё не обрели способность выражать себя и свои переживания в слове; недаром их письма почти не сохранились и в истории русской культуры не оставили заметного следа. Причём это относится не только к Ф. Фонвизиной (Аргамаковой) и Ф. Муравьёвой (Луниной), но и к большинству других их современниц: собственным своим словом женщины подобного типа – духовно сильные, интеллектуально развитые, чувствительные и не лишенные практической смекалки, и к тому же женственные и милые – в словесности второй половины XVIII столетия себя не проявили. Или, во всяком случае, их манифестация себя как зарождающегося женского типа прошла малозамеченной (чтобы не сказать – незамеченной).

Но сторонним наблюдателям, сторонним, при всей близости к созерцаемому явлению (в нашем случае – наблюдателям-братьям), основные черты формирующегося культурно-психологического явления уже стали заметными. Более того, наблюдатели эти нашли и соответствующие слова для воплощения в слове основных качеств такой появляющейся в русской жизни героини. Причём в слове эпистолярном, т. е. двунаправленном – на текущую вокруг них жизнь и на литературные образцы⁷. С одной стороны, и Фонвизин, и тем более (и в значительно большей степени) Муравьёв черпали нужные им языковые ресурсы из преромантической литературы: переписка Муравьёва отчётливо на это указа-

⁷ Для частного принципиально характерно напряжение между этими двумя полюсами – жизненной реальностью и литературной обработкой. См., об этом, в частности, довольно старые уже работы: (Duchene 1971: 177–194; Deugnot 1974: 195–202).

зывает, недаром он сожалеет об отсутствии у него дарований Мармонтеля: «Я не имею нежной и сладостной кисти сочинителя «Инков» (Письмо от 17 августа 1777 года; Письма 1980: 276)⁸. Но со стороны другой, возникающие в их переписке образы адресатов, юных девушек, ни в коей мере не являются копией усреднённой сентиментальной героини; они и не могут быть равны этому литературному образу, особенно в массовом его воплощении. Во-первых, сама природа эпистолярного текста препятствует структурной завершённости литературного героя; характеризуя специфику последнего, Л. Я. Гинзбург замечала, что он представляет собою «взаимодействие сюжетных элементов, включающее в себя развязку» (Гинзбург 1979: 221); такой завершённости эпистолярный образ человека не знает — и знать не может: он отражает проживаемый автором и адресатом в настоящий момент и принципиально незавершённый момент жизни, с которым, как уже отмечалось, связаны письма и который эти письма порождает; в этом, кстати, принципиальное отличие «эпистолярного человека» от героя мемуаров. Во-вторых же — и это основное — обе Федосьи, и Фонвизина, и Муравьёва, оказываются сложнее и многочленнее тех литературных ориентиров, на которые равнялись авторы писем. Это опять-таки объясняется двойкой природой частного письма — даже в том случае, если написаны эти письма писателями и ориентированы на опыт искусства, эмпирическая реальность обязательно в них входит. Это и произошло в письмах Фонвизина и Муравьёва — и помогло свободнее и полнее, чем это могло быть осуществлено в литературных жанрах, запечатлеть только лишь возникающий женский тип. Тип этот стал одним из ведущих в русской прозе — но гораздо позднее, когда он не только воплотился в целый ряд литературных героинь, прежде всего — романтических, но и был отрефлексирован художественным сознанием — имею в виду хотя бы статью И. А. Gonчарова «Мильон терзаний»; но до этого литературе в высшем её регистре надо было пройти весьма долгий путь... В начале этого

⁸ Ж.-Фр. Мармонтель не одним Муравьёвым, но и русской читающей публикой в целом воспринимался прежде всего как «чувствительный автор». Стоит указать на тот интерес, который проявлялся к Мармонтелю Н. М. Карагамзин, много переводивший Мармонтеля и весьма серьёзно к своим переводам относившейся; об этом свидетельствуют несколько прижизненных переизданий. См.: (Кафанова 1979: 157—176).

пути и находились Федосья Фонвизина и Федосья Муравьёва... Значительно опережая своих литературных сверстниц — даже и младших.

Действительно, при всех очевидных перекличках адресатов фонвизинских и муравьёвских писем с литературными образами, перекличках, многие из которых были уже отмечены, и довольно давно⁹, эпистолярные женщины реальнее и конкретнее женщин литературных. Даже в самом глубоком их воплощении, таком как Юлия из одноименной повести Н. М. Карамзина, последние менее осозаемы и в гораздо меньшей степени вписаны в быт. Даже их имена более условны и быстро становятся своего рода масками (Лиза, Маша, Нина и т. д. в сентиментальной повести), кроме того, они номинируют в первую очередь представительниц простого народа; они крестьянки. Обе адресатки рассматриваемых сейчас писем, напротив, представляют культурные и социальные элиты империи. Их резко своеобразное и абсолютно культурно незначимое имя — Федосья — уже само по себе придаёт им совершенно невиданную в то время конкретность. Кажется, что сама действительность говорит здесь за себя самое. До подобного вторжения реальности в словесную ткань художественного текста было ещё очень далеко.

Литература

- Гинзбург 1979 — Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979.
- Кафанова 1979 — Кафанова О. Б. Н. М. Карамзин — переводчик Мармонтеля // Проблемы метода и жанра. Томск, 1979.
- Лазарчук 1972 — Лазарчук Р. М. Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1972.
- Паперно 1977 — Паперно И. А. Об изучении поэтики письма // Уч. зап. Тартуск. ун-та. 1977. Вып. 420: Studia metrica et poetica. С. 105—111.
- Письма 1980 — Письма русских писателей XVIII века / отв. ред. Г. П. Макогоненко. Л., 1980.
- Степанов 1926 — Степанов Н. Л. Дружеское письмо начала XIX века // Русская проза. Л., 1926. С. 74 — 101.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255—270.

⁹ См., например, лишь относительно немногие из них, отмеченные в статье Г. П. Макогоненко (Письма 1980: 3—41).

- Фонвизин 1959 — *Фонвизин Д. И. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1959.*
- Deugnot 1974 — *Deugnot B. Débats autour du genre épistolaire: réalité et écriture // Revue d'histoire littéraire de la France.* 1974. № 2. P. 195—202.
- Duchene 1971 — *Duchene R. Réalité vécue et réussite littéraire: le statut particulier de lettre // Revue d'histoire littéraire de la France.* 1971. № 2. P. 177—194.
- Skwarczynska 1937 — *Skwarczynska St. Teoria listu.* Lwów, 1937.
- Todd 1976 — *Todd W.-M. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin.* Princeton, 1976.

P. Bukharkin

Two Phedosya's of the Second Half of the 18th Century

Keywords: letters, 18th—19th century Russian prose, sentimentalism, literary hero, cultural and historical type.

The article considers the letters of Denis Fonvizin and Mikhail Muravyov to their sisters written in the 1760—1770s. The images created in these letters — those of sensitive, morally strong and highly intellectual young girls — indicate the emergence in Russian culture of a new cultural and historical type of heroine which found its embodiment in the literary texts of much later periods.

Е. М. Матвеев *

МАШИНА ВРЕМЕНИ ОСЬМНАДЦАТОГО СТОЛЕТИЯ: ПУТЕШЕСТВИЕ В АНТИЧНОСТЬ И ОБРАТНО

Ключевые слова: русская литература XVIII века, античная мифология, панегирик, персонажи торжественной оды, культурное сопротивление.

Статья посвящена анализу одного композиционного приема русской панегирической поэзии — описаниям «путешествия» античных героев в Россию XVIII века и героев русского XVIII века в античность. Персона-

* Матвеев Евгений Михайлович, кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: e.matveev@spbu.ru, ematveev@list.ru.

жи XVIII века при перемещении в античность сохраняют свое величие, древние же, наоборот, при перемещении в Россию его утрачивают. В статье описаны различные мотивы и сюжетные ситуации, возникающие в панегирической поэзии при использовании данного композиционного приема.

1

«Русская литература есть одна из литератур, произошедших от рецепции античности» (Пумпянский 2000: 30) – с этих слов начинается знаменитая статья Л. В. Пумпянского «К истории русского классицизма». Как убедительно продемонстрировали В. М. Живов и Б. А. Успенский, на протяжении XVII и XVIII вв., когда античность в русском культурном сознании занимала наиболее важное место, пути и формы ее рецепции были неодинаковы и характер рецепции античной мифологии мог «выступать как семиотически важный показатель культурной ориентации, присущей тому или иному периоду» (Живов, Успенский 2002: 461). Говоря о рецепции античности русской литературой середины XVIII века, связанной с процессом европеизации русской культуры, Пумпянский пишет о двух «откровениях в новой истории русского народа: 1) есть Европа, и ее величие неоспоримо, как солнце, 2) есть величие России, и притом то же» (Пумпянский 2000: 54). В русской поэзии XVIII века, воспевающей величие новой европеизированной России, нередко возникает тема соперничества новой России и античности, причем зачастую реализуется эта тема при помощи хорошо заметного и неоднократно повторяющегося композиционного приема: описания «путешествия» античных героев в Россию XVIII века и героев русского XVIII века в античность. Настоящая статья посвящена рассмотрению этого композиционного приема в русской панегирической поэзии. Под «путешествием» понимается не только перемещение героя одической поэзии в пространстве и во времени, но и моделирование такой гипотетической ситуации, когда герой одной эпохи оказывался бы внутри другой.

Теоретическое обоснование возможности подобных сюжетов можно обнаружить в обеих ломоносовских риториках – ранней и поздней. В «Кратком руководстве к риторике» (1743) в разделе, посвященном вымыслам, «путешествие во времени» описано как один из типов вымысла: «Вымысл есть чрезъестественное изоб-

ражение предлагаемой материи, что бывает следующими образы: <...> 3) Когда действие из одного времени в другое перенесено будет. Так говорит Андромаха о убиенном своем Гекторе у Сенеки: *Уже рукою меч заносит и в греческий флот бросает сильный пла-мень; а греки, не зрите вы Гектора? или одна я вижу?*» (Ломоносов 1950–1983: 7, 62–63). Андромаха произносит эти слова, когда Троя уже взята и Гектор давно мертв. В своей второй (основной) риторике – в «Кратком руководстве к красноречию» (1748), говоря о косвенных вымыслах¹, Ломоносов приводит пример «перенесения действия из одного времени в другое» из собственного творчества: «Косвенные вымыслы имеют в себе некоторую оговорку или какое-нибудь умягчение, чем они с правдою сопрягаются и к ней ближе подходят, как в следующих примерах умягчаются вымыслы условием: <...> *Когда бы древни лета знали / Толику бодрость с красотой, / То б храмы в честь твою создали / И жертвой чтили б образ твой* (Ломоносов 1950–1983: 7, 224).

2

Приведенный Ломоносовым пример является образчиком первой разновидности путешествия, которую мы рассмотрим: путешествие героя русского XVIII века в античность, из настоящего в прошлое. Пример из «Краткого руководства к красноречию» Ломоносова представляет собой начало 42-й строфы первоначальной редакции его «Оды на прибытие <...> Елизаветы Петровны из Москвы в Санктпeterбург 1742 года по коронации»:

Когда бы древни веки знали
Твою щедроту с красотой,
Тогда бы жертвой почитали
Прекрасный в храме образ Твой
(Ломоносов 1950–1983: 8, 101, 826).

Моделируя гипотетическую ситуацию «путешествия» императрицы Елизаветы в античность, Ломоносов говорит о том, что

¹ По Ломоносову, косвенные вымыслы, в отличие от прямых, «имеют в себе некоторую оговорку или какое-нибудь умягчение, чем они с правдою сопрягаются и к ней ближе подходят» («Краткое руководство к красноречию»; Ломоносов 1950–1983: 7, 224). Из приводимых Ломономовым примеров следует, что «умягчение» выражается при помощи условных придаточных предложений.

древние, как язычники, непременно обожествили бы ее и создали бы в честь нее храм².

Аналогичную мысль высказывает и А. П. Сумароков в «Оде на государя императора Петра Великого» (1744):

Не удобно в христианстве
Почитать Богами тварь;
Но когда б еще в поганстве
Таковый случился Царь,
Только б слава разнеслася,
Вся б вселена потряслася,
От Его пречудных дел:
Слава б неумолкним рогом,
Не Царем гласила, Богом,
Мужа, что на трон возшел

(Сумароков 2009: 22).

Мотив обожествления Петра античными язычниками прошлого оказался настолько устойчивым, что Сумароков снова его использовал через 16 лет при прославлении Петра Великого — в стихотворении «К образу Петра Великого, императора всей России» (1760):

Благодеянья, Петр, твои в числе премногом.
Когда бы в древний век,
Каков был ты, такой явился человек,
Отцем ли б тя народ, Великим ли б нарек?
Ты назван был бы богом

(Сумароков 1957: 483)³.

² Проблема обожествления (сакрализации) монарха в русской панегирической литературе XVIII века рассмотрена в известной работе Б. А. Успенского и В. М. Живова «Царь и бог». Исследователи, в частности, рассматривают фрагмент из ломоносовской «Оды на день тезоименитства Петра Федоровича 1743 года», в котором о Петре I сказано следующее: «Он Бог, он Бог твой был, Россия, / Он члены взял в тебе плотския, / Сошед к тебе от горьких мест». Важно, что «Ломоносов говорит здесь не от своего имени, а вкладывает цитированные слова в уста Марса, обращающегося к Минерве; таким образом, в данном случае имеет место, в сущности, уподобление языческому, а не христианскому Божеству (несмотря на все ассоциации с воплощением Христа, предполагаемые последними двумя строками)» (Успенский, Живов 1996: 291).

³ Отметим одну из причин популярности этого мотива: по словам Ж. Старобинского, «в мифологическом вымысле становятся возможными

Обожествление российских правителей – это не единственный возможный способ восприятия героями античности исторических персонажей XVIII века. В ломоносовской «Оде императрице Екатерине Алексеевне, самодержице всероссийской <...> в новый 1764 год» появляется другой гипотетический сюжет: если бы Екатерина управляла Древней Грецией, то античные боги могли бы полностью отойти от земных дел, что было бы воспето Пиндаром:

Мы чтим стеною подвиг Твой;
Твой разум — наше просвещенье
И неусыпность — наш покой.
О Пиндар! Есть ли в оны веки
Под сею властью жили Греки,
Тоб пел ты о своих Богах,
Что могут завсегда в забаве,
Не мысля о земной управе,
Свой Нектар пить на Небесах

(Ломоносов 1950–1983: 8, 795).

Воспевание героев XVIII века античными поэтами — тоже устойчивый мотив, развивающий тему встречи двух эпох. Он используется в одном из ранних примеров моделирования ситуации встречи российской императрицы с персонажами античной истории — в «Оде торжественной о сдаче города Гданска» (1734) В. К. Тредиаковского. Здесь поэт говорит о том, что поэты древности, узнав о российской императрице Анне Иоанновне, испытали бы тот же восторг, какой сейчас испытывает он сам:

В своих песнях, в вечность преславных,
Пиндар, Гораций несравненны
Взнеслися до звезд в небе явных,
Как орлы быстры, дерзновенны
Но буде б ревности сердечной,
Что имеет к Анне жар вечный,
Моёя глас лиры сравнился,
То бы сам и Орфей фракийский,

хвалебные гиперболы, которые нельзя было бы высказывать в рамках христианского благочестия» (Старобинский 2002: 92).

Амфион купно б и фивийский
Сладости ее удивился
(Тредиаковский 1963: 129)⁴.

Еще один неоднократно встречающийся поворот сюжета о путешествиях персонажей русского XVIII века в античность связан с ее альтернативной историей: если бы персонаж XVIII века оказался в древности, ее история, в особенности военная, была бы иной. Первым, как кажется, такой риторический ход использовал М. В. Ломоносов в «Надписи на конное, литое из меди изображение Елизаветы Петровны в амазонском уборе» (1751–1757):

Увидев Аполлон в меди изображеный
Богини Россия великолепный вид
И бодростью того металл одушевленный
Со щанием спешил к нему с Парнасских гор.
Промолвил восхищен к строителю перунов:
Стоял бы и по днес мой город и Нептунов,
Когда бы защищать Прияmons скиптр и трон
Пришла подобна сей Царица Амазон.
И тщетнаб вся была коварных Греков сила;
Елизаветаб их в один час низложила

(Ломоносов 1950–1983: 8, 578).

Несмотря на чудовищные инверсии, главная мысль этого небольшого текста понятна: если бы Трою защищала Елизавета, если бы «царица Амазон» была подобна ей, то «тщетнаб вся была коварных Греков сила».

Вслед за Ломоносовым прием использует В. П. Петров в своей первой оде – в «Оде на великолепный карусель» (1766). Описав участниц «карусели», костюмированного праздника, проходившего в Петербурге 16 июня 1766 г., – дам, которые ехали в колесницах, стреляли из лука в цель и метали дротики (см.: Описание 1766), – Петров приводит пространную речь Пентесилеи, царицы амазонок, которая сообщает, что, будь среди амазонок русские девы, Троя бы не пала:

⁴ Ср. в переработанном силлабо-тоническом варианте оды (опубл. 1752):
«В слогах толь высокопарных / Пиндар, Флакк по нем, от мглы / Вознеслись
до светозарных / Звезд, как быстрые орлы. / Но когда б с самим сердечным /
К Анне духом, сим и вечным, / Песнь сравнилась днесъ моя,— / То б сам
и Орфей Фракийский, / Амфион бы и Фивийский / Восхищен был от нея»
(Тредиаковский 1963: 453).

Но что за красоты сияют
С гремящих верха колесниц,
Что рук искусством превышают
Диану и ее стрелиц?
Не храбрые ль спартански девы,
Точащи пену вепрей зевы
Презрев, хотят их гнать по мхам?
Природные российски дщери,
В дозволенны вшед чести двери,
Оспорить тщатся лавр мужам.

Подняв главу из теней мрака,
Позорищный услышав шум,
Со устремленьем томна зрака
Стоит во мгле смущенных дум
Бледнеюща Пентезилея,
Прискорбный дух и вид имея,
Прерывным голосом рекла:
«Все б греки в Илионе пали,
Коль сии б девы их сражали;
Ручьями б кровь их в point текла.

И тщетно было б то коварство,
Что плел с Уликсом Диомид:
Поднесь стояло б Трои царство
И гордый стен Пергамских вид.
Те стрелы в крови ядовитой
Гнилой бы были им защитой;
Тот грозный в шлеме Ахиллес,
Кем Гектор сам влачен был долу,
От рук прекрасного б здесь полу
Сражен, лег труп, достойный слез»

(Поэты 1972: 1, 327)⁵.

Сумароков в «Оде <...> на торжество мира с Портою Оттоманскою 1775 года июля 19 дня» пишет о том, что история наследующей античности Византийской империи сложилась иначе, если бы ей управляла Екатерина:

⁵ Ср. сокращенный вариант речи Пентесилеи в переработанном варианте оды (1782): «...Цвела б поныне Троя, / Прервав молчание, рекла, — / Когда б, сего прекрасна строя / Я вождь, ей в помошь притекла. / От рук бы наших пали греки, / И я б, сгустив их кровью реки, / Во лучших лаврах умерла» (Поэты 1972: 390).

Когда б была сия Царица,
Монархиней восточных стран,
Во дни второго Магомета;
Цвела бы Греция еще
(Сумароков 2009: 256).

В. П. Петров в послании Г. А. Потемкину (вторая половина 1770-х гг.) достигает пределов гиперболизма при восхвалении Екатерины II. Поэт рисует картину завидующего Ахиллу Александра Македонского:

Как Ахиллесов гроб той славный грек увидел,
Он счастию сего героя позавидел.
«Блаженный, — рек, — лежит под камнем сим мертвец,
Великий был Гомер похвал его певец»
(Петров 2016: 300).

Екатерина же, оказавшись у гробницы ахейского героя, испытала бы совсем иные чувства:

На сей когда бы гроб монархиня взглянула,
Она б, как Александр, отнюдь не воздухнула,
Умы ее блажат различных стран и вер;
Сердца доброт — ей храм, и целый свет — Гомер
(Петров 2016: 300).

Еще одну любопытную вариацию темы путешествия из XVIII века в античность предлагает Ломоносов в «Оде <...> Елизавете Петровне <...> на пресветлый торжественный праздник ее величества восшествия на всероссийский престол ноября 25 дня 1761 года». Здесь от традиционного прославления императрицы Ломоносов неожиданно переходит к редкому в его одической поэзии автобиографическому образу⁶:

Великая Елизавет
И силу кажет и державу;
Но в сердце держит сей совет:
Размножить миром нашу славу,
И выше как военной звук
Поставить красоту наук.

⁶ О немногочисленных примерах из поздних од Ломоносова, в которых проявляются черты личного облика поэта см.: (Серман 1966: 129).

По мне, хотя б руно златое
Я мог, как Язон, получить,
Тоб Музам для житъя в покое
Не усумнелся подарить
(Ломоносов 1950–1983: 8, 749–750).

В этом фрагменте в диалоге с античностью возникает просветительский идеал восемнадцатого столетия: русский поэт и ученый, ценитель «красоты наук», оказавшись на месте античного героя, отдал бы сокровище Музам (т. е. наукам и искусствам)⁷.

3

Рассмотрим теперь второй тип «путешествий» — из прошлого в настоящее, когда античные герои перемещаются в XVIII век. Описания таких «путешествий», имеющие различную модальность, могут включать моделирование разных ситуаций.

Первая ситуация — высказывание поэтом пожелания, чтобы подобное путешествие состоялось, своего рода приглашение мифологического героя в Россию XVIII века. Так, например, В. К. Тредиаковский в «Эпистоле от российских поэзии к Аполлину» (1735) обращается к Аполлону:

Но приди и нашу здесь посетить Россию,
Так же и распространи в ней мя, поэзию:
Встретить должно я тебя всячески потщуся,
И в приличный мне убор светло наряжуся;
<...>

⁷ Ср. использование образа золотого руна как символа научного знания в «Слове о пользе химии»: «...коль проницательно и коль сильно есть химии действие! Напрасно хитрая натура закрывает от ней свои сокровища толь презренною завесою и в толь простых ковчегах затворяет, ибо острота тонких перстов химических полезное от негодного и дорогое от подлого распознать и отделить умеет и сквозь притворную поверхность видит внутреннее достоинство. Напрасно богатство свое великою твердостию тяжких камней запирает и вредными жизни нашей материями окружает, ибо вооруженная водою и пламенем химия разрушает крепкие заклепы и все, что здравию противно, прогоняет. Напрасно сие руно златое окружает она хоботом толь лютого и страшного дракона, ибо искатель оного, научен незлобивою нашей Медеею, ядовитые зубы его выбьет и данными от ней лекарствами от убивающих паров оградится (Ломоносов 1950–1983: 2, 360–361). О политическом контексте образа золотого руна в панегирической литературе XVIII века см.: (Проскурина 2006: 178–190).

Поспешай к нам, Аполлин, поспешай как можно:
Будет любо самому жить у нас, не ложно
(Тредиаковский 1963: 393).

Вторая ситуация — это присутствие античных мифологических персонажей в мире русской оды XVIII столетия вместе с историческими персонажами этой эпохи. Приведем примеры из ломоносовской «Оды на день восшествия <...> Елизаветы Петровны 1747 года»:

В полях кровавых Марс страшился,
Свой мечь в Петровых зря руках,
И с трепетом Нептун чюдился,
Взирая на Российский флаг.

<...>

И се Минерва ударяет
В веръхи Рифейски копием,
Сребро и злато истекает
Во всем наследии Твоем.
Плутон в расселинах мятется,
Что Россам в руки предается
Драгой его металл из гор

(Ломоносов 1950—1983: 8, 200, 205—206)⁸.

Попадая в русский XVIII век, античные персонажи обычно удивляются увиденному и ощущают превосходство новых героев над собой. В приведенном примере Петр I превосходит римского бога войны Марса. Тему превосходства русских полководцев над Марсом подхватывает Петров в оде «Его сиятельству графу Петру Александровичу Румянцеву-Задунайскому» (1775):

С высот Фракийских гор то видя, Марс чудится,
Ровнять с собой вождя россиян не стыдится.
«Сколь долго я, — речет, — с людьми ни обитал,
Не зрел, кто б так побед на крылиях летал.
Отныне на моей я ввек вселюсь планете,

⁸ В поэзии М. В. Ломоносова обнаруживается большое количество мифологических имен в контекстах, представляющих собой иносказание. При этом, наряду с иносказательно-аллегорическим смыслом, данные контексты, как правило, сохраняют и прямое значение мифологического имени. См. об этом подробнее: (Матвеев 2014: 175—177).

Румянцев – Марс; почто двоим быть в том же свете? <...>»
Марс рек, и новый Марс вдруг миром брань венчал
(Петров 2016: 9).

В этих строках развивается характерная для русской оды тема соперничества русского XVIII века с античностью⁹: бог Марс уступает место новому Марсу – Румянцеву и отправляется «в ссылку» на одноименную планету. Возникает еще одна (третья) ситуация перемещения античного персонажа в мир XVIII века – своеобразная реинкарнация античного персонажа в герое XVIII столетия. В таких случаях древний герой являет себя в новом качестве, превосходящем первообраз. Любопытно, что в некоторых случаях «реинкарнация» может предоставить поэту XVIII века те возможности, которыми не обладали древние поэты. Об этом пишет Е. И. Костров в «Стихах его сиятельству графу Алексею Григорьевичу Орлову» (1796):

Судьба судила мне предстать перед Орлом.
Он истинный Орел; я зрел себя птенцом –
И если мой Гомер Ахилла не видал,
В Орлове я его узнал.
Ахилл руководим десницей был Паллады;
Орел предтечей был российских стран отрады
(Поэты 1972: 2, 181).

Гомер (которого переводчик «Илиады» называет *моим*) не был знаком со своим героем Ахиллом, в то время как сам Костров является непосредственным свидетелем подвигов нового Ахилла – А. Г. Орлова¹⁰.

Наконец, четвертый случай – это моделирование *гипотетической* ситуации присутствия античных героев в пространстве русского XVIII века. В этом случае, как и в описанных выше примерах «путешествий» из настоящего в прошлое, используется со-слагательное наклонение. Как бы могли себя повести античные герои, попади они в русский XVIII век? Здесь русская панегирическая поэзия предлагает различные риторические ходы.

Во-первых, древние могли бы вести себя так же, как вели себя в своем мире. Пиндар восхвалял античных героев – здесь он делал бы то же самое, восхвалял бы русскую императрицу:

⁹ См. другие подобные примеры: (Матвеев 2019: 84–85).

¹⁰ Благодарю М. Г. Шарихину за помочь в интерпретации этого фрагмента.

О естьли б Пиндар быстрый с нами
Еще на свете пребывал!
Он в песнях бы своих хвалами
Твои победы увенчал
(«Ода на всерадостный день коронации
Ея императорского величества Екатерины II,
сочиненная 1778 года»; Костров 1802: 13).

Державин в оде «На переход Альпийских гор» (1799) вспоминает мифологический сюжет похищения золотого руна Язоном. Его возлюбленная Медея, используя волшебные зелья, усыпила дракона, охранявшего руно. У Державина мифологический образ дракона аллегорически изображает Чертов мост через реку Рейс в Швейцарии, через который с боем прошли русские войска под предводительством А. В. Суворова:

А там — невидимой рукою
Простертное с холма на холм
Чудовище, как мост длиною,
Рыгая дым и пламень ртом,
Бездонну челюсть разверзает,
В единый миг полки глотает.
А там — пещера черна спит
И смертным мраком взоры кроет;
Как бурею, гортанью воет:
Пред ней Отчаянье сидит

(Державин 1864—1883: 2, 285).

В следующей строфе возникают образы Язона и Медеи, которые, оказавшись на месте русских солдат, вели бы себя в соответствии с сюжетом древнего мифа:

Пришедши к чудам сим природы,
Что б славный учинил Язон?
Составила б Медея воды,
А он на них навел бы сон

(Там же: 286)¹¹.

¹¹ Отметим, однако, что, согласно мифологическому сюжету, дракона усыпила Медея (Грейвс 2005: 787; Кун 2005: 279), у Державина же это делает Язон.

И далее следует противопоставление реальности XVIII века древней мифологии, современных русских воинов, лишенных «коварства», мифологическим героям:

Но в Россе нет коварств примера;
Крыле его суть должность, вера
И исполинской славы труд
(Там же).

Во-вторых, при описании гипотетической ситуации «путешествия» античных героев в далекое будущее, часто возникает и развивается мотив их риторической несостоятельности перед лицом XVIII века, они удивляются и не находят слов, чтобы выразить свое восхищение новой эпохой. В ломоносовской «Оде, которую в торжественный праздник высокаго рождения Иоанна Третияго 1741 года августа 12 дня веселящаяся Россия произносит», увидев совершенство опекающей малолетнаго императора Анны Леопольдовны, дара речи лишается Гомер:

Хотяб Гомер, стихом парящий,
Что древних Еллин мочь хвалил,
Ахилл в бою как огнь палящий
Искусством чьем описан был,
Моих увидел дней изрядство,
На Пинд взойтиб нашол препятство;
Бессловен был егоб язык
К хвале Твоих добrot прехвальных
И к славе, что в пределах дальних
Гремит, коль разум Твой велик
(Ломоносов 1950–1983: 8, 41).

У В. П. Петрова панегирическое фиаско терпит Феб, попытавшийся выразить похвалу императрице Екатерине II:

Слети с Парнаса Феб и тщись ее воспеть;
В приданы ей красот что может он успеть?
(«Его светлости князю Григорию
Александровичу Потемкину»;
Петров 2016: 299)

В-третьих, при знакомстве с русским XVIII веком у древних могло бы возникнуть чувство стыда за всю мифологическую фан-

тастику, делающую неправдоподобными мифологические сюжеты как таковые. Отчасти эта тема возникает в приведенном выше фрагменте из оды Державина, прославляющей суворовских «чудо-богатырей» (подвиг русских солдат как бы «дискредитирует» Язона и Медею, добившихся цели при помощи волшебства). Приведем еще два примера, в которых стыдно становится Вергилию. В поэме «Петр Великий» (1756–1761) Ломоносов пишет:

Достойную хвалу воздать сему Герою
Труднее, нежели как в десять лет взять Трою.
О, есть ли было то в возможности моей,
Беглец Виргилиев из отчества Еней
Едваб с Мазепою в стихах моих сравнился,
И басней бы своих Виргилий устыдился.
Уликсовых Сирен и Ахиллесов гнев
Во век бы заглушил попранный ревом Лев

(Ломоносов 1950–1983: 8, 697).

Явно отталкиваясь от этого фрагмента поэмы Ломоносова (Кулакова 1967: 329), тему Вергилия стыда подхватывает в «Военной песни» (1773–1779) М. Н. Муравьев:

Простер скриптордержавны руки
Монарх к претягостным трудам,
И раздаются млатны звуки
По зюйдерзейским берегам.
Ты б петь, Вергилий, устыдился,
Что флот Енеев превратился
В богинь, живущих под волной.
Твой Иды древом флот спасался —
Здесь венценосец не гнушался
Священной строить флот рукой

(Муравьев 1967: 97).

В «Энеиде» рассказывается, что, когда враги хотели сжечь флот Энея, корабли, построенные из деревьев, которые росли на священной горе Иде Фригийской, сами отошли от берега и превратились в нимф (Кулакова 1967: 329). Эмпирическая реальность русской истории XVIII века входит в конфронтацию с мифологическим «баснословным» вымыслом.

По словам Ж. Старобинского, у мифов «двойная функция: это особый образный язык, открывающий доступ к особому типу организации дискурса, а функция этого языка состоит в том, чтобы служить социальным опознавательным знаком, которым обмениваются лица, умеющие одинаковым образом расшифровывать мир мифических вымыслов» (Старобинский 2002: 86). Для русских поэтов XVIII века этот мир и этот образный язык был одним из инструментов государственного панегирика — не случайно использование мифологических образов в высоких жанрах предпisyval, в частности, А. П. Сумароков (Живов, Успенский 2002: 491). Старобинский справедливо отмечал, что «каталог мифов позволяет не только переводить в фиктивный регистр современные события и чувства, он может также служить для их превозношения и прославления, придавая им торжественность» (Старобинский 2002: 92). В панегирическом дискурсе XVIII века мифологическая античность меркнет на фоне новой просвещенной России. «Путешествующие» туда и обратно герои это демонстрируют: персонажи XVIII века при перемещении в античность сохраняют свое величие, древние же, наоборот, при перемещении в Россию его утрачивают. Таким образом, античность в риторической культуре XVIII века оказывается не только внеположным эстетическим идеалом и образцом, но и тем фоном, на котором при помощи топоса превосходства (Курциус 2021: 1, 272) изображается современность как идеал общественно-политический.

Литература

- Грейвс 2005 — Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург, 2005.
- Державин 1864—1883 — Державин Г. Р. Сочинения / с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. СПб., 1864—1883.
- Живов, Успенский 1996 — Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и бог (Семиотические аспекты сакрализации монарха в России) // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. М., 1996. С. 205—337.
- Живов, Успенский 2002 — Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII—XVIII вв. // Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002. С. 461—531.
- Костров 1802 — Костров Е. И. Полное собрание всех сочинений и переводов в стихах г. Кострова: в 2 ч. Ч. 1. СПб., 1802.

- Кун Н. А. 2005 — *Кун Р.* Легенды и мифы Древней Греции. М., 2005.
- Кулакова 1967 — *Кулакова Л. И.* Примечания // *Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967. С. 317—360/
- Курциус 2021 — *Курциус Э. Р.* Европейская литература и латинское Средневековье: в 2 т. М., 2021.
- Ломоносов 1950—1983 — *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: в 11 т. М.; Л., 1950—1983.
- Матвеев 2014 — *Матвеев Е. М.* Лексика поэтических произведений М. В. Ломоносова: метаязыковые приемы словарного описания // Материалы метаязыкового семинара ИЛИ РАН. 2014 год / отв. ред. С. С. Волков, Е. М. Матвеев. СПб.: Геликон-Плюс, 2015. С. 162—192.
- Матвеев 2019 — *Матвеев Е. М.* Антропонимы в торжественных одах М. В. Ломоносова и В. П. Петрова // Литературная культура России XVIII века. Вып. 8 / под ред. П. Е. Бухаркина, Е. М. Матвеева. СПб.: Геликон Плюс, 2019. С. 69—88.
- Муравьев 1967 — *Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967.
- Описание 1766 — Описание порядка, которым карусель происходил в Санкт-Петербурге при присутствии ее императорского величества 1766 года июня 16 дня // Прибавление к «Московским ведомостям». 1766. 7 июля.
- Петров 2016 — *Петров В. П.* Выбор Максима Амелина. М., 2016.
- Поэты 1972 — Поэты XVIII века: в 2 т. Л., 1972.
- Пумпянский 2000 — *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 30—157.
- Серман 1966 — *Серман И. З.* Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966.
- Старобинский 2002 — *Старобинский Ж.* Функция мифов в классической культуре // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. М., 2002. С. 86.
- Сумароков 1957 — *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957.
- Сумароков 2009 — *Сумароков А. П.* Оды торжественные. Елегии любовные. М., 2009.
- Тредиаковский 1963 — *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963.

E. Matveev

**The Eighteenth Century Time Machine:
a Journey to and from Antiquity**

Keywords: Russian 18th century literature, ancient mythology, eulogy, characters of a solemn ode, cultural rivalry.

The article focuses on the analysis of one compositional technique of Russian panegyric poetry – «journey» descriptions of ancient heroes to 18th century Russia and heroes of the Russian 18th century to antiquity. Heroes of the 18th century retain their greatness when they move to antiquity, while the ancients, on the contrary, lose it when they move to Russia. The article describes various motives and plot situations that arise in panegyric poetry when using this compositional technique.

[015279]

История русской литературы
I половины XIX века
History of Russian literature:
19th Century, First Half

Н. А. Карпов *

РОМАНТИЗМ КАК МЕНТАЛЬНОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ

Ключевые слова: романтизм, психология, ментальность, сознание, противоречие.

В статье на материале русской литературы первой половины XIX в. предпринимается попытка рассмотрения романтизма как системы, базирующейся на внутренне противоречивых философских, эстетических и психологических предпосылках. Выбранный автором тот или иной способ взаимодействия с этими антиномиями во многом и определяет логику творческого развития представителей литературы романтизма.

Вопрос о философско-эстетических основах и ценностных ориентациях романтизма остается одним из актуальных в литературоведении, порождая богатый спектр оценок. Как свидетельствовала в свое время И. В. Карташова, «исследователи еще не пришли к единому мнению об эстетическом и этическом пафосе романтизма, о романтической концепции личности. Если одни ученые утверждают гуманистическую природу романтизма, то другие настаивают на субъективизме и индивидуализме как исходных чертах романтического миропонимания» (Карташова 1990: 133). Как известно, литературоведение XX столетия зачастую рассматривало романтизм как некое сложное единство его якобы различных «подвидов» — «активного» и «пассивного», гуманистически и индивидуалистически направленного.

* Карпов Николай Александрович, кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: n.karlov@spbu.ru, shakespeare@mail.ru.

По нашему мнению, более справедливой выглядит точка зрения, рассматривающая противоположно направленные векторы романтической культуры не как ее различные манифестации, а как взаимосвязанные признаки, само наличие которых обусловлено амбивалентным, внутренне противоречивым характером романтизма. Иначе говоря, выделяемые полюса существуют в романтизме не как его разновидности, а фиксируют глубинную суть явления.

Подобный взгляд на романтизм как на противоречивый по самой своей природе эстетико-философский феномен был, к примеру, обозначен А. В. Михайловым, отмечавшим:

«<...> реальность сущности романтического заключается в тех противоречиях романтизма, которые и составляют его исторический и до сих пор не преходящий смысл. Для романтизма характерны не определенные, такие-то и такие-то, противоречия, — иначе можно было бы говорить об общих чертах романтизма и о романтизме вообще, — но характерна сама противоречивость, соединение несоединимого <...>. В целом противоречия романтизма гораздо более яркие и кричащие, чем принято их представлять. <...> Романтизм одновременно социален и асоциален, коллективистичен и индивидуалистичен, думает об общности и празднует торжество воинствующего субъективизма» (Михайлов 2000: 42–43).

Соответственно, можно говорить о романтизме как о некой фигуре противоречия или оксюморона. Именно принципиальное противоречие и является основополагающей чертой романтической философии, исходящей из логически и психологически сложно совместимых, а зачастую прямо взаимоисключающих посылок.

В рамках предлагаемой нами психоментальной перспективы рассмотрения литературы и искусства любые структурно-содержательные особенности как отдельных произведений, так и целых эстетических систем оказываются порождены в своей основе определенными установками человеческого сознания. С этих позиций интересно зафиксировать природу и характер противоречий, представленных романтической эстетикой.

Впервые заговорив о внутреннем субъективном мире человека, утвердив его в качестве фундаментальной ценности, романтики противопоставили ему несовершенную, на их взгляд, объектив-

ную действительность. Таким образом, «внутреннее» и «внешнее» трактуются носителем романтического миропонимания не в их глубокой взаимосвязи и взаимозависимости, а в строгой противопоставленности, при этом первое оценивается положительно, а второе сугубо отрицательно. Из этого коренного противоречия логически вытекают и все остальные.

Громадное открытие романтической культуры состояло в том, что она провозгласила жажду абсолюта как важнейший (и, возможно, вообще единственный) смысл человеческого существования. Но само стремление к идеалу тотчас наметило и обратно направленное движение — к признанию невозможности любых попыток этот идеал достичь, что обличалось у романтиков настроением тотального разочарования и безысходности, утверждением бессмыслицы и ничтожности жизни. Жажда идеала и сомнение в возможности его достижения существуют в романтическом сознании не в линейной событийной перспективе, а одномоментно, как взаимообусловленные полюса бинарной дилеммы. «Идеал» — это, собственно, и есть абсолютная цель, которая не может быть достигнута (о чем отдельно еще скажем).

Каждая из романтических оппозиций выстроена таким образом, что один ее член подразумевает обязательное наличие другого. Именно поэтому романтический герой одновременно и верит в обретение идеального бытия, и нет; он и отвергает порочный мир, и стремится на него воздействовать; он и альтруист, провозглашающий гуманистические ценности, и индивидуалист, разрушающий чужие судьбы. Сам его портрет строится за счет соединения контрастных свойств. С одной стороны, романтики ищут путь к человеку свободному и гармоничному, с другой, человеческая жизнь последовательно наделяется ими характеристиками, которые эту свободу и гармоничность аннигилируют. К примеру, в центре романтического мировоззрения оказывается понятие судьбы в трактовке, близкой античному пониманию, — как «мойры», «фатума», т. е. слепой силы, которой невозможно ничего противопоставить. В итоге сами романтические оппозиции обнаруживают тяготение друг к другу, сводятся вместе, представая «единством противоположностей». Однако такое сведение полюсов обычно не подразумевает образования в результате их взаимодействия какой-то новой структуры; последовательное

столкновение тезы и антитезы не предполагает в рамках романтизма финального синтеза, что позволяет говорить о некой энтропийной основе подобного художественного мышления.

Своеобразное напряжение между полюсами возникает и в собственно эстетическом поле романтизма — его можно охарактеризовать как сложное соотнесение индивидуального и общего начал. Если в философско-мировоззренческой плоскости драма романтиков заключалась в создании нарочито противоречивой картины мира, то на уровне поэтики и стилистики — в трудности и, как правило, отсутствии полноценной возможности специфицировать подлинно «свое», характерно авторское на фоне «готовых» схем, устоявшихся лексико-стилистических моделей (что тоже выглядит своего рода противоречием)¹. Как известно, история литературы в эпоху перехода от риторической культуры классицизма к последующим художественным системам предстает как путь постепенного преодоления канона и обретения самостоятельного писательского мышления и стиля. Романтизм делает существенный, но все же недостаточный шаг в этом направлении: «общее» в романтизме, пожалуй, в целом преобладает над «личным»: романтики в большинстве случаев еще не в состоянии обособить свое индивидуальное мышление, и, как следствие, поэтический голос от общепринятых стратегий письма. Когда же такое обособление все-таки начинало происходить, то тем самым автор уже выходил за границы романтизма — как это произошло с Пушкиным и Гогolem. Так, пушкинская поэзия «жизни действительной» (известная формула И. В. Киреевского) формировалась именно как обретение оригинального творческого сознания в полемике с романтическими топосами и клише².

¹ Тесное сопряжение «частного» и «общего» начал можно зафиксировать и в плоскости психоэмоциональной (и шире — психоментальной) природы романтического нарратива, который, с одной стороны, репрезентирует определенные «эмоциональные матрицы» (см.: Зорин 2016), представляя закрепленные в слове «каноны чувствования», легитимированные эпохой, с другой, что не менее очевидно, выступает производной сугубо индивидуальных особенностей психики того или иного творческого субъекта. Впрочем, такого рода совмещение, скорее всего, непреложно для любой художественной системы.

² Ср., напр., известные пушкинские эстетические декларации в «Отрывке из путешествия Онегина» (1830) («В ту пору мне казались нужны...») или в стихотворении «Румянный критик мой, насмешник толстопузый...» (1831).

В сложной динамике взаимодействия своего самобытного идеостиля и «общих мест» романтической топики развивалось творчество Е. А. Баратынского. Сталкивая нас с удивительными творческими открытиями, изобилуя яркими парадоксальными суждениями и психологическими реакциями творческого субъекта, отличаясь неповторимой стилистикой³, оно в то же время нередко сохраняет приверженность «готовым» мотивно-лексическим структурам:

Красой изнеженной Арсений
Не привлекал к себе очей.
Следы мучительных страстей,
Следы печальных размышлений
Носил он на челе; в очах
Беспечность мрачная дышала,
И не улыбка на устах —
Усмешка праздная блуждала.
Он нездолго посещал
Края чужие; там искал,
Как слышно было, развлеченья
И снова родину узрел;
Но, видно, сердцу исцеленья
Дать не возмог чужой предел
(«Бал» (1828); Баратынский 1982: 193).

Можно предположить, что стремление Баратынского обрести творческую самостоятельность, утвердить свой уникальный «негромкий голос» в общем стилистическом и смысловом строе эпохи (как своего рода внутренняя психологическая задача) находит и своеобразное внешнее композиционное выражение в его творчестве — на уровне мотива, который может быть охарактеризован как «желание личности выйти за пределы стабильных и, по-видимому, отведенных высшей силой границ». Ментально-психологический сюжет лирики Баратынского часто сводится к тому, что ее субъект старается справиться с ощущением мучительной внутренней дисгармонии, став кем-то иным, нежели он есть, взойдя на новую ступень осмысления себя и мира. Но итогом большей частью служит признание невозможности подобного перерождения. Такова искренняя потребность лирического героя

³ См., напр.: (Альми 1972).

в любви — и неспособность отдаваться чувству («Он близок, близок день свиданья...» (1819), «Разуверение» (1821), «Притворной нежности не требуй от меня...» (1823)); соблазн отринуть конечность человеческой жизни, победить смерть — и свидетельство ее неотвратимости («Финляндия» (1820), «Череп» (1824), «Тебя из тьмы не изведу я...» (1828)); жажда идеала — и понимание несбыточности его достижения («Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти...» (1821), «О счастии с младенчества тоскуя...» (1823)); осознание дисгармонической природы людских страстей, попытка обрести буддистское бесстрастие — и констатация недостижимости этого состояния, ибо сама страсть дарована нам Богом («Дало две доли провиденье...» (1821–1822), «К чему невольнику мечтания свободы?..» (1832–1833)); наконец, это желание преодолеть губительный для человека рационализм — и фактическое утверждение того, что творчество не может существовать без рационального начала («Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!» (1840)).

В определенном смысле поэтика романтизма диссонировала с заявленной им эстетической платформой (еще одно противоречие!): структурная организация текста подчас шла вразрез с авторским заданием, словно сопротивляясь ему. Например, романтический герой, который в концептуальном плане претендовал на то, чтобы быть яркой индивидуальностью, в художественной плоскости оказывался фигурой несамостоятельной: его описание сводилось к набору устойчивых формул и трафаретов, психологический план героя, как правило, тоже был разработан весьма слабо, ограничен теми же устоявшимися схемами — для более углубленного и жизнеподобного изображения человеческой психологии романтизм не имел ни языковых средств, ни в какой-то степени и достаточных философско-мировоззренческих оснований.

На границе романтизма, но в целом еще в его рамках находится лермонтовский Печорин. Герою доверены наблюдения над собой и психологическая рефлексия высочайшей для того времени степени сложности, он гораздо в большей степени напоминает «живую» личность, нежели, к примеру, пушкинские Онегин и Татьяна (образы которых психологически проработаны менее детально); стремится утвердить себя как самоценного субъекта, обладающего свободой воли. С другой стороны, его образ тоже

откровенно цитатен, ориентирован на традицию — так, сознание и поведение персонажа во многом определяет «байронический» комплекс мотивов. И вместе с тем именно в «Герое нашего времени» романтический паттерн скуки и разочарования впервые объективируется, становится предметом размышлений.

Если Пушкин намеренно отвергает саму романтическую эстетику как исчерпанную (по крайней мере, на рубеже 1820—1830-х гг.), то Лермонтов предлагает иной путь трансформации романтизма, как бы изнутри расширяя прежнюю перспективу видения, стремясь сблизить полюса привычных оппозиций и тем самым их расшатать⁴, а также идя от романтического монологизма к полифонии взглядов на мир. В этой связи примечателен диалог «странствующего офицера» и Максима Максимыча в «Бэле» (в него вплетается и третья точка зрения — Печорина), где автор устами повествователя словно пытается защитить истинное, «искреннее» разочарование в жизни от наносного, порожденного лишь следованием моде:

«Скажите-ка, пожалуйста, — продолжал штабс-капитан, обращаясь ко мне, — вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?

Я отвечал, что много есть людей, говорящих то же самое; что есть, вероятно, и такие, которые говорят правду; что, впрочем, разочарование, как все моды, начав с высших слоев общества, спустилось к низшим, которые его донашивают, и что нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок» (Лермонтов 2014: 178).

Отличительная особенность Лермонтова в том, что ему удается обнаружить в шаблоне (поведенческом ли, ментальном или языковом) индивидуальное начало, увидеть субъективные психологические мотивировки обращения к общим стандартам, тем самым оградив личность от обвинений и в творческой, и в жизненной несамостоятельности, признав ее уникальность. Именно в этом ключе, например, может быть рассмотрена ранняя лермонтовская лирика. То, что может на первых порах показаться набором романтических штампов, прочитывается как искренняя исповедь открытого сердца⁵. «Байроническое» разочарование не

⁴ См., напр.: (Манн 1995: 218—219).

⁵ См.: (Маркович 2019: 459—462).

принимает в речи и сознании лермонтовского героя характер клише, ибо субъект заявляет на него свое «личное» право. В этом плане рассматриваемый отрывок из «Героя нашего времени» можно расценивать как своеобразный скрытый автокомментарий писателя в отношении собственных эстетических установок. Прямо не отвергая романтический паттерн «разочарования в жизни», Лермонтов делает его предметом философско-психологической рефлексии, что, во-первых, разрушает этот паттерн как «готовую» продуктивную модель, а во-вторых, ставит автора в метапозицию по отношению к самому «байроническому» романтизму.

Если же романтизм не стремился к расширению собственных границ, расшатыванию рамок традиционных оппозиций, то он неизбежно начинал стагнировать, замыкаясь в выстроенных им антиномиях. Демонстрацией такого пути выступает творчество Баратынского, поэта обнаженных и непреодолимых, как уже отмечалось, ментальных противоречий.

Важным для понимания общей логики развития Баратынского оказывается стихотворение «Последний поэт» (1835), включенное в его итоговый сборник «Сумерки» (1842). Сосредоточим внимание лишь на первой строфе, вводящей нас в поле характерных романтических топосов и констант:

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

(Баратынский 1982: 274).

Несовместимость материально-технического прогресса, вообще любых проявлений материального мира и духовности — еще одно весьма типичное для романтического сознания столкновение. Однако ключевым здесь становится понятие «мечты» и претерпеваемая им смысловая метаморфоза. Апология «мечты» как возвышенного идеала и в то же время признание ее неосуществимости, невозможности претворения в жизнь — в общем-то привычная, архетипическая для всех романтиков ситуация. В не-

совершенном, порочном мире мечта, что естественно, не может и не должна сбываться⁶. Но важно, что традиционные для романтизма смыслы вписываются автором в историческую парадигму: «железный путь», избранный цивилизацией, все больше удаляет человечество от «золотого века». И главный парадокс кроется в том, что, стараясь сохранить верность «мечте» как непрекращающей ценности, Баратынский невольно ее дискредитирует — свидетельствуя об ее странном видоизменении, фактически деградации: «... общая мечта / Час от часу насущным и полезным / Отчетливей, бесстыдней занята». В данном случае речь уже не о несбыточности мечты, а об отказе современного человека от нее в пользу «прозы жизни». Мечта еще названа «мечтой», но по сути перестала ей быть: для романтиков, отрицающих закономерности «внешнего» мира, идеал никак не может отождествляться с «насущным и полезным», а подобное отождествление есть констатация его гибели — таким образом, налицо семиотический курьез, когда план содержания вступает в конфликт с планом выражения.

В «Последнем поэте» (как и ряде других лирических текстов Баратынского) миропонимание романтика будто оформляет «акт о капитуляции», совершают «суицид» арсеналом средств самой же романтической поэтики. Перед нами ситуация когнитивного тупика, в котором оказалось романтическое сознание: с одной стороны, несовпадение «мечты» с «реальностью» травматично для субъекта и порождает ощущение внутреннего разлада; с другой же, попытка как-то приблизить «мечту» к запросам жизни неизбежно разрушит саму «мечту»: обыденность неминуемо ее опошлит и исказит. Из этого напрашивается вывод, что романтическая «мечта» изначально не подразумевает никакого фактического воплощения, она и возможна исключительно как «неосуществимое». Впору даже допустить, что глубинное подсознательное желание субъекта такой «мечты» заключается вовсе не в том, чтобы мечту реализовать, а в том, чтобы бесконечно сосредотачиваться на самих же выстраиваемых им неразрешимых противоречиях — предполагаемой дисгармоничности бытия или

⁶ С этих позиций концепт «мечты» выступает своего рода свернутой ментонимической характеристикой всей романтической философии, символическим обозначением сознания, которое вынуждено блуждать в пределах созданного им же самим замкнутого круга.

собственного сознания, — и именно из этих негативных эмоциональных состояний черпать творческую энергию⁷.

С психологической точки зрения, сама романтическая концепция «жизни в мечте» не могла не приводить к нарушению внутренней целостности личности, извлекая человека из пространства реальных причинно-следственных связей и порождая эскапистские устремления. Поскольку все объективно существующее воспринимается романтиками враждебно и ему нет сил противостоять, то от него можно попробовать укрыться в созданной иллюзии. Фактически подобная позиция свойственна ребенку. «Детство» оказывается настолько важно для романтиков отнюдь не в силу того, что отвечает их представлениям об идеале (как это обычно понимается), а именно потому, что «ребяческие сны», уничтожаемые «светом просвещенья» (иначе говоря, логико-аналитическим восприятием жизни), воплощают модель эскапистского сознания и поведения, апологетизирующего бегство от реальности в воображаемый мир — то есть, скорее, сам романтический идеал и рожден «детским», инфантильным восприятием действительности.

Вернемся к тому, с чего мы начали наши рассуждения. В основе романтического мировосприятия можно усмотреть некое принципиальное и неразрешимое противоречие. В его неоромантическом варианте оно, пожалуй, нагляднее всего, отразилось в знаменитой формуле З. Н. Гиппиус: «Мне нужно то, чего нет на свете» (Гиппиус 2001: 448). Романтизм был способен плодотворно функционировать и развиваться, пока конструирующиеся в его границах бинарные оппозиции открывали определенный простор для творческой мысли, давая писателю преимущество изображения мира как борьбы и взаимодействия полярных начал. Однако на определенном этапе этот простор сужается, яркие контрасты начинают восприниматься не как манифестации многообразия и богатства мироздания или проявления свободной

⁷ Такое понимание в целом близко психоаналитической теории искусства. Но, если психоанализ рассматривает творчество как процесс изживания негативных переживаний и невротических состояний, то, по нашему мнению, деструктивные психоэмоциональные состояния творчеством компенсируются отнюдь не всегда — ведь в случае такой успешной компенсации художник неминуемо должен либо претерпеть значительную внутреннюю эволюцию (что, конечно, случается, но и не может считаться правилом), либо отказаться от искусства вообще.

авторской воли, а как искусственные ограничения, сдерживающие творческие импульсы. И тогда у художника остаются лишь две возможности: либо расширить рамки своего сознания и метода, выйдя за пределы романтических дихотомий, — как это сделал Пушкин и к чему (следуя другим путем) приблизился Лермонтов, либо признать себя пленником этих ментальных схем, по сути зафиксировав невозможность дальнейшей мировоззренческой и эстетической эволюции, примером чему явилась поэзия Баратынского.

Но, пожалуй, самое любопытное состоит в том, что пришедшая на смену романтизму реалистическая художественная система также репрезентируется через различного рода антитезы и воспроизводит принципиальные ментальные противоречия, только уже иного рода. Это заставляет предполагать, что то или иное противоречие, реализующееся на уровне мышления эстетического субъекта, является одним из основополагающих содержательных аспектов любого литературного текста.

Литература

- Альми 1972 — Альми И. Л. О некоторых особенностях стиля поздней лирики Е. А. Баратынского // Уч. зап. Владимирского гос. пед. ин-та. Т. 41. Сер. «Литература». Вып. VI. 1972. С. 25–44.
- Баратынский 1982 — Баратынский Е. А. Стихотворения. М., 1982 (Серия «Литературные памятники»).
- Гиппиус 2001 — Гиппиус З. Н. Собр. соч.: в 15 т. М., 2001. Т. 2.
- Зорин 2016 — Зорин А. Л. Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М., 2016.
- Карташова 1990 — Карташова И. В. Романтизм. Итоги и перспективы изучения // Проблемы романтизма. Сб. науч. трудов. Тверь, 1990. С. 132–135.
- Лермонтов 2014 — Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. СПб., 2014. Т. 4.
- Манин 1995 — Манин Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995.
- Маркович 2019 — Маркович В. М. Русская литература Золотого века. Лекции. СПб., 2019.
- Михайлов 2000 — Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000.

N. Karpov
Romanticism as a Mental Contradiction

Keywords: romanticism, psychology, mentality, consciousness, contradiction.

This paper written on the material of Russian literature of the first half of the 19th century contains an attempt to consider romanticism as a system based on internally contradictory philosophical, aesthetic and psychological premises. One or another way of interaction with these antinomies, chosen by an author, largely determines the logic of the creative development of the representatives of the literature of romanticism.

Е. Е. Дмитриева *
ПОЧТИ КАК В РОССИИ:
УСАДЬБА, СТАВШАЯ МЕСТОМ ИЗГНАНИЯ
«СЛАВНОЙ ГОСПОЖИ ДЕ СТАЛЬ»¹

Ключевые слова: Госпожа де Сталь, Жак Неккер, Бенжамен Констан, Август Шлегель, Проспер Барант, «Адольф», «Коринна или Италия», замок Коппе.

В статье рассматривается история «европейского салона госпожи де Сталь в изгнании», местом которого стал ее швейцарский замок Коппе.

1

В своем путеводителе по Риму, Неаполю и Флоренции 1817 года Стендаль писал:

«Мне рассказывали, что прошлой осенью, на берегу озера, состоялось самое удивительное собрание, какое только можно себе представить; то были поистине генеральные штаты европейского общественного мнения. — На мой взгляд, явление это имеет явно политическое значение. Если бы оно продолжалось несколько лет, решения всех академий Европы побледнели бы. Я не вижу, что они могут противопоставить салону, где Дюмон, Бонштеттен, Прево, Пиктет, Ромилли, де Брогли, Бремен, Шлегель,

* Дмитриева Екатерина Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы Российской академии наук. Электронная почта: katiadmitrieva@mail.ru.

¹ Статья подготовлена в ИМЛИ РАН при поддержке гранта РНФ № 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд».

Байрон обсуждают величайшие вопросы морали и искусства перед госпожой Неккер де Соссюр, госпожой де Брогли, госпожой де Сталь. Авторы будут создавать свои произведения, чтобы быть принятными в салоне Коппе. У Вольтера никогда не было ничего подобного. На берегу озера собирались до шести сотен самых выдающихся умов Европы: ум, богатство, титулы — все это влеклось сюда в поисках удовольствия, которое можно было получить в салоне прославленной женщины, оплакиваемой сегодня Францией» (Stendhal 1817: 335).

Возможно, замок Коппе так и остался бы одним из многочисленных замков на территории Гельвеции, разделив их общую часто неприметную судьбу, если бы в 1784 г. его не приобрел тот, кого называли некоронованным королем Франции, а именно министр финансов Франции Жак Неккер (1732—1804), отец «славной госпожи де Сталь». Сам Жак Неккер был уроженцем Женевы, в 1750 г. он переселился в Париж, где банковскими операциями приобрел огромное состояние, став в возрасте 44 лет советником в ведомстве финансов. Его экономические реформы вызывали восхищение одних, негодование других и, разумеется, всяческие попытки его сместь. Последнее увенчалось успехом в 1781 г.: после представленного королю отчета о состоянии финансов он получил отставку и вернулся в Женеву (Блуменау 2003: 56—76).

Именно в это время (а точнее, в 1784 г.) он покупает себе имение в Коппе, куда, как ему кажется, сможет удалиться на покой и посвятить себя экономическим трудам. Но в 1787 г. король ввиду опасности финансового краха государства вынужден был снова призвать финансового гения Неккера, который триумфально возвратился в Париж, встреченный лиующим народом. За этим вновь последует ссылка, новое его призвание летом 1788 г. и новая, на этот раз окончательная отставка, заставившая его вернуться в Коппе (Burnand 2009).

Как впоследствии и для его дочери (госпожи де Сталь), замок Коппе становится таким образом для Неккера местом, куда он в течение последних двадцати лет своей жизни приезжал, каждый раз переживая здесь коварство двора и предательство близких. Местом, где он находил отдохновение, но позволял себе также вести блестящую жизнь. Где в то время, пока во Франции свирепствовал террор, он писал свои знаменитые «Философские размышления о равенстве» (1793/1820), подвергнув резкой крити-

ке абстрактный утопизм эгалитарной идеи. После его смерти в 1804 г. замок перешел в наследство его единственной дочери Жермене де Стель.

Свой первый опыт ведения салона, который окажется для нее столь важным в будущем, Анна-Луиза-Жермена Неккер получила в парижском салоне своей матери, унаследовав, по-видимому, от нее и писательский дар (записки и размышления Сюзанны Неккер были изданы после ее смерти мужем в пяти больших томах). Когда ей исполнилось 20 лет, повинуясь воле родителей, Анна-Луиза Неккер в 1786 г. вышла замуж за барона де Стель-Гольштейна, шведского посла. В начале октября 1789 г., приехав из Парижа в Версаль, госпожа де Стель станет свидетельницей штурма Версаля вооруженной толпой. Она увидит, как, пытаясь успокоить толпу, на балкон дворца выйдут ее отец, Лафайет, король и королева, а затем будет сопровождать королевскую чету в их бегстве из Версаля, о чем напишет воспоминания, задумавшись о том, насколько велик контраст между красотой природы (день, когда они покидали Версаль, выдался прекрасным) и страданиями, причиной которых оказывается сам человек (Winock 2010: 47).

Два с лишним года госпожа де Стель оставалась в Париже и в качестве теперь уже жены иностранного посла держала свой собственный салон на улице Дю Бак. Дипломатический статус мужа позволял ей какое-то время беспрепятственно оставаться в Париже и в первые годы революции. Но в 1792 г. господин де Стель, способствовавший во время бегства короля в Варенн в получении им паспортов, сам был вынужден покинуть Париж. В октябре 1795 г. Комитет общественного спасения принимает решение о высылке госпожи де Стель из Парижа, а в апреле 1796 г. был подписан мандат на ее арест, что вынудило ее скрываться в Коппе, швейцарском имении отца, которое несколько лет спустя будет ею превращено в то, что некоторыми называлось «парижский салон госпожи де Стель в изгнании».

Среди тех, кого собственная воля или обстоятельства (гнев ставшего императором Наполеона) объединили на берегу Женевского озера, были Клод Оше, Проспер де Барант, мадам Сузá, Федор Головкин, Шарль Виктор де Бонштеттен и Жан Шарль Леонар де Сисмонди, Вильгельм фон Гумбольдт, Франсуа-Рене Шатобриан, Фридрих Шлегель, Виктор де Брогли (ставший за-

тем зятем госпожи де Сталь), Юлия Крюденер, немецкий драматург-мистик Захария Вернер, принц Август Прусский, прекрасная Жюльетта Рекамье, у которой в замке были даже свои апартаменты. В 1816 г. — на излете существования этого удивительного сообщества — в Коппе появится Джордж Гордон Байрон. Летом замок всегда был полон; в нем могло проживать до тридцати человек, для обеспечения жизнедеятельности которых только на кухне потребно было до пятнадцати слуг (госпожа де Сталь славилась своим гостеприимством). Общежитие людей незаурядных слагалось, как правило, из двух частей: свободного утра и достаточно регламентированной второй части дня: в 5 часов — обед, после него беседа, чтение. Ужин подавали в 11 вечера, и беседы продолжались за полночь. Впрочем, например, Сисмонди, особенно ценил в Коппе именно завтраки, которые в своих воспоминаниях он называл «предвкусием рая».

Что касается искусства беседы, которое мадам де Сталь считала типично французским (о чем она не раз напишет в своей книге «О Германии», 1810/1813), и в котором она сама блистала, то, перенеся его на берег Лемана (французское название Женевского озера), она придала ему слегка немецкую окраску, т. е. религиозно-философскую. Потому что, если судить по дневникам и письмам участников салона, большое место в их беседах уделялось вопросам религии: за разнообразие культов выступал, в частности, Бенжамен Констан, считая, что оно стимулирует нравственность и то, что сам он называл *civisme* (гражданственность) (Winock 2010: 265–267). Обсуждались также вопросы революции, свободы, либерализма, истории, наследия Просвещения, гражданских свобод.

Велика была и театральная составляющая салона Коппе. Под эгидой Сталь труппа «театралов-любителей» ставила различные пьесы, подобно тому, как в свое время это делалось у Вольтера в Фернее. Благодаря дневниковым записям Б. Констана известны пьесы, которые ставились в то время. Среди них: «Меропа», «Магомет», «Заира» Вольтера, «Севильский цирюльник» Бомарше. Сама Сталь сочинила пьесу «Агарь в пустыне», позволившую ей играть вместе с детьми, Альбером и Альбертиной. Во «Влюбленном Шекспире» Александра Дювала (1767–1842) Сталь играла роль горничной, в «Федре» Расина — заглавную роль, Ипполита же в ней играл начинающий историк Проспер Барант.

Самым ярким периодом существования салона Коппе считается летний сезон 1807 года. В очередной раз утратив надежду вернуться в Париж (в этот раз Сталь рассчитывала на успех своего романа «Коринна, или Италия», и, с другой стороны на политический успех Наполеона в Тильзите, которые, как она полагала, могли бы сделать императора в отношении к ней более великодушным), хозяйка замка Коппе решает взять в нем реванш. И потому особенно активно приглашает в свой салон людей молодых и много обещающих, горящих желанием своими глазами увидеть *la trop célèbre* (знаменитость). Так появляется в Коппе в 1807 г. американский археолог Джон Мидлтон и тут же влюбляется в Жюльету Рекамье, которая в тот год впервые гостит в Коппе. Среди других гостей этого лета — прусский военачальник Карл фон Клаузевиц (1780–1831), в ту пору адъютант принца Августа Пруссского, еще совсем молодой Франсуа Гизо (1787–1874), большой поклонник Шатобриана и критик Наполеона. Приезжает и Элизабет-Луиз Виже-Лебрен (1755–1842) — и в течение недели, пока она гостит в Коппе, пишет портрет мадам де Сталь в образе Коринны.

В Коппе, конечно же, царила атмосфера интеллектуальных споров и бесед, несколько напоминавшая тот тезис совместного творчества (*Sympphilosophieren, Sympoesie*), который выдвинули еще совсем недавно юенские романтики. А один из них стал непосредственным участником и группы Коппе (Август Шлегель). Но, как и подобает всякому поместью, не обошлось здесь без отношений аффективных. Госпожа де Сталь, автор трактата «О влиянии страстей на счастье людей и народов» (Литературные манифесты 1980: 363–374), очень хорошо знала то, о чем писала.

В 1807 г. в Коппе приезжает Август Прусский (1770–1843), племянник Фридриха Великого. Приехав на несколько дней, он остается здесь на несколько недель, влюбившись в госпожу де Рекамье, пораженный ее игрой на арфе в роли Андромахи. Он предлагает ей руку и сердце, и 28 октября, в день отъезда принца (к которому Рекамье ответила согласием) в библиотеке замка разыгрывается трагедия «Федра» (в заглавной роли выступает госпожа де Сталь, а Рекамье играет принцессу Арисию, возлюбленную Ипполита). После спектакля влюбленные обмениваются венчальными кольцами, однако в это время приходит письмо от мужа госпожи де Рекамье, который отказывает ей в разводе. Об

этом эпизоде вспомнит впоследствии Шатобриан в 29-й книге «Замогильных записок», описав свое посещение Коппе и ту атмосферу счастья, которая, несмотря на грустный финал описанной истории, и 20 лет спустя вызывала в нем ностальгию².

Но конечно же центром любовной игры, которая приобретает в Коппе не галантный, как это бывало в салонах XVII в., не фриольный, как в XVIII в., но поистине драматический характер, была сама госпожа де Сталь. Многие современники отмечали ее магическое обаяние и то воздействие, которая она, не будучи красавицей («Дурна, как черт, и умна, как ангел», скажет о ней К. Н. Батюшков³) оказывала прежде всего на мужчин. Число попавших в любовный плен было весьма значительным, и не однажды ее сравнивали с Цирцеей, околовавшей спутников Улисса.

Таким спутником Улисса (одним из...) и стал Август Шлегель, которого она уговорила покинуть Германию и оправиться за ней во Францию. Безнадежно влюбленный, не скрывающий при том своей ревности к другим более счастливым соперникам, он становится почти на 15 лет, вплоть до смерти госпожи де Сталь, ее преданным рыцарем, другом, но также и литературным советником и секретарем.

Он помогал ей во всем. Своей подписью 18 октября 1805 г. он скрепил весьма своеобразную клятву верности, очевидно написанную под диктовку госпожи:

«Наставшим заявляю, что вы имеете на меня все права, и что никаких прав я не имею на вас. Располагайте мной и моей жизнью, приказывайте, запрещайте, я буду повиноваться вам во всем <...> Полжизни я потерял в поисках и нашел наконец то, что для меня непрходяще и что меня никогда не покинет» (Winock 2010: 263).

В 1807 г. он, подобно персонажу драмы Блока «Роза и крест», отправится еще к своему более счастливому сопернику Б. Констану, покинувшему в эти дни госпожу де Сталь, дабы вернуть его (Сталь в это время не шутя угрожает самоубийством). «Смесь энтузиазма, софизма и стоицизма», как определит его поведение Констан (Constant 1949: 145).

² В русском переводе в кратком пересказе см.: (Шатобриан 1995: 359).

³ Письмо А. Н. Батюшковой от 9/21 августа 1812 г.

Феномен одного из духовных лидеров ѹенской романтической школы, оказавшегося затем в чужой ему Швейцарии в услужении у блистательной, но в общем-то взбалмошной женщины, сам по себе удивителен и требовал бы отдельного рассмотрения. Но мы ограничимся тем, что вспомним об упреке, сделанном его братом, Фридрихом Шлегелем, навестившим его в Коппе: «Лучшая часть его сил, которая бы удвоилась, если бы мы были вместе, парализована, она растворяется и исчезает в воздухе» (Winock 2010: 318).

В 1805 г. у госпожи де Сталь начинается роман с Барантом. Будущий великий историк, которому в это время 23 года (госпоже де Сталь – 40) тоже оказывается под обаянием того, что Шлегель называл «сверхъестественной властью». Этим весьма обеспокоен его отец, префект Женевы, который спешно подыскивает сыну выгодное место в Германии, лишь бы отослать подальше от «слишком знаменитой». Два года спустя выйдет роман госпожи де Сталь «Коринна, или Италия», который Барант прочтет уже в Германии и гневно спроектирует его финал (Освальд, подчиняясь воле отца, оставляет Коринну, возвращается в Англию и жениится на Люсиль) на собственные отношения с госпожой де Сталь. Ей он напишет: «Вы делаете мне жестокие упреки, и вы заточили меня внутрь этого Освадьда, где я не имею даже возможности защищаться». И в другом письме, где теперь уже он сам отождествляет себя с Освальдом:

«О, если бы в один прекрасный день он описал то, что чувствовал, вы увидели бы, как он страдал. Его юность была омрачена встречей с Коринной <...> Но конечно же он не сделает книги из своих чувствований и своих горестей» (Winock 2010: 303, 308).

Разумеется, сходство ситуации с той, что описана в романе, было: и Барант, и Освальд подчинились воле отцов, запретивших брак с той, кого любили их сыновья. И в этом смысле страдание госпожи де Сталь могло сравниться со страданием Коринны, ставшей своеобразной заложницей отношений отца и сына. И все же главный «роман», которым была овеяна атмосфера в Коппе, да и вообще жизнь Жермены де Сталь, развивался у нее с Бенжаменом Констаном. Связь со знаменитой писательницей и не менее знаменитой хозяйкой салона, любви которой Констан по-

началу долго и мучительно добивался, продлилась в общей сложности около пятнадцати лет.

Любовная их связь началась в 1796 г., и большей частью местом ее «протекания» оказывается именно Коппе. Но уже в 1798 г. у Констана возникает роман с актрисой Жюли Тальма, что не мешает ему всю зиму провести в Швейцарии в обществе Сталь. В 1800 г., пробыв на этот раз в Коппе все лето и вернувшись в Париж, Констан тут же влюбляется в Анну Линдсей, чтобы несколько месяцев спустя вновь искать утешения в объятиях г-жи де Сталь. В 1803 г. он собирается жениться на Амели Фабри и начинает вести свой первый дневник, которому и дает имя двух любимых им женщин, Амелии и Жермены, но вместо женитьбы едет сопровождать де Сталь в ее путешествии по Германии. Вернувшись в 1804 г. во Францию, он встречает в Париже Шарлотту фон Гарденберг (с которой у него уже ранее были отношения), хочет на ней жениться и в то же время отправляется в Коппе сделать предложение руки и сердца госпоже де Сталь. Отвергнутый, весь 1806 г. Констан проводит, разрываясь между г-жой де Сталь и Шарлоттой, с которой в итоге он тайно венчается.

В истории этих отношений было все: и любовь, и страсть, и искренняя дружба, и предательство, и попытки самоубийства (причем с обеих сторон — но в разные времена (Bos 1946: 56; Barudio 1996). Помимо причин психологического свойства, сюда примешивались и причины более реальные: денежная зависимость Констана от госпожи де Сталь, бывшей гораздо его богаче. А также нежелание самой госпожи де Сталь во второй раз выходить замуж, потеряв при этом титул баронессы. Их история конечно же найдет отражение как в «Коринне...», так и в констановской «прозе о любви», художественных автобиографиях: «Амелия и Жермена» и «Моя жизнь. Дельфина, Коринна и Адольф» (Мильчина 2006: 22–23). А также в его главном романе «Адольф», призванном стать «нашней историей», написанным человеком, который, по выражению госпожи же Сталь, «любил только невозможное» (Гинзбург 1977: 276).

Литературная мифология давно уже сополагает два романа — «Адольф» Бенжамена Констана и «Коринну, или Италия» госпожи де Сталь — как два великие текста французской литературы, произросшие из одной жизненной ситуации. Что в общем-то неправильно. Но правда и то, что писались они в пору тесного

контакта Сталь с Констаном, и отдельные совпадения вполне могли быть плодом общности быта и взглядов. Сам Констан сначала кладет в основу своего романа историю отношений с Шарлоттой фон Гарденберг, развивавшихся на фоне его многолетнего романа со Сталь, но потом отказывается от идеи треугольника, делая главным виновником произошедшего не «третьего лишнего», но само сердце человеческое. А героиня его (Элеонора), если и наследует что-то у Сталь, то ее деспотический характер, который, впрочем, у героини не столь очевиден, как у ее прообраза (это видели современники, охотно проецировавшие Элеонору на госпожу де Сталь, но не замечали более поздние читатели).

Так же и в Коринне многие усмотрели «улучшенный» образ госпожи де Сталь, с чем будет спорить Бенжамен Констан, с негодованием в своем предисловии ко второму изданию «Адольфа» упомянувший о том, что «умнейшую и лучшую из женщин нашего века госпожу де Сталь подозревали <...> что под видом Дельфины и Коринны начертала она собственный свой портрет....»⁴. Хотя, с другой стороны, когда впоследствии он выступит в защиту лорда Освальда, за которого госпоже де Сталь сильно досталось от критики, то сделает это, быть может, вследствие некоторого сходства со своим собственным характером⁵. «Они не могут быть счастливы вместе, но не могут быть счастливы и врозь», — пишет Констан о героях романа (Констан 1982: 253). То же он мог бы сказать (и говорил) о своих отношениях с госпожой де Сталь.

При этом сам роман «Коринна, или Италия» имел очевидно пропагандистское задание, о чем свидетельствовало и его название. Не только рассказ о выдающейся и несчастной женщинах, но еще и знакомство соотечественников с культурой Италии (не зря в критике иногда встречается чуть насмешливое жанровое обозначение романа как *guide vert*). Для франкоцентристичной Франции это было внове, и в этом смысле книга сыграла в плане открытия Италии здесь почти ту же роль, какую в Германии сыграло «Итальянское путешествие» (1786; опубл. в 1816–1817) Гете, мощные отголоски которого прозвучали и в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796). И не случайно Вильгельм Гумбольдт сочувственно узнавал в рассказах Коринны об

⁴ Цит. по комментарию В. А. Мильчиной: (Констан 2006: 426–427).

⁵ См. примечание В. А. Мильчиной к: (Констан 1982: 449).

исторических и художественных памятниках Рима собственные уроки, которые он в Риме давал г-же де Сталь (Констан 1982: 294).

Однако у Сталь была в этом романе еще одна сверхзадача — проблема, которая ее интересовала еще с юности. Проблема национального характера. В течение многих веков Франция была страной монархической, и нация обладала «всеми недостатками и всеми пороками, которые необходимо порождаются абсолютными монархиями». В первые годы Империи Сталь постоянно возвращается к этой особенности французского характера, представляя ее в разных формах и аспектах и объясняя ею многие плачевые факты современной истории. Она же в своих произведениях 1790-х гг. создает своеобразную теорию «французского характера» (Реизов 1962: 65).

В этом контексте становится понятно, почему в своем романе она сталкивает на самом деле представителей трех наций: Италии (Коринна), Франции (граф д'Эрфейль), Англии (Освальд). О четвертой — Германии — она напишет отдельную книгу («О Германии»). И национальный антагонизм будет заявлен ею с самого начала, в одном только описании сцены традиционного английского чая.

Бенжамен Констан, в уже упомянутой статье, попытается объяснить выбор в качестве героя именно англичанина:

«Поклоннику-французу она (Коринна) ответила бы глубоким и постоянным чувством, между тем как он, по всей вероятности, стремился бы лишь обольстить ее. <...> немец либо женился бы на Коринне, либо испугался бы ее темного происхождения. Колебания его, связанные исключительно с внешними условиями, были бы чересчур банальны и не вызывали бы сочувствия. Итальянец, как того требуют нравы его отечества, полностью посвятил бы себя ей. Лишь англичанин, житель страны, где поприще человека предопределено заранее, где каждому ясно, в чем заключается его долг, где общественное мнение отмечено суровостью, смешанной с предрассудками, и укрепленной привычкой, и, наконец, где все необыкновенное докучает и кажется пагубным, став возлюбленным Коринны, мог вызвать бурю в ее душе» (Констан 1982: 253).

И все же, в конечном счете, для Сталь была важна не Англия, но тема свободной и страстной женщины, каковой она была сама

(Старобинский 2016: 545–559). Что, надо сказать, очень проницательно уловила Марина Цветаева в своем почти юношеском стихотворении 1916 г.:

Искательница приключений,
Искатель подвигов — опять
Нам волей роковых стечений
Друг друга суждено узнать.

Но между нами — океан,
И весь твой лондонский туман,
И розы свадебного пира,
И доблестный британский лев,
И пятой заповеди гнев, —
И эта ветреная лира!

Мне и тогда на земле
Не было места!
Мне и тогда на земле
Всюду был дом.
А Вас ждала прелестная невеста
В поместье родовом...

(Цветаева 1990: 126).

Литература

- Блуменау 2003 — Блуменау С. Ф. Жак Неккер // Вопросы истории. 2003. № 7. С. 56–76.
- Гинзбург 1977 — Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977.
- Констан 1982 — Констан Б. О госпоже де Сталь и ее произведениях // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982.
- Констан 2006 — Констан Б. Проза о любви / Перевод с франц.; ст. и коммент. В. А. Мильчиной. М., 2006.
- Литературные манифести 1980 — Литературные манифести западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 363–374.
- Мильчина 2006 — Мильчина В. А. О Бенжамене Констане и его автобиографической прозе // Констан Б. Проза о любви. М., 2006. С. 17–26.
- Реизов 1962 — Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период Первой империи. Л., 1962.
- Старобинский 2016 — Старобинский Ж. Г-жа де Сталь: не пережить смерть любви // Старобинский Ж. Чернила меланхолии. М., 2016. С. 545–559.

- Цветаева 1990 — Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990.
- Шатобриан 1995 — Шатобриан Ф. Р. де. Замогильные записки / пер. О. Гринберг и В. Мильчиной. М., 1995.
- Barudio 1996 — Barudio G. Madame de Staël und Benjamin Constant: Spiel mit dem Feuer. Berlin, 1996.
- Bos 1946 — Bos Ch. de. Grandeur et misère de Benjamin Constant. Paros, 1946.
- Burnand 2009 — Burnand L. Les Pamphlets contre Necker. Médias et imaginaire politique au XVIII^e siècle. Paris, 2009.
- Stendhal 1817 — Stendhal. Rome, Naples et Florence en 1817. Paris: MDCCCXVII.
- Winock 2010 — Winock M. Madame de Staél. Paris, 2010.

E. Dmitrieva
**Almost Like in Russia: the Estate That Became
the Place of Exile of the «Glorious Madame de Staël»**

Keywords: Madame de Staël, Jacques Necker, Benjamin Constant, August Schlegel, Prosper Barant, «Adolphe», «Corinne or Italy», Coppet.

The article deals with the history of the «European Salon of Madame de Staël in Exile», which place was her swiss castle Coppet.

М. В. Строганов*

ПУШКИН И ГОГОЛЬ В СЕЛЕ СТРАШЕВИЧИ

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Е. В. Черкашенинова, легенда, литературоведческий комментарий.

В статье описана история легенды о встрече А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя в сельце Сверчково Старицкого уезда у Е. В. Черкашениновой, якобы родственницы протоиерея ржевского собора Матвея Константиновского. В Сверчкове началось влияние о. Матвея на Гоголя, следствием чего было сожжение 2-й части «Мертвых душ», а Пушкин прочитал Гоголю повесть «Дубровский». Разоблачение легенды дезавуирует комментарий

* Строганов Михаил Викторович, доктор филологических наук, профессор Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы Российской академии наук. Электронная почта: mvstroganov@gmail.com.

к текстам Пушкина, в том числе к стихотворению «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...».

Тема настоящих заметок может показаться частной и сугубо «краеведческой». Но краеведческие фантазии сказываются и в академической науке, которая и сама-то недалеко ушла от «краеведов»: голый энтузиазм свойствен всем, а точные данные и простая житейская логика всегда только избранным. Механизм энтузиазма сильнее механизма логики, почему энтузиазм и побеждает логику на каждом шагу.

1

Старицкий краевед И. П. Крылов во втором выпуске книги «Достопримечательности в уезде» описал ряд населенных пунктов Старицкого уезда и попутно замечал:

«Известный писатель Николай Васильевич Гоголь нередко посещал в сельце Сверчкове девицу потомственную дворянку Екатерину Васильевну Черкашенинову, которая была родственницей известному о. Матвею Константиновскому, протоиерею собора города Ржева. В этом именно доме и произошло известное влияние отца Матвея на Н. Гоголя, вследствие которого (влияния) и было сожжение 2 части “Мертвых душ”. В этом имении был и А. С. Пушкин вместе с Н. В. Гоголем, и вели литературные беседы, причем А. С. Пушкин читал повесть “Дубровский” Гоголю» (Крылов 1916: 65).

Далее И. П. Крылов приводит довольно путаные сведения о Черкашениновых. На основании данных некрополя в Страшевичах он сообщает, что Екатерина Васильевна умерла 23 января 1837 г., у нее был брат полковник Николай Васильевич (2.12.1805—15.03.1858) и сестра Варвара Васильевна (16.01.1804—18.03.1869) — однако точные даты рождения едва ли были указаны на надгробиях. По данным некрополя известны владелица части Сверчкова Параскева Ивановна Черкашенинова († 1.04.1847), ее брат Никита Иванович и вдова Евдокия Ивановна († 17.04.1844), владевшая частью деревни Карзова. «Все Черкашениновы имели дом и усадьбу в Сверчкове, которая теперь принадлежит крестьянке дер. Филиппова Екатерине Акимовой» (Крылов 1916: 65).

Не все сведения И. П. Крылова можно проверить по другим источникам. Однако согласно исповедным ведомостям города Старицы и Старицкого уезда за 1830 г., в приходе села Страшевичи в сельце Сверчково жила помещица вдова Параксева Иванова Черкашенинова – 60 лет и дети ее: Варвара – 28 лет, Николай – 25 лет, Екатерина – 23 лет; а в сельце Карзове числилась помещица вдова Евдокия Ивановна Черкашенинова – 61 год и внучка ее Екатерина Алексеева – 11 лет¹. Год рождения Николая Черкашенинова по исповедным ведомостям (1830 – 25 = 1805) совпадает с указанным И. П. Крыловым приблизительно: на момент исповеди ему шел 25-й год. Возраст Варвары в исповедных ведомостях 28 лет, значит, она родилась в 1802 г., эту дату подтверждает «Провинциальный некрополь»: в год смерти (1869) ей было 67 лет (Шереметевский 1914: 933). Следовательно, у И. П. Крылова год рождения ошибочен. Но даты смерти Прасковьи и Евдокии Черкашениновых соответствуют данным «Провинциального некрополя», а указанный в некрополе возраст Прасковьи (77 лет) уточняет год ее рождения (1770). Прасковья и Евдокия имели отчество Ивановны и фамилию Черкашениновы, следовательно, были вдовами братьев Никиты (Евдокия) и Василия (Прасковьи) Ивановичей Черкашениновых, а жили в одной усадьбе, так как были бедны, почему бесприданницы Варвара и Екатерина остались девицами.

В течение длительного времени эта информация была забыта. С конца 1930-х по середину 1960-х гг. старицкий краевед Д. А. Цветков активно формировал «источниковую базу» для своей мистификации – дневник Варвары Васильевны Черкашениновой, в котором должно было найтись место и встрече Пушкина с Гоголем, но – не нашлось.

Новое упоминание об этой встрече состоялось только в 1963 г., в статье с безапелляционным названием «Встреча Пушкина с Гоголем» и безапелляционной подписью: «старший сотрудник <Калининского> областного архивного отдела» (Раузер 1963: 3) – не верить человеку такой квалификации нельзя. Он сообщал, что встреча произошла осенью 1835 г. Пушкин собрался ехать в Михайловское и получил неожиданное предложение от Гоголя, кото-

¹ Старицкое дворянство в период пребывания в уезде А. С. Пушкина / сост. С. С. Кузин (рукопись). Благодарю С. С. Кузина за возможность ознакомиться с этой работой. Ср.: (Духовенство 2009).

рый возвращался из своей Васильевки, встретиться в Сверчкове, «принадлежавшем помещице Е. В. Черкашиной, знакомой Гоголя и соседке Вульфов». Пушкин с радостью согласился и по дороге в Михайловское заехал в Сверчково. Поскольку об этой встрече гении русской литературы знают не все, мы с радостью процитируем все ее обстоятельства:

«Стояли теплые осенние дни. Пушкин и Гоголь целыми днями бродили по сельским дорогам, по берегу тихой речки Рачайки <правильно Рачайна>. Оба были большими любителями таких прогулок. Пушкин надевал простонародный костюм – рубашку с кушаком и широкие брюки и обязательно брал с собой свою любимую железную трость. Оба друга умели и любили разговаривать с крестьянами. Но, конечно, главным в этих прогулках были их долгие, задушевные беседы» (Раузер 1963: 3).

Во время этой встречи Пушкин прочитал «только что законченную “Историю Пугачева”, рассказал <...> о новом замысле романа о восстании декабристов, где он хотел дать широкую картину жизни русского общества», «прочитал “Дубровского”». Гоголь же «ознакомил Пушкина» с «почти законченной комедией “Женитьба”», здесь же родился и замысел «Ревизора». «К сожалению, встреча друзей была непродолжительной: Пушкин опасался, что его отсутствие в Михайловском будет замечено царскими шпионами, а Гоголя ждали в Петербурге» (Раузер 1963: 3).

Но в 1835 г. «царские шпионы» не следили за Пушкиным, и регистрировать его приезд в Михайловское никто, кроме пушкинистов, не стал бы. Пушкинисты и зарегистрировали, что Пушкин 7 сентября 1835 г. выехал из Петербурга, а 10 сентября приехал в Михайловское, при этом составители летописи жизни Пушкина отмечают: «Обычно при езде без происшествий в Михайловское поэт приезжал на четвертый день» (Летопись 1999: 340, 341). Времени заезжать в Страшевичи не было, а крюк был немалый.

Между тем читатель заинтересовался, откуда известно, что Пушкин и Гоголь встречались в Страшевичах? И автор заметки отвечает: «Это факты, восстановленные из документа, найденного в фондах областного Госархива. Современник Пушкина, житель села Сверчково, упоминает об этой встрече Пушкина с Гоголем. Дата встречи не указана, поэтому ее остается только предполагать» (Раузер 1963: 3). – Рядовой читатель, привыкший считать

правдой все, что в газетах пишут, успокоился. Но профессиональный читатель забеспокоится: что это за документ и почему его не опубликовали?

Только через 18 лет заведующий архивным отделом калининского облисполкома М. А. Ильин опубликовал данный документ — ответ священника села Страшевичи Ефрема Беневоленского на письмо правителя дел Тверской ученой архивной комиссии И. А. Виноградова от 22 декабря 1915 г. Этот ответ мы приведем целиком:

«На Ваше отношение от 15 декабря сего 1915 г. за № 133 имею честь сообщить следующее:

1. В нашем приходе села Страшевичи Старицкого уезда есть имение под названием сельцо Сверчково. Это имение принадлежало помещикам Черкашениновым, из коих был полковник Николай Васильевич Черкашенинов и две сестры Варвара и Екатерина девицы. Об имении сельца Сверчково в нашей церковной летописи значится следующая запись: “Известный писатель Николай Васильевич Гоголь нередко посещал в сельце Сверчково девицу, потомственную дворянку Екатерину Васильевну Черкашенинову, которая была родственницей известному о. Матвею Константиновскому, протоиерею собора г. Ржева. В этом именно доме и произошло известное влияние отца Матвея на Гоголя, вследствие которого и было сожжение 2-й части “Мертвых душ”. В этом имении был и А. С. Пушкин вместе с Гоголем, и вели литературные беседы, причем А. С. Пушкин читал повесть “Дубровский” Гоголю”.

Дом и имение в сельце Сверчково существует и по настоящее время. Но он уже не в том виде, в каком был во времена Н. В. Гоголя и А. С. Пушкина... О посещении великим поэтом А. С. Пушкиным имения Сверчкова известно лишь по преданию» (Ильин 1981: 4).

Мы видим, что И. П. Крылов почти буквально воспроизвел текст церковной «летописи». Но М. А. Ильин датирует встречу 1833 или 1834 г., так как новые справочные пушкиноведческие издания отменили прежнюю датировку. И добавляет, что, посетив Страшевичи, удостоверился, что сведения о пребывании Пушкина и Гоголя в Страшевичах и (или) Сверчкове бытуют среди местного населения и вписаны в историю села.

В ответ на это краевед В. Ф. Кашкова опубликовала статью, в которой доказала, что встречи этой быть не могло, но вывод ее

звучал осторожно: «Наверное, пока нужно ограничиться очень серьезным вопросом: “А была ли встреча в Страшевицах?”» (Кашкова 1981: 4). В. Ф. Кашкова показала, что встреча не могла произойти в 1833 или 1834 г., так как в то время, когда Пушкин мог заехать в Страшевичи, Гоголь находился в Петербурге и окрестностях. Знакомство Пушкина с Черкашиновыми было поверхностным, а заочное знакомство и переписка Гоголя с о. Матвеем Константиновским начались соответственно в 1846 и 1847 гг. В. Ф. Кашкова весьма уместно опиралась на бытовую логику: Пушкин в 1833 г. заехал по дороге из Петербурга в Москву в старицкие имения Вульфов, в Павловское, свернув в Торжке на Старицу и Волоколамск. В один день он преодолел от Торжка до Павловского 70–75 верст, так что говорить об остановке в Страшевицах или Сверчкове не приходится.

М. А. Ильин не отвечал, В. Ф. Кашкова статью свою не перепечатывала (а жаль). Одно время аргументы В. Ф. Кашковой учитывались в музейно-краеведческих изданиях. Так, на карте-схеме в книге А. С. Пьянова и М. А. Ильина 1971 г. Страшевичи зафиксированы (Пьянов 1971: 76). На схеме Пушкинского кольца в буклете 1971 и 1981 гг. (Пушкин и Тверской край 1971: Л. 5 об.–6, ненум.; автор текста Л. Н. Шантаева, редактор М. А. Ильин; Пушкинское кольцо Верхневолжья 1981: 4-я с. обл.; 2-е изд. 1986: 4-я с. обл., автор текста А. С. Пьянов) Страшевичей нет. Однако в 1990 г. доктор геолого-минералогических наук и краевед-любитель Г. П. Вдовыкин-Чуриков опубликовал ряд заметок о тверских маршрутах Пушкина (Вдовыкин-Чуриков 1990а: 2; Вдовыкин-Чуриков 1990б: 4; позднее они составили книгу (Вдовыкин 2009)). В одной из них говорилось, что Пушкин мог остановиться в Страшевицах и переночевать здесь, когда ехал из Михайловского в Москву 18 декабря 1826 г. (Вдовыкин-Чуриков 1990а: 2). А в 1994 г. профессиональный историк Е. С. Постников повторил (иногда чересчур буквально) публикацию 1963 г. (Постников 1994: 19–20). И в 2006 г. Страшевичи вновь появляются на схеме Пушкинского кольца (Тверской кабинет 2006: 4-я с. обл.). Старая полемика забыта, статья В. Ф. Кашковой затерялась в районной газете, и Страшевичи вернули себе статус пушкинского культурного объекта. Таково состояние вопроса к настоящему времени.

Однако Пушкин и Гоголь в Старицком уезде не встречались; им и не нужно было встречаться здесь, так как каждый раз, когда они по времени могли здесь встретиться, они только что расставались, например, в Петербурге. Читать друг другу свои произведения Пушкин и Гоголь могли где угодно, для этого им не нужно было ехать в Старицкий уезд. Гоголь не знал Екатерину Черкашенинову, поскольку он мог познакомиться с ней только через о. Матвея Константиновского, но с ним самим Гоголь познакомился в 1847 г., а Екатерина Черкашенинова умерла в 1837 г. Это, вроде бы, очевидно.

Менее очевидны ответы на другие вопросы. Какой дорогой ездили Пушкин и другие путешественники из Торжка в Старицу, не проходила ли она через Страшевичи и, следовательно, не могли путешественник останавливаться там? Почему могла возникнуть легенда о встрече Пушкина и Гоголя в Страшевичах? Эти не столь очевидные вопросы нам и стоит обсудить.

Вообще наши представления о маршрутах прошлого очень часто строятся на знании современных дорог. И даже если мы умозрительно понимаем, что дороги проходили по иным местам, нам очень трудно свыкнуться с этим: образы пространства довлеют нашему знанию. Например, мы знаем, что в Древней Руси дорога из Великого Новгорода на юг шла через Торопец, но смириться с этим очень трудно, мы-то сами поедем из Новгорода совсем иным путем. Пушкинское кольцо является культурным мифом: объединяя разные памятники, связанные с именем Пушкина в единое целое, оно подменяет собой реалии пушкинского времени. В современности от этого не уйдешь, и когда тебя попросят провезти экскурсию по пушкинским местам, ты поневоле (других дорог нет) повезешь по Кольцу, хотя понимаешь, что Пушкин так не ездил. Но в исторических работах этот мифологический образ необходимо постоянно преодолевать.

Так вот, почтовая дорога между Торжком и Старицей в пушкинское время проходила по пути, который значительно отличался от того, который входит в наше время в Пушкинское кольцо. Эта столбовая дорога сначала шла привычным для нас путем, через Грузины и Млевичи. И вскоре после Млевичей на расстоянии 21 версты от Торжка находилась почтовая станция Кречетово (8 лошадей). Потом дорога шла на Высокое (в XIX в. Высоко-

ва, и мы, говоря о пушкинском времени, будем применять это название), но не так, как идет сейчас — через Скоморохово, Глухово, Ременево, — а иначе: через Новую Возжанскую и Боярское. От Высокова дорога окончательно уходила в другую сторону, и через 20 верст после Кречетова располагалась станция Жердино (Жеротино, 8 лошадей). Дальше дорога шла через Ладынино, Дары, Холохольню, и проехав 24 версты и переправившись через Волгу, путешественник попадал в Старицу (Почтовый дорожник 1829: 337). Как видим, эта дорога была гораздо короче современной и составляла 65 верст. Эта почтовая дорога была обустроена, за ней следили, на ней были почтовые станции, где путешественник имел возможность поменять лошадей. Если ехать прямиком на Старицу, лучшего пути не придумаешь.

Современная дорога через Берново почти в два раза длиннее: 61,5 км от Торжка и 49,9 км от Старицы. Она и построена была из-за Пушкина, после создания музея в Бернове, а еще в начале 1970-х гг. это была грунтовая и очень тяжелая дорога, и в XIX в. ее использовали в тех случаях, когда нужно было съездить к соседским помещикам. Иначе сказать, после Кречетова дорога становилась быть столбовой. У Пушкина есть портрет женщины около верстового столба, который учёные атрибутируют как изображение Анны Николаевны Вульф (Жуйкова 1996: 126. рис. № 256): якобы стоит она в Малинниках у верстового столба и ждет Пушкина. Однако Анна Николаевна у верстового столба не стояла, затем что оного столба, равно как и почтовой дороги, в Малинниках не было. Поэтому даже если согласиться, что на этом рисунке изображена Анна Вульф, то при этом нельзя опираться на указание верст на столбе как на реалию. Это вымысел Пушкина или учёных.

Но, поскольку Пушкину не надо было ехать из Торжка прямо на Старицу, чтобы попасть в Берново и Малинники, следует выяснить, каким же путем он ехал. Первый вариант — нашим путем: буквально наш путь из Торжка до Кречетова, между Кречетовым и Высоковой другой дорогой, а от Высоковой через Богатьково и Глинкино до Бернова — вновь нашим путем, но только по грязи. Путь, которым, видимо, практически не пользовались, пока через Высокое не прошла линия железной дороги, там была построена и станция, началась новая жизнь: Высокое в XX в. некоторое время было даже районным центром.

Другая возможная дорога из Торжка в Берново, Павловское и Малинники вела через Сукромлю, Страшевичи и Нивы. И именно эту дорогу на первых Пушкинских чтениях на Верхневолжье намечал для Пушкина в августе 1833 г. один из первых активистов изучения тверских пушкинских мест Г. Я. Ходаков, который впервые ездил по тверским пушкинским местам, когда современных дорог еще не было (Кашкова 2008: 93). Однако, желая включить в экскурсионную программу как можно больше объектов, Г. Я. Ходаков на тех же первых Верхневолжских Пушкинских чтениях назвал Пушкинским «кольцом» иной маршрут и положил таким образом начало современному мифу.

В целом Г. Я. Ходаков указал верный путь. Эта хорошая грунтовая дорога вела в XIX в. из Торжка в Ржев, минуя Старицу и много сокращая в пути. Из Торжка эта дорога шла на Борисцово, Ляхово, Алексейково, Новинки, Сукромлю, Карзово, Сверчково, Страшевичи. Дальше можно было ехать через Нивы, но из Нив на Павловское семь верст очень неудобной дороги, поскольку после пожара барской усадьбы в Нивах это сельцо оказалось заброшенным. Дорогу после Страшевичей позволяет уточнить дневник А. Н. Вульфа, который в декабре 1828 г. вместе с П. М. Полторацким приехал из Петербурга через Торжок сразу в Курово-Покровское. И только после ночевки в Куреве, пишет Вульф, он поехал «домой к своим в Малинники. Надобно ехать мимо самого берновского дома, где жила моя добродетельная красавица <...>. Как можно было проехать, не взглянув на нее? я же имел предлог отдачи писем» (Вульф 2016: 88). Вот и получается, что Вульф ехал из Страшевичей сразу в Курово-Покровское, где переночевал, и через Берново поехал в Малинники.

Правда, от Страшевичей до Курова (в наше время 20 км) пришлось бы ехать не по самой лучшей дороге, но она, видимо, была все же привлекательней, если именно так ехали хорошо знавшие удобства разных путей Вульф и Полторацкий. И когда Пушкин собрался в Малинники, Вульфы сообщили ему, как удобнее добираться из Торжка. И после Крещенских праздников 1829 г. А. Н. Вульф вместе с Пушкиным возвращался в Петербург по этому же пути. Пушкин запомнил его, потому что другого не знал.

В 1833 г. Пушкин вместе с С. А. Соболевским ехал из Петербурга в Москву. События развивались следующим образом. Они прибыли в Торжок 19 августа. 20 августа, переночевав в Торжке,

Пушкин отправился уже один и писал своей жене так: «Вчера, своротя на проселочную дорогу к Яропольцу, узнаю с удовольствием, что проеду мимо Вульфовых поместий, и решился их посетить» (Пушкин 1937–1959: 15, 72). Скорее всего, Пушкин лукавил перед женой и спланировал, очевидно, этот заезд в поместья Вульфов еще в Петербурге. Какую дорогу Пушкин мог назвать проселочной? Почтовый тракт был короче и благоустроеннее, но только до Высокого. Однако соблазн вновь взглянуть на старые любимые места был, видимо, очень велик, и он вновь поехал по тому пути, по какому ехал Вульф с Полторацким, по какому он ехал и сам почти пять лет назад.

Итак, Пушкин ехал через Сверчково и Страшевичи. Местные жители хорошо знали значение дороги, которая пролегала через их родные места. Но, согласно современной экскурсионной логике, каждый проезжающий должен непременно останавливаться в памятных местах. Иначе зачем же он едет? Известная историческая личность, проезжая «наши родные места», не может (не имеет права) не остановиться в них и не освятить их своим присутствием.

Останавливаться же в Страшевичах или Сверчкове Пушкину было незачем. Тогда как же могла возникнуть легенда о встрече Пушкина и Гоголя в Страшевичах? Почвой была, конечно, сама дорога из Торжка во Ржев. Торжок связан с Пушкиным: «У Пожарского в Торжке» — это знают все. Ржев связан с Гоголем, там служил о. Матфей Константиновский, который, к тому же, уроженец Новоторжского уезда. И тогда получается такая довольно простая пропорция: (Торжок + Пожарские) : Пушкин = (Ржев + Матвей Константиновский) : Гоголь.

Далее краеведческая мысль двигалась таким путем. Пушкин бывал в Старицком уезде, значит, знал всех, и все знали его. А если знал — значит, и в гости заехал. Екатерина или Варвара Черкашениновы, вполне возможно, виделись с Пушкиным в Старице в январе 1829 г., и поэт, скорее всего, был представлен барышням. Екатерина умерла 23 января 1837 г., за несколько дней до Пушкина; Варвара, пораженная этим странным совпадением, рассказывала о знакомстве сестры и своем с Пушкиным. «Она видела Пушкина!» — эта мысль поражала. А где она видела Пушкина? Переписка его еще не издана, биография разработана слабо. Зато доподлинно известно, что небогатые девицы Черкашениновы из

Сверчкова никуда не выезжали — значит, Пушкин приезжал к ним.

Ну, а если он приезжал к ним, значит, именно они упоминаются в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...»:

Но если под вечер в печальное селенье,
Когда за шашками сижу я в уголке,
Приедет издали в кибитке иль возке
Нежданная семья: старушка, две девицы
(Две белокурые, две стройные сестрицы), —
Как оживляется глухая сторона!
Как жизнь, о боже мой, становится полна!

(Пушкин 1937—1959: 3, 182)

Это краеведческое мечтание (Соколова 1972: 67—80) входит в академический справочник как гипотеза (Пушкинская энциклопедия 2012: 188; автор статьи О. С. Муравьева), но из академического справочника оно возвращается в краеведческие мечтания и общественное сознание как неопровергимый факт.

Гоголь оказался в этой компании по законам пропорции. И было придумано нечто невразумительное: Екатерина Черкашенинова стала родственницей священника Константиновского. При этом на ее сестру и брата данное родство не распространяется. Но, как хорошо известно, в сословной России первой половины XIX в. границы между дворянством и духовенством были практически непроходимы, поэтому дворянка никак не могла стать родственницей духовного лица. Но если девица Екатерина Черкашенинова оказывается родственницей священнослужителя, знакомого с Гоголем, она могла бы и даже должна была бы принять его у себя, хотя Екатерина жила при матери и по нормам того времени принимать гостя должна была именно Прасковья Ивановна.

Однако далее легенда продолжала раскручиваться по своей внутренней логике. Во-первых, Гоголь «нередко посещал в сельце Сверчково» Е. В. Черкашенинову. Во-вторых, «в этом именно доме и произошло известное влияние отца Матвея на Гоголя, вследствие которого и было сожжение 2-й части “Мертвых душ”». В-третьих, «в этом имении был и А. С. Пушкин вместе с Гоголем, и вели литературные беседы, причем А. С. Пушкин читал повесть “Дубровский” Гоголю». Одна часть нижется на другую и служит прямым продолжением ее, из первого следует второе, из второ-

го — третье. Ну, а то, что все это сочинил «старший сотрудник областного архивного отдела» В. Раузер, оказывается неизбежным следствием развития логики легенды.

Самое главное, однако, состоит в том, что архивисты даже не задумались над вопросом о существовании этой самой церковной летописи. Ну, выписку из нее мы знаем, а сама-то она где? Как там выглядит эта запись? Никто пока эту летопись не искал. В церковных летописях встречаются самые разные записи. Но чтобы местный священник сделал запись о приезде Пушкина и Гоголя, нужно, либо чтобы они сразу пошли в церковь и познакомились с батюшкой, либо чтобы батюшка понимал историческое значение их приезда. Но и то, и другое едва ли возможно.

Хорошо известно, что люди начинают ценить себя самих и место своего обитания, если они приобщены к «высоким» явлениям. Комплекс провинциала требует освятить место своего обитания приездом столичной знаменитости. Так появляются легенды о том, что Пушкин (вдвойне лучше, когда в компании с Гоголем) посетил «наши родные места». Такие легенды формируются обычно как спонтанный ответ на внешнюю провокацию. Анна Андреевна спрашивает у Хлестакова, не он ли написал «Юрия Милославского». И Хлестаков честно отвечает, что он: именно этого ответа ждет от него Анна Андреевна. Председатель Тверской ученой архивной комиссии спрашивает у местного батюшки: бывал ли Пушкин в ваших местах? И получает желаемый ответ. А ты сиди и разбирайся тут.

Литература

- Вдовыкин 2009 — Вдовыкин Г. П. Дорогами А. С. Пушкина. М., 2009.
- Вдовыкин-Чуриков 1990а — Вдовыкин-Чуриков Г. Страшевичи // Маяк коммунизма (Торжок). 1990. 20 октября. С. 2 (Рубрика «Из истории сел района»).
- Вдовыкин-Чуриков 1990б — Вдовыкин-Чуриков Г. Тверские маршруты поэта // Тверская жизнь. 1990. 15 сентября. С. 4.
- Вульф 2016 — Вульф А. Н. Дневник 1827—1842 годов. Любовные похождения и военные походы / сост., предисловие, примечания Е. Н. Страгановой и М. В. Строганова. М., 2016.
- Духовенство 2009 — Духовенство и приходы города Старицы и Старицкого уезда. 1828 год: Клировые ведомости / сост. С. С. Кузин. Тверь, 2009.

- Жуйкова 1996 — Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996.
- Ильин 1981 — Ильин М. И была встреча в Страшевицах: Новое в тверской Пушкиниане // Калининская правда. 1981. 9 сентября. С. 4.
- Кашкова 1981 — Кашкова В. Ф. Была ли встреча в Страшевицах? Полемические заметки краеведа // Маяк коммунизма (Торжок). 1981. 15 октября. С. 4.
- Кашкова 2008 — Кашкова В. Рядом и далеко: Тверские этюды о Пушкине. Книга вторая. Тверь, 2008.
- Крылов 1916 — Крылов И. Достопримечательности в уезде. Вып. 2. Старица, 1916.
- Летопись 1999 — Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: в 4 т. М., 1999. Т. 4: 1833—1837 / сост. Н. А. Тархова; науч. ред. Я. Л. Левкович.
- Постников 1994 — Постников Е. С. Село Страшевичи и его окрестности: история, социально-экономическая, культурная жизнь, предания // Тверская земля в прошлом и настоящем: Сборник научных трудов. Тверь, 1994. С. 12—24.
- Почтовый дорожник 1829 — Почтовый дорожник, или Описание всех почтовых дорог Российской империи, Царства Польского и других присоединенных областей: в 3 частях с принадлежащими к оному таблицами, расписаниями, почтовыми картами и другими сведениями / издан от Почтового департамента. 2-е изд. СПб., 1829.
- Пушкин 1937—1959 — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л. 1937—1959.
- Пушкин и Тверской край 1971 — Пушкин и Тверской край / автор Л. Н. Шантаева. [Калинин], 1971.
- Пушкинская энциклопедия 2012 — Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 2: Е—К. СПб., 2012.
- Пушкинское кольцо 1981 — Пушкинское кольцо Верхневолжья: Путеводитель / автор текста А. Пьянов. М., 1981.
- Пушкинское кольцо 1986 — Пушкинское кольцо Верхневолжья: Путеводитель / автор текста А. Пьянов. 2-е изд. М., 1986.
- Пьянов, Ильин 1971 — Пьянов А., Ильин М. Пушкинские места Верхневолжья. М., 1971.
- Раузер 1963 — Раузер В. Встреча Пушкина с Гоголем // Калининская правда. 1963. 10 февраля. С. 3.
- Соколова, Цветков 1972 — Соколова В. Н., Цветков Д. А. А. С. Пушкин в городе Старица и Старицком уезде // Пушкинские чтения на Верхневолжье. Калинин, 1972. Сб. 1. С. 67—80.
- Тверской кабинет 2006 — Тверской кабинет А. С. Пушкина / сост. О. Зимина, Т. Кочнева, С. Орлова, Е. Сметанникова, О. Степанова. [Тверь], [2006].

Шереметевский 1914 – Шереметевский В. Русский провинциальный не-
крополь. Т. 1. М., 1914.

M. Stroganov
Pushkin and Gogol in the Strashevichi village

Keywords: A. S. Pushkin, N. V. Gogol, E. V. Cherkasheninova, legend, literary commentary.

The paper describes the legend about the meeting of A. S. Pushkin and N. V. Gogol in Sverchkovo village in the Staritsky district. They met by visiting E. V. Cherkasheninova, who was allegedly a relative of Matvey Konstantinovskiy, the archpriest of the Rzhev Cathedral. Here, the influence of father Matvey on Gogol began, the consequence of which was the burning of the 2nd part of «Dead souls», and Pushkin read Gogol the story «Dubrovsky». Exposing the legend disavows the commentary on Pushkin's texts, including the poem «Winter. What should we do in the village? I meet...».

С. В. Денисенко *

БОРИС ЛАВРЕНЕВ И АЛЕКСАНДР ПУШКИН

Ключевые слова: романтизм, революция, советские писатели, Пушкин, юбилей 1937.

В статье идет речь о «революционном романтике» Борисе Лавреневе и о его повести «Комендант Пушкин», написанной специально к официальному празднованию годовщины смерти Пушкина 1937 г.

Александр Анатольевич Карпов – мой Учитель. И только сейчас я понял, что он мой Учитель именно в романтизме. Я защищал университетский диплом по Н. Полевому.

Вспоминаю прогулки с А. А. по Университетской набережной и по Дворцовому мосту, когда мы обсуждали: сколько кругов фуэте

* Денисенко Сергей Викторович, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук. Электронная почта: sden-x@mail.ru.

накрутила Алтынай Асылмуратова и как был легок Фарух Рузиматов в своих па-де-де в «Жизели» (я учился на вечернем, мы по вечерам гуляли). Ему было тогда приблизительно столько лет, как мне сейчас.

Я даже не думал до сегодняшнего момента, что мои следующие «второстепенные персонажи» русской литературы с легкой руки А. А., как получилось, все как один, оказались «романтиками»: Полевой, Булгарин, кн. Одоевский. И потом: Б. Лавренев, Б. Полевой и даже З. Воскресенская.

Мне кажется, что про Н. Полевого в этом сборнике напишут (у меня когда-то вышли «Комедии и водевили» Н. Полевого и статьи о нем). Я лучше напишу про Бориса Лавренева. Надеюсь, моему Учителю этот текст понравится.

В моих заметках речь пойдет о Борисе Андреевиче Лавреневе, «революционном романтике», писателе-«попутчике» советской литературы¹. И об Александре Сергеевиче Пушкине. И еще об Александре Семеновиче Пушкине, персонаже лавреневской повести «Комендант Пушкин»² (1936).

Дата создания повести, конечно же, неслучайна. «Столетие со дня смерти А. С. Пушкина должно превратиться во всенародный праздник социалистической культуры, демонстрацию огромной любви нашей страны к великому народному поэту. Долг всех наших организаций значительно усилить подготовку к пушкинским дням» (Перед пушкинскими днями 1936: 1), — так декларировалось в газетах в 1936 г. Поспешно сброшенный в революционном вихре «с корабля современности» буржуазный и верноподданический Пушкин «предстал теперь перед многомиллионным народным читателем во всем своем объеме, во всем своем истинном значении, во всей полноте своей жизни, работы и борьбы» (Великий писатель великого народа 1937: 5). Предъюбилейные постановления партии и правительства, заседания Всесоюзного Пушкинского комитета санкционировали запуск советского варианта «пушкинского мифа» и достаточно жестко и безоговорочно позиционировали образ Пушкина в русско-советском пространстве.

¹ О Б. А. Лавреневе я писал в прошлые годы (см., например: Денисенко 2005: 177–183; Денисенко 2008: 5–16).

² В 1986 г. по повести был снят фильм (реж. О. Ерышев).

«Советская страна поднимает на небывалую высоту, очищает от фальсификации и извращений великие имена. <...> Миллионным массам нашей страны близок и дорог образ великого поэта, павшего жертвой полицейского, николаевского режима. Миллионы читателей Пушкина знают теперь действительные причины его смерти, знают о муках ссылки и жандармского надзора, знают о трагической жизни поэта, так остро чувствовавшего мертвящий ужас своего времени» (Там же) и т. п.

Советские писатели бросились по заказу партии писать произведения о Пушкине, и халтуры вышло преизрядно. Но вот лавреневская повесть стоит особняком. На первый взгляд, Александр Сергеевич у Лавренева идентичен образу поэта в передовицах газет. Ср.:

«Те, кто убил его, затянули его после смерти в тугой раззолоченный мундир придворного, подкрасили румянами казенного патриотизма, уродовали его мысли и чувства. Они хотели украсть его у народа и навсегда похоронить в лакайской царского дворца... <...> Народ воскресит своего поэта, своего Пушкина» (Лавренев 2008: 213).

Но дело в том, что автор элегантно-кощунственно вкладывает утверждавшиеся советские представления о Пушкине 1930-х гг. в уста «попутчика-интеллигента», просвещавшего безграмотного моряка в 1919 г. А строки о Пушкине, «которого угораздило родиться с умом и талантом в душной гауптвахте николаевской казарменной России и жизнь которого шла под глухой рокот гвардейских барабанов, под мокрый хлест шпицрутенов по окровавленным спинам, под звон цепей, заковавших лучших друзей и товарищей» (Лавренев 2008: 215), в контексте сталинской действительности могли вообще показаться двусмысленными. Тем более из-под пера писателя с не очень хорошей для советской идеологии репутацией. В «Литературной энциклопедии» 1932 г. Лавренев охарактеризован так:

«Л. особое внимание уделяет сюжету, строя его зачастую по принципу отдельных новелл, скрепленных единством главного действующего лица, по принципу неожиданно возникающих и преодолеваемых препятствий, как и полагается романтику. <...> Тяготение Л. к отчетливо построенному сюжету делает его произведения доступными широкому кругу читателей. <...> “Перевод-

ная” сюжетность, поверхностная занимательность и пр., сильно снижающая ценность его произведений... <...> Отмеченные особенности творчества Л. определяют его как писателя-путешника, интеллигента, тяготеющего к пролетарской революции, но не обладающего сколько-нибудь четким материалистическим мировоззрением» (Литературная энциклопедия 1932: 16).

Любопытно, как писал сам Лавренев о своей приверженности сюжету немного позднее. В юбилейном опросе советских писателей «О Пушкине» он отмечал:

«...проза Пушкина – первая в России европейская проза. Она сплошь сюжетна. <...> Каждой своей прозаической вещью Пушкин учил, как нужно сделать литературную вещь, придавая ей максимально совершенную конструкцию. <...> В моем творческом развитии я обязан Пушкину двумя вынесеными из его творчества аксиомами: 1) проза требует крепкой сюжетной конструкции, и 2) проза не имеет права быть скучной» (цит. по: Денисенко 2008: 11).

Нам было интересно проследить, как в действительно «крепкой сюжетной конструкции» Лавренева функционирует «случай» и как в сюжетах советской «революционно-романтической» литературы в его практически чистом варианте отразились классические принципы, свойственные античной трагедии.

Повесть «Комендант Пушкин» была написана в октябре–ноябре 1936 г. и опубликована уже в первом «юбилейном» номере «Звезды» за 1937 г. рядом с «пушкинскими» повестями М. Зощенко и О. Форш. Сюжет повести построен на анекдотическом, парадоксальном (и для читателя, и для рассказчика) случае: в Детское Село военным комендантом в 1919 г. назначается Александр Семенович Пушкин, *почти* безграмотный военный моряк, о своем тезке *почти* ничего не знающий. Парадоксальность данного случая несколько раз подчеркивается автором в речи персонажей: «...здесь, в Детском Селе, ваша фамилия и имя звучат несколько парадоксально» (Лавренев 2008: 196), или: «Какое необыкновенное стеченье обстоятельств! <...> Круг завершен, и на рассвете нового исторического периода в прежнее место приходит новый Александр Пушкин, в новом качестве. Это диалектика истории...» (Лавренев 2008: 212).

«Случай» представлен в повести Лавренева как травестируванное проявление античного Рока, воплощающего высшее предопределение (или волю богов), функционально значимое в связке сюжета (предопределенный немотивированный «случай»), которое по мере развития сюжета предполагает цепочку мотивированных автором случайностей. Мотивированных именно «волей богов». Deus ex machina столь же немотивирован, как Рок. Это данность, понятная зрителю античной трагедии и просвещенному читателю новых дней.

Итак, Рок не мотивируется, он не объясним, он не должен быть объясняем. «Случайно» у Пушкина Германн оказывается перед домом Графини, «случайно» перепутан жених в «Метели» и т. д. И Лавренев правила авторской *немотивированности* «случая» (или псевдо-мотивированности) всегда придерживается. В случае «случая» нарушается привычный заданный поток жизни. Если до случая герой действует «машинально», то потом он теряет координацию действий; живое, естественное противопоставляется «механическому». В античной комедии случай (Рок), безусловно, травестиран. И это реализует в своих рассказах, например, Чехов: его «случайности» — повод для анекдотичной завязки сюжета рассказа («Тонкий и толстый», «Смерть чиновника», «Унтер Пришибеев», «Хамелеон» и пр.). Лавренев использует Рок в комедийной его ипостаси неоднократно. Например, в рассказе «Небесный картуз» профессор Благосветлов покупает навязанный ему шляпником нелепый картуз, который оказывается для воров «знаком» скупщика краденого. В результате чинному профессору постоянно подкидывают в карманы краденые вещи. В рассказе «Отрок Григорий» мирная жизнь советского монастыря нарушается приходом отрока Григория, который оказывается женщиной и совращает настоятеля, что и несет братии гибель — власти монастырь закрывают. В рассказе «Конец полковника Девишина» сюжет комически строится на «случайности»: полковник лишается своего главного атрибута — усов, и поэтому терпит вскоре гибель.

Роком в свою очередь мотивируется дальнейшее развитие действия — Рок необходим в качестве завязки. Так, Марютка в знаменитом «Сорок первом», которая не промахивалась никогда, не попадает в поручика Отрока-Говоруху. Почему? Автор дает нарочито неубедительное псевдо-объяснение: «Не то замерз-

ли пальцы у Марютки, не то дрожали от волнения бега... <...> И остался поручик в мире лишней цифрой на счету живых душ» (Лавренев 2008: 30, 32). И далее идет цепочка случаев: случайно у поручика обнаруживают некий важный документ, и потому его не убивают, случайно герои оказываются на необитаемом острове и т. д. Только развязка не случайна. Когда герои исчерпывают себя, когда «классовый конфликт» становится неразрешимым, появляется «бог из машины». Некое судно, на борту которого не понятно, чьи там «наши».

«Марютка воткнула зрачки в бот и увидела... на плечах человека, сидевшего у румпеля, золотом блестели полоски. Метнулась всполошенной наседкой, задергалась. <...> Поручик упал головой в воду. <...> Она шлепнулась коленями в воду, попыталась приподнять мертвую, изуродованную голову и вдруг упала на труп, колотясь, пачкая лицо в багровых густках, и завыла низким гнетущим воем:

— Родненький мой! Что ж я наделала? Очнись, болезный мой!
Синегла-азенький!

С врезавшего в песок баркаса смотрели остолбенелые люди» (Лавренев 2008: 80–81).

Но вернемся к коменданту Пушкину. Итак, военмору дано «предписание».

«“Предписание
Состоящему в резерве комсостава военному моряку А. С. Пушкину

С получением сего предлагаю Вам направиться в город Детское Село, где принять должность коменданта укрепрайоном”.
<...>

Кавалерийская шинель сложила листок и, отдавая, недоверчиво поглядела на кожаную статую военмора.

— Это ты, значит, Пушкин?
Военмор слегка повел одним плечом, и черные шелковые змейки вздрогнули.

— Нет, моя кобыла! — сказал он с неподражаемым морским презрением к сухопутному созданию и отвернулся, пряча бумажник» (Лавренев 2008: 187).

Любопытно, что в малой прозе Лавренева Рок («случай»), интересующий читателя, предопределяющий сюжет и развязку, часто

представлен в виде «мандата» — что, собственно, и отражало одну из бытовых реалий того времени. Так, например, в рассказе «Происшествие» в тихое местечко Хреновино паровоз привозит «неведомых людей», которые, потребовав «фатеру, жрать и са-могону», «предъявили мандат на грязной, оборванной с краю бумажке, где значилось, что «предъявитель сего есть особый ка-рательный отряд по истреблению буржуев и борьбе с контррево-люцией, при штабе советского вольного атамана Евгена Пере-сядь-Вовк» (Лавренев 1982: 139). И не было бы спасения мирным жителям Хреновина, где «даже хреновинские собаки разбегались по дворам и жалобно выли» (Лавренев 1982: 140), если бы не по-явился Deus ex machina в виде бронепоезда с красноармейцами. Бронепоезд «случайно» появляется в местечке и разрешает ката-строфу. Но банду они уничтожают не случайно, а только потому, что командира поезда, пока он наслаждался с местной красоткой, захватывают в плен бандиты. Красноармейцы организовывают взрыв.

«И тогда совершилось то, о чем жители Хреновина до сих пор еще говорят с благоговейным страхом, понижая голос до шепота и наклоняясь вплотную к собеседнику. Это событие стало даже официальным началом нового летоисчисления для хреновинцев, которые говорят: “Это случилось до происшествия”, или “это слу-чились после происшествия”» (Лавренев 1982: 150).

Подобно тому, как это происходит в античной трагедии, сю-жеты Лавренева построены на стремлении преодолеть ужасное божественное предопределение. В сюжетах малой прозы Лавре-нева, советского революционного романика, «случай» функцио-нирует в трех его классических вариантах: в протазисе, перипе-тии и эпизадисме.

Наш герой — комендант Пушкин — ужасается «своей» судьбе и сначала пытается сопротивляться. Кстати, судьба военмора предопределена автором уже на первой странице, когда читатель еще не знает имени героя: «Куртка своим блеском придавала спя-щему подобие памятника» (Лавренев 2008: 185). А позднее это настойчиво подтверждено: «В позе сидящего есть что-то похожее на позу военмора, когда он спал в вагоне. Может быть, даже не в позе, а в тусклом отблеске бронзы, напоминающем блеск кожаной куртки» (Лавренев 2008: 189). Автор выступает в подобных

намеках для внимательного читателя в роли рокового хора: смотрите, в finale героя ожидает гибель — причем, как окажется, от пули в живот, подобно первому Пушкину. Собственно, весь сюжет повести определен ономастическим тождеством. Отказаться от знаменитого тезки герой не может, как бы ему не хотелось. «Сад пуст. Только они вдвоем — бронзовый юноша и военмор в кожаной куртке. Необыкновенное смятение охватывает военмора. Он чувствует гудение во всем теле и мурашки в пальцах рук» (Лавренев 2008: 190). Активное сопротивление анекдотичному «слушаю», травестиированному Року, подается автором комически:

«Ну и что? — вдруг зверея, рыкнул Александр Семенович. — Чего вы мне тычете под хвост вашим Пушкиным! Мне с ним не чай пить! ему вон Царское Село — отечество, так на памятнике вырезано. А я в Гнилых Ручьях родился. Он, может, генералом был, а меня тятка с первого года из школы взял и в аптеку мыть бутылки за три рубля отдал. Я писать еле могу, и этого Пушкина только и помню, что “тятя, тятя, наши сети” и там про мертвца... Чихал я на Пушкина! Нам нынче Детское Село отечество. А Царское мы с царем вместе похерили! Да!» (Лавренев 2008: 196–197).

И, несмотря на то, что герой — «двойник» Пушкина только по имени (различие, как пишет Лавренев, только в четырех буквах), его двойническое функционирование, подчеркиваемое автором, определяет перипетии повести: и интерес военмора к личности Пушкина, а затем к его творчеству, и спасение Чесменской колонны, и потом сама его смерть со стихами Пушкина на устах...

Литература

Великий писатель великого народа 1937 — Великий писатель великого народа // Звезда. 1937. № 1. С. 5.

Денисенко 2005 — Денисенко С. В. Пушкин как случай: Несколько замечаний о повести Б. Лавренева «Комендант Пушкин» // Случай и случайность в литературе и жизни: Материалы конференции. СПб., 2005. С. 177–183.

Денисенко 2008 — Денисенко С. В. Революционный романтик Борис Лавренев // Лавренев Б. Сорок первый: Повести и рассказы. СПб., 2008. С. 5–16.

Лавренев 1982 — Лавренев Б. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М., 1982.

Лавренев 2008 — *Лавренев Б. Сорок первый: Повести и рассказы / сост., вступ. ст. С. В. Денисенко. СПб., 2008.*

Литературная энциклопедия 1932 — Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 6. М., 1932.

Перед пушкинскими днями 1936 — Перед пушкинскими днями // Красная газета. 1936. № 30. 5 июня. С. 1.

S. Denisenko
Boris Lavrenev and Alexander Pushkin

Keywords: romanticism, revolution, Soviet writers, Pushkin, anniversary 1937.

The article is about the «revolutionary romantic» Boris Lavrenev and his story «Commandant Pushkin», written specifically for the official celebration of the anniversary of the death of Pushkin in 1937.

[058941]

Межтекстовые отношения
в русской литературе
первой трети XIX века
(электив)

Intertextual relations
in Russian literature
of the first third of the XIX century
(elective course)

И. Э. Васильева *

ПЛАТА ЗА НЕПОСРЕДСТВЕННОСТЬ,
ИЛИ ИСТОРИЯ ОДНОГО НЕУДАЧНОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЕКТА

Ключевые слова: русская периодика начала XIX века, повседневная культура, М. Н. Макаров, литературный проект, «Журнал для милых», женские журналы.

«Журнал для милых» (1804 г.) — это литературный проект группы молодых людей. Уровень его литературной продукции был довольно низок, что вызвало заслуженную критику современников. Вместе с тем неудачи данного проекта демонстрируют, каким образом непосредственное и буквальное понимание карамзинских принципов «нового слога», соединяясь с традициями развлекательных изданий и сатирической журналистики XVIII в., переплавлялись в повседневную культуру средних слоев дворянского общества, составляющую необходимый фон для высокого искусства.

«Журнал для милых, издаваемый молодыми людьми» выходил в течение 1804 г. в Москве. Печатался сначала в университет-

* Васильева Ирина Эдуардовна, кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: i.vasileva@spbu.ru, iren.vasilyeva@gmail.com.

ской типографии, а затем в типографии Кряжева и Мея. Издателями журнала были молодые люди в буквальном смысле этого слова. Инициатору и, по-видимому, вдохновителю этого проекта, Михаилу Николаевичу Макарову на момент начала издания журнала едва исполнилось 18 лет, еще двое авторов-издателей С. И. Крюков и И. В. Смирнов были его немногим старше (помдробнее см.: Степанов 1994). Из всех четверых не только самым опытным, но и впоследствии самым успешным издателем был князь Петр Иванович Шаликов. Его участие как автора в этом журнале минимально. Вероятно, что главная задача Шаликова состояла в обеспечении возможной протекции для данного издания и ангажировании подписчиков. Молодость авторов, скромность их литературного дарования, непричастность к столичным аристократическим кругам, незначительное число подписчиков (менее двухсот, что означало небольшой тираж), непродолжительность издания – все это способствовало тому, чтобы журнал прошел почти незамеченным. Однако в реальности получилось иначе. В «Северном вестнике» И. И. Мартынова были опубликованы две отрицательные рецензии на это издание, причем вторая, подписанная «Я—» (Д. И. Языковым – постоянным критиком «Северного вестника»), была поистине разгромной (Языков 1804: 259–261). Впоследствии общую отрицательную оценку Языкова, иногда в чуть более мягкой форме, воспроизвели все, кто писал про «Журнал для милых», начиная с последней трети XIX в. (Булич 1902: 109–110¹; Максимов 1904; Покровский 1905). Так за журналом закрепилась репутация издания эпигонского и, если не откровенно безнравственного, то лишенного вкуса и чувства меры (РПП 1959: 111). Но даже если эта характеристика вполне оправдана, то для нашего понимания эпохи история «проигравших» не менее важна, чем история «победителей», если использовать знаменитые метафоры В. Беньямина (Беньямин 2000: 228–236).

Действительно, литературная продукция «Журнала для милых» далека не только от высокого искусства Н. М. Карамзина, И. И. Дмитриева или П. И. Макарова, но даже от творений их менее известных современников – кн. П. С. Гагарина, кн. Г. А. Хован-

¹ В предисловии от издателя отмечено, что «Очерки...» представляют собой курс лекций, который проф. Н. Н. Булич читал студентам Казанского университета в 1872–1873 гг.

ского, А. В. Лопухина, А. В. Аргамакова и др. Нетрудно убедиться, что оценка Языкова, который отказывал журналу в каких-либо литературных достоинствах, выглядит вполне оправданной. Большинство стихотворений, опубликованных в журнале, больше напоминает любительское рифмование. Так, стихотворение «Не любить нельзя?» представляет собой характерный для этого издания пример любовной лирики. Оно начинается сетованием на неразделенное чувство: «Напрасно страсть стараюсь / Из сердца истребить, / Ах, тщетно тем ласкаюсь / Могу ль престать любить» и завершается мотивом смерти от любви: «Когда бы ты покорно / Рассудку было навсегда, / Была бы и я тобой довольна; / И не желала б смерти никогда»². Показательно, что не только ритмическая стройность, но даже само наличие банальной рифмы для этой поэзии факультативно. Вот так выглядят финальные строфы стихотворения «К Моему сердцу» (№ 3: 163—164, подп.: К**въ. Ср*въ):

А когда не согласится
На размен она такой;
То и ты должно скрепиться
И ея навек забыть.

Бедно сердце! сердце нежно,
Сколь ты будешь тосковать?
Разве хладна смерть косою
Нить мучений пресечет.

Примерно такого же уровня и прозаические фрагменты. В них присутствует очевидное стремление к ориентации на общий для сентиментализма в целом шаблон «чувствительного», повышенного эмоционального стиля: «<...> жестокая Лиза, ты мне изменила! где твои клятвы? ты позабыла ту любезную благословенную рожицу, в которой я в первый раз прижал тебя к сердцу своему, в которой ты поклялась навеки быть мою и, изменница, где твои клятвы?» («Лиза! где твои клятвы?», № 1: 9, (подп.: И...); курсив оригинала — И. В.). Говорить о влиянии Карамзина, апеллируя к характерной топике (роща и проч.), можно лишь с учетом ис-

² Журнал для милых. 1804. Ч. 1, № 1. С. 12—14. (подп.: О. ф. р.). В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию с указанием в тексте наименования произведения, номера журнала и страницы. Цитаты приводятся с учетом правил современной орфографии и пунктуации.

ключительной популярности знакового текста этой эпохи — повести «Бедная Лиза». Еще меньше оснований видеть в этих текстах пример следования принципам карамзинского «слога». В произведениях «Журнала для милых» из целого карамзинской поэтики, существующей как сложное единство эстетического, тематического, этического и языкового (см., напр.: Виноградов 1935: 202—206; Кочеткова 1994: 75—154), неизменно присутствует только тема — чувство, но и она далека от тонкого варьирования и детальной разработки. Экспрессия, «громкость», передаваемая восклицаниями, междометиями, повторами, градацией — вот показатели истинности и глубины переживаемой эмоции. Не слово, но жест — словесный или физический — основной инструмент для выражения чувства. Отсюда такое изобилие «театральных» сцен. Так, в прозаическом фрагменте «Анютे» герой решает застрелиться, потому что возлюбленная разлюбила его. Однако главным предметом изображения оказываются не переживаемые им чувства, а детализированное воображение картины — как гроб его пронесут мимо ее окон:

Милая Анюта! В последний раз тебя так именяю, ты более не узришь меня лежащего как перед кумиром у ног твоих; но уви-
дишь гроб мой, провезенный мимо окон дома твоего, он не будет обит ни парчею, ни бархатом, а будет простой дощатый. Спросишь, может быть, кто это был? — «Человек едва расцветший скончал несчастным образом жизнь свою, — скажет тебе худощавый в черном фраке, с растрепанными волосами, с заплаканными глазами молодой человек. — Сударыня! Непреклонность твоя причиною смерти нашего барина, нашего благодетеля». Ибо это будет мой камердинер. Но ты, если узнаешь, что это я, вздохнешь и вздох твой почувствует душа моя; я буду мыслить, если б не застрелился, моя бы Анюта не вздохнула обо мне. Прощай. Пистолет на столе, заряжен, рука не трепещет, приставит оной к груди моей. Прости в последний раз — не пропусти деревянного гроба, который повезут мимо окон твоего дома. Вздохни, но что я говорю! Я не достоин твоего вдоха, твоих слез («Анюте», № 2: 66—68, подп.: И.)

Низкий уровень литературной продукции объясняется несколькими причинами. Во-первых, издание журнала предприняли молодые люди без опыта как издательской деятельности, так и литературной. У них не было ни детально продуманной про-

грамммы, ни четко осознанной эстетической позиции — они руководствовались энтузиазмом молодости. Фактически, единственная сформулированная цель этого проекта — доставить удовольствие «милым». Об этом прямо заявлено в объявлении об издании журнала³, и в специальном тексте от издателей, помещенном в конце первого номера, датированным 31 декабря 1803 года и красноречиво озаглавленном «Жертва милым»:

Любезные соотечественницы! Вот жертва наша. Она, как мы думаем, не совершенна: но надеемся, что ваши нежные чувствования, ваши прелести ее довершат. Мы счастливы, что и сим жертвуем, наше удовольствие, наше благо в том состоит, что мы посвятили свои труды вам; и когда удостоимся благоволения вашего, то ни злоба, ни клевета более не посмеют черным ядом своим угрожать нам. Шлемом будет красота, оружием прелесть, а слово ваше везде победою. Впрочем, благодаря сотрудникам и сотрудникам нашим, закрываем сию первую книжку, ожидая впредь лучшего. Постараемся сии труды наши приводить в совершенство, сколь наш разум и наши дарования позволят. Теперь остается сказать, что всякое дело сначала бывает трудно (№ 1: 57–58).

Таким образом, один из приоритетных критерииов отбора — гендерный, а не эстетический признак. В журнале публиковали практически любые тексты, если автором их была женщина. Стремление не только писать для милых, но и видеть милых среди авторов ясно прослеживается, начиная с объявления об издании журнала: «Мы будем с удовольствием помещать приличные нашему Журналу пьески, и надеемся, что на первые наши книжки нежные Господа Авторы кинут по цветку своих произведений» (Цит. по: Максимов 1904: 10).

Но более показателен другой пример. В первом номере журнала была помещена повесть «Любим и Катерина» (31–43) с пометой «перевод с французского». В третьем номере — ответ издателей неизвестному критику. Судя по ответу, критиком была женщина, сетовавшая на неуместное, с ее точки зрения, изменение имен оригинала. Издатели ответили, что для них желание переводчицы, — закон: «...прелестная девушка просила нас, что-

³ «С ревностю охотою, желая угодить любезным нашим соотечественницам, предпринимаем издавать “Журнал для милых”» (<Объявление об издании журнала> // Московские ведомости. 1803. № 71. — Цит. по: Максимов 1904: 9).

бы мы ее (повесть – И. В.) поместили так, как ей было угодно, с перемененными именами» (№ 3: 175–176). Примечательно, что помимо ответа критику издатели помещают еще и стихотворное извинение, которое завершают такие строки:

И льзя ли угождать
Стихом простым, не красным.
Те в шутку могут что принять,
Другим то кажется соблазнным.
Мы все решились представлять
Тебе, о милой пол прекрасной!
Изволь в журнале сем читать
Что нравно с чувствием согласно
(№ 3, 178–179).

Стихотворный текст далее пояснен прозой: «Вот наше не-большое мщение милому критику, которое некоторым образом относится и к другим. Мы не обязались себя выдавать за высоких, подобно издателям, о имени коих мы умалчиваем, а обязались доставлять прекрасному полу что-нибудь такое, что будет по нашим силам и разуму» (№ 3: 179, подп.: Издатели). Среди прочих текстов, где и для издателей автор скрывался под псевдонимом или не принадлежал к числу «милых», тоже нет оснований предполагать строгий подход⁴. Иными словами, не эстетическое совершенство и изящество текстов, но ориентация на особую целевую аудиторию постулировалась как основная идея этого журнала.

Во-вторых, издатели скорее испытывали недостаток материала, а не избыток предложений. Как следствие, они вынуждены были сами выступать в качестве постоянных авторов и сочинять быстро, «на срок». Косвенно это доказывает текст обращения к читателям, который был помещен в последнем, двенадцатом номере и сообщал о прекращении журнала: «Но писать на срок для Публики, делать разные неудовольствия одному из удовольствия тысячам — это самая жестокая должность. Мы ее оставляем... <...> Целый год быть заперты в клетке, иметь сообщество с одни-

⁴ Возможно, отбор был несколько ужесточен после сокрушительной критики Языкова. В девятом номере журнала было опубликовано «Уведомление», где перечислены 17 не принятых к публикации произведений, поскольку «несообразны плану нами издаваемого журнала или другие какие причины принуждают нас не выполнять удовольствие приславшего» (№ 9: 196).

ми перьями и бумагой <...> Наконец мы и на воле. Заклинаем себя обязываться делать на срок <...>» (№ 12: 377, 379, 380).

Наконец, уровень журнала объясняется отсутствием у Макарова и его соиздателей литературного опыта и, как был уверен Языков, литературного дарования. «Если бы писан он (“Журнал для милых” — И. В.) был только дурным слогом (как и в самом деле), если бы только каждая строка показывала невежество как в своем, так и в иностранных языках (как и в самом деле), если бы заключал в себе один только вздор, не наносящий никакого вреда — (к несчастью и такой вздор в этом журнале редко попадается) — если бы он только этим был наполнен, то я не сказал бы ни слова», — писал критик (Языков 1804: 260). Однако как таковое невысокое качество литературной продукции вполне обычно и приемлемо для развлекательного журнала. «Удовольствие милых» — критерий весьма расплывчатый и с неизбежностью предполагает субъективную трактовку как издателей, так и самих «милых» читательниц. В этой ситуации журнал, казалось бы, выбирает наиболее беспроигрышный вариант из всех возможных. Удовольствие понимается как приятное и вместе с тем практически полезное чтение. Поэтому большую часть стихотворных произведений журнала составляют тексты функциональные. Это поздравительные стихи («На рождение Е. А. Н.»: «В угрюмом Сентябре ты, Лиза, в свет родилась, / Но как мила, тиха, нежна; / Природа, думаю, с тобой уговорилась, / Чтобы ты и осенью ея была весна: / И коль завиден тот счастливец, / Кто сей весны любимец!», № 1: 43—44, подп.: Anonimus,) и переделки текстов известных песен. Так, «Песня (Я сейчас пришел с почтового двора...)» имеет примечание: «Сия песня сочинения в подражание: “Получил письмо от девушки сейчас”. Сочинитель, зная многих милых девушек, поющих ее в старом малоприятном вкусе, сообразуясь с голосом, дал новый вид. Который и жертвует» (№ 1: 7, подп.: Гавриил Пе-ть.). Переделки песен, видимо, один из самых популярных жанров. Такие примеры можно найти практически в каждом номере.

Очевидную развлекательную функцию имеют анекдоты про гасконцев, переведенные с французского⁵, или ребусы и шарады,

⁵ Однажды сказали Гасконцу, что две статс-дамы передрались до крови. «Хороши ли они?», — сказал он в отчаянии. — «Нет, они отвратительны». — «Фу! — закричал Гасконец, — так они себя не обезобразили» (№ 7: 36, подп.: М. М*ровъ).

которые публиковались в каждом номере, а также экспромты⁶ и игровые стихи: «Придти ко мне в лесок Аньютя не забудет?.. будем/ Кто мне ответствует, ты ль, милая моя? ... Я» и т. д. («Эхо к А**», № 7: 7).

К информационно-развлекательной группе можно отнести новости и полезные советы. Новости представляли собой небольшие сообщения разнообразной тематики со ссылкой на «Journal de Dames et de modes»: «Красота и приятность должны между собою согласоваться. Милая женщина должна говорить кавалеру тоном просящего милостыни нищего и всегда произносить благодарность таким образом: “Много обязана, любезной капитан”» (№ 3: 171). Из полезных советов наиболее примечательны опубликованные в седьмом номере примерные годовые бюджеты для девушек и дам разных возрастов и статусов — от «молодой щеголихи» до «деревенской старухи» («Что должно проживать в год женщинам», № 7: 42—49). В этих реестрах расписаны все обязательные позиции бюджета для каждой группы, сумма годовых трат по каждой позиции и общий годовой итог. Так, 18-летняя светская девушка, живущая в столице, может потратить в год 55 тыс. 743 руб., для сравнения — ее отец и мать могут потратить в год 30 тыс. на себя, 5 тыс. на непредвиденные расходы дочери; почтенная бабушка или тетушка «молодой щеголихи» на подарки своей фаворитке, внучке или племяннице может в год потратить до 10 тыс. руб., на свое содержание — 3 тыс. руб., а на свои прихоти — 150 коп.; годовой бюджет всегда живущей в городе старухи составит 2 206 руб. 25 коп., включая парики из козьей шерсти (200 руб.) и очки (5 руб.); а вот молодая деревенская барышня, как и деревенская старуха, могут обойтись всего 125 руб. в год.

Весь этот разнообразный материал мог и должен был служить для практического применения. Его можно было использовать в дружеском кругу, во время приема гостей, на именинных обедах и проч. Это литература не для великосветского салона, не для демонстрации тонкости вкуса и не для исключительных ценителей изящного, но для гостиной «средней руки». И такая гости-

⁶ «На ленность Л**»

Всем Лиза нравится — ленится ей не грех.
Пусть свет по Лизе и вздыхает!
Она собой пленила всех. —
Победы после всяк, конечно, отдыхает» (№ 7: 31).

ная, конечно, ориентируется на высокий — и в плане социального статуса, и в плане эстетическом — образец, но модифицирует его «под себя», под свои запросы и возможности. В этом смысле журнал в большей степени продолжает традицию развлекательных изданий XVIII столетия (таких как «Приятное и полезное препровождение времени»), чем развивает линию Карамзина.

Другую группу текстов составляют преимущественно любовные стихотворения и различные прозаические фрагменты, частью — оригинальные, частью — вольные переводы из иностранной литературы. Они представляют собой типичные примеры произведений в духе массовой сентиментальной словесности. Но среди них встречаются и такие, авторы которых то ли не вполне знают «правила», то ли не вполне умеют им следовать. Тогда сквозь образ условного чувствительного героя и «готовых» слов для его описания начинает просвечивать непосредственная эмоциональная реакция и живое, не трансформированное по законам литературной эстетики чувство. Так, в первом номере журнала опубликовано стихотворение под примечательным названием «Быль» (№ 1: 50—53, подп.: А. Х—а). Его сюжет не отличается оригинальностью: сомнения, любовь, ее утрата, страдания. Однако в интонациях и выражениях часто проскальзывает разговорное живое слово, за которым видится реальная человеческая история, а не условный мир литературного бытия.

Долго, долго сомневалась
Что мне делать, как мне быть!
Наконец, я попыталась
Алексашу полюбить.

...
Алексашу полюбила:
Алексаша таял, млел,
Я в нем что-то находила,
Он во мне все, все нашел.

...
Я была ему предлогом
Каждых действий, каждых чувств;
Но сердце в разборе строгом
Много надобно искусств.

Лишь я Саше мной плененну
Руку, сердце отдала,

Вдруг — ждала ли ль — возрожденну
В нем Эхидну я нашла.

Обожаемой кумиры,
Розы нежные цветы;
Берегитесь, и — Зефиры —
Рвут небесны красоты.

Некогда с слезою лестной
Он сказал: люблю тебя;
Буду я супруг твой — вечной;
Буду, Лиза, — жди меня.

Жду — уж год — померк луч лестной;
Нет тирана моего.
Мне же суждено — ток слезной
Проливать и — ждать его.

Сердце, ты меня учило:
Полюбить и — разлюбить;
Я любила, разлюбила,
Научи же — не любить.

Именно нарушение принятых в высокой литературе границ, а не столько «стиль» или «слог», вызвало гнев и яростную критику Языкова: «После чего что можно сказать о *журнале для милых*, наполненных развратнейшими картинами, на которые не только женщина, но едва ли и всякий мужчина долго смотреть в состоянии? <...> Ссылаюсь на всех цензоров нравственности, на всех воспитателей и учителей юношества, не достойна ли такая книга предана быть на всеобщее поругание; ибо развращая неопытную юность, наносит тем величайший вред Государству» (Языков 1804: 259, 260; курсив оригинала — И. В.). Причиной гнева были прежде всего две повести — «Победа над нимфами» (№ 2: 96—105, подп.: —* * —, помет: с французского, Митава, 1803. Декабря 5 дня) и «Аннушка. Сельская повесть» (№ 3: 140—146, подп.: <40—а. 40—ъ>). Наиболее непристойной критик считал «Аннушку», где нравственность юношества уязвляли не только недопустимые подробности в изображении сферы телесного, но и логика сюжета в целом. Возмущение Языкова вызвали прежде всего три вещи. Во-первых, чтение юной девушки, которое, конечно, не соответствовало никаким канонам приличия. Предоставлен-

ная преимущественно самой себе, она читает не Ричардсона и Руссо, но «Фобласа» и «Терезу-философа». То, что эти два очень популярных французских романа XVIII века, имевших полулегальный статус благодаря большому количеству откровенных сцен, находились в библиотеке Аннушкиного отца, факт, с точки зрения повседневной культуры, вполне обыкновенный⁷. И то, что с этими романами могли быть знакомы не только почтенные мужи, но и их супруги и дочери, тоже, весьма вероятно, факт не редкий. Однако, и с позиции карамзинской школы⁸, и с позиции «Северного вестника», этот факт не мог стать фактом *литературной* реальности. Упоминать о таких произведениях в изящной словесности было в равной степени и безвкусно (в понимании карамзинистов), и неприлично (в понимании Языкова) — тем более, в журнале для «милых».

Во-вторых, эта повесть нарушала границы между чувствительным и чувственным. В то время как первое было легитимировано изящной словесностью, второе находилось за ее пределами. Чувствительность предполагала абстрагированность эмоций от телесной природы ее объекта, от реального конкретного человеческого чувства, перевод ее в сферу возвышенного. Тогда как сцена свидания Аннушки с Англантином у реки полна обратного движения — буквализации умозрительного представления в конкретном и телесном образе.

Вдруг на противоположном берегу затряслись кусточки, зашелестела травка и Аннушка увидела Бога Амура, голенького шестнадцатилетнего мальчика, подобного, очень подобного Англантину. Он купался, плавал, нырял и не видал Аннушки, которая при сем случае легла в густую траву и сверяла со вниманием его прелести в написанными в книжке. Нашла их лучше, восхитительнее — так, что у бедной девушки хотело вылететь сердце («Аннушка», № 3: 143–144).

И в-третьих, Языкова возмущает отсутствие нравоучительного финала у повествуемой истории. Вместо картины заслуженно-

⁷ Ср. в «Евгении Онегине»: «Его ласкал супруг лукавый / Фобласа давний ученик» (ЕО, гл. I, стр. XII — Пушкин 1937: 10).

⁸ Ср.: «Когда Д. И. Языков с необычайной резкостью напал на “Журнал для милых” М. Н. Макарова, последний (И. И. Дмитриев — И. В.) даже поблагодарил его за “обличение пачкунов”» (Вацуро 1989: 143).

го наказания за аморальную чувственность или демонстрации исправления недостойных, герои этой повести продолжают вести легкую, бездумную, наполненную отнюдь не возвышенными удовольствиями жизнь. После некоторых перипетий они сочетаются браком, он заводит свору гончих и любовницу, она спешит в модную лавку и тоже имеет друга сердца. «И такую повесть пишут Россияне в XIX столетии!» — восклицает критик в отчаянии (Языков 1804: 260).

Однако с позиции издателей воспитание юношества отнюдь не входило в число задач журнала. Поэтому весьма вероятно, что для Макарова и его товарищей ни «Аннушка», ни «Победа над нимфами» не имели провокационного значения и уж тем более не ставили своей целью развращать «неопытную юность» и наносить тем самым «величайший вред Государству». Напротив, эти произведения вполне вписывались в общую концепцию развлекательного издания. И тогда «Аннушка» может быть понята прежде всего как шутливая, хотя и неумело написанная история⁹. Косвенных знаков установки именно на такую интонацию в повести довольно много. Это, например, сжатые характеристики героев, состоящие из одних штампов: отец геройни, Иринарх, «довольно богатый дворянин, испытавший все светские суety, убитый роком, бедствиями» (№ 3: 140); «Аннушка была милая, прелестная тринадцатилетняя девушка, с дарованиями, с понятиями. Словом, Аннушка любила науки, сочиняла» (№ 3: 140); Аглантин, «шестнадцатилетний мужчина, зараженный модным воздухом, испытавший важнейшее в свете блаженство» (№ 3: 140). Это и явная ирония над персонажами: Иринарх имеет довольно большую библиотеку — более 300 книг, но любит после обеда слушать, как дочь читает ему «Бову». Примеры можно продолжить. Более того, нельзя исключить, что своего рода ответом на критику «Северного вестника» было стихотворение «Старики

⁹ Покровский вскользь отмечал, что эротизм повести «близко стоит как бы в преемственной связи с журнальной сатирической литературой XVIII в. и в особенности с “Зрителем” (1792) и С. Петербургским “Меркурием” (1793), блещущих изображением разврата» (Покровский 1905: 15). Не солидаризуясь с оценочной стороной данного замечания, подчеркнем, что связь с традициями сатирической журналистики в изображении чувственной сферы прослеживается и в других произведениях — например, «Решительный скачок или Брак нежного Петиметра Гос. Лая» (№ 4: 197—232, подп.: Д***. Лавров).

не любят**» (№ 5: 276), опубликованное в пятом номере за той же подписью, что и первая часть повести «Аннушка», — <40—а. 40—ъ>, с пометой «Из Малерба», непосредственно перед текстом второй части повести (№ 5: 277—289, подп.: Неизвестный).

Седые старики терпеть не могут шуток,
Сказал Милову Лелион.
Любовь и красота меж ими — промежуток.
Да что ж? — ведь правду молвил он;
Амура старики не любят, — и неложно,
Где тело ослабело — где мерзнет ала кровь,
Там жить любови невозможно;
Наставников Седых трепещет всех любовь.

Если эта повесть и была шуткой, то, как мы знаем, она не была принята не только Языковым. Фактически откликнулся от своих «сторонников» (по крайней мере, они сами себя таковыми считали) и И. И. Дмитриев (см. сн. 8 на с. 108 наст. изд.).

Неизменным в литературных кругах оставалось отношение к журналу Макарова и в дальнейшем, что вынудило его дважды — сначала в 1817, а потом в 1839 г. — фактически отречься от этого опыта. В своей статье «Худая участь дамских журналов в России» он называет этот проект «черным пятном своему пятнадцатилетию» (Макаров 1817: 220). В воспоминаниях о знакомстве с Дмитриевым, Макаров к себе более снисходителен и склонен представлять этот опыт как шутку: «Я был мальчик много семнадцати лет¹⁰, неопытный, неизвестный; я шалил, я дурачился, я начал писать и, Бог ведает отчего, произвел сам себя в писатели; а с тем вместе я хотел и знать, и видеть только одних писателей, и вот — узнал их, почти таких же, как я сам, писателей некрупных, не-

¹⁰ В первой из упомянутых статей Макаров настаивает, что на момент издания журнала ему было именно 15 лет: «В сообществе издателей Журнала для милых я был точно 15 лет...» (Макаров 1817: 220). В «Воспоминаниях...» указывает другой возраст — 17 лет. По-видимому, это еще один из примеров вольного обращения Макарова с фактами, включая и собственную биографию. Мистификация данных и фантазирование были одной из характерных черт и его этнографической деятельности. Судя по всему, он не видел в этом чего-то предосудительного. Так, можно предположить, что настойчивое заверение, что ему было «точно 15 лет», вызвано желанием связать свой образ издателя с эпиграммой В. Л. Пушкина «Какой-то стихотвор (довольно их у нас!)...», которую он тут же сам и приводит.

славных» (Макаров 1839: 359–360). И тем не менее, главная проблема и в то же время неосознанная заслуга молодых издателей «Журнала для милых» заключалась, как представляется, в том, что они слишком буквально восприняли провозглашенную Карамзиным и его соратниками установку на сближение с естественным языком, с реальностью. Тогда как для Карамзина реальностью была сфера возвышенных представлений, переданная слогом, организованным по нормам вкуса, то для Макарова и его товарищей реальность была понята как окружавшая их повседневная культура, в которой равно находилось место возвыщенно чувствительному и чувственному, серьезному и иронично веселому. Очевидно, что для этой среды не стояла проблема приведения в соответствие повседневно-бытового и идеального, что способно было бы привнести в биографию конкретного человека трагическое переживание своей жизни как лишенного гармонии бытия, что показал А. Л. Зорин на примере судьбы А. И. Тургенева (Зорин 2016). Но отсутствие или ограниченность вертикальной смысловой проекции компенсировалась в этой культурной среде движением вширь, проницаемостью или размытостью тех границ, которые накладывали на литературу попытки совмещения этического и эстетического. В результате, в тексте возникали и разговорная речь, и конкретная живая эмоция, придавая ему, несмотря на всю техническую неумелость, очарование непосредственного искреннего слова. И, не забывая о гигантском различии масштаба поэтических практик, тем не менее, нельзя не вспомнить обозначившееся — по историческим меркам довольно скоро — пушкинское неприятие строгих канонов благопристойности, как и его интерес к точкам соприкосновения литературной и жизненной реальностей.

Не странно ли в ученых изданиях встречать важные рассуждения об отвратительной безнравственности такого-то выражения и ссылки на *паркетных дам* (курсив автора)? — Не совестно ли вчуже видеть почтенных профессоров, краснеющих от светской шутки? — <...> В одном журнале сильно напали на неблагопристойность поэмы, где сказано, что молодой человек осмелился войти ночью к спящей красавице. И между тем как стыдливый рецензент разбирал ее как самую вольную сказку Бокаччио иль Касти — все петерб~~ургские~~ дамы читали ее, и знали целые отрывки наизусть (Пушкин 1949: 98).

Так, неудачный литературный проект, каким и был в самом деле «Журнал для милых», в равной мере демонстрирует как сценарий упрощения и адаптации высокой словесности в массовом сознании, так и возможности этой гетерогенной культурной среды — возможности, пусть и неотрефлексированные ею самою. Неудачи данного проекта показывают, каким образом непосредственное и буквальное понимание карамзинских принципов «нового слога», соединяясь с традициями развлекательных изданий и сатирической журналистики XVIII в., переплавлялись в повседневную культуру средних слоев дворянского общества, составляя необходимый фон для высокой культуры и высокого искусства.

Литература

- Беньямин 2000 — Беньямин В. О понимании истории // Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 228—236.
- Булич 1902 — Булич Н. Н. Очерки по истории русской литературы и просвещения с начала XIX века: в 2 т. Т. I. СПб., 1902.
- Вацуро 1989 — Вацуро В. Э. И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века // XVIII век. Вып. XVI. Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века / Отв. ред. А. М. Панченко. Л., 1989. С. 139—179.
- Виноградов 1935 — Виноградов В. В. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л., 1935.
- Зорин 2016 — Зорин А. Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX вв. М., 2016.
- Кочеткова 1994 — Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994.
- Макаров 1817 — Макаров М. Н. Худая участь Дамских журналов в России (Статья, читанная в одном дружеском обществе) // Сын отечества. СПб., 1817. Ч. XXXIX. № 32. С. 219—225.
- Макаров 1839 — Макаров М. Н. Воспоминания о знакомстве моем с Дмитриевым // Галатея: журнал наук, искусств, литературы, новостей и мод. 1839. №5. С. 359—360.
- Максимов 1904 — Максимов А. Г. // Описание русских периодических изданий XIX века. «Осенние вечера» 1803 года и «Журнал для Милых» 1804 года. Историко-библиографическое исследование А. Г. Максимова. Оттиск из 4 и 5 кн. «Литературного Вестника» за 1903 год. СПб., 1904. С. 9—19.

- Покровский 1905 — Покровский В. Журнал для милых 1804—1904. М., 1905.
- Пушкин 1937 — Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л., 1937—1959. Т. 6. Евгений Онегин. 1937.
- Пушкин 1949 — Пушкин А. С. <О новейших блюстителях нравственности> // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л., 1937—1959. Т. 11. Критика и публицистика, 1819—1834. 1949. С. 98—99.
- РПП 1959 — Журнал для милых [М., 1804] // Русская периодическая печать (1702—1894): Справочник / Под ред. А. Г. Дементьева, А. В. Западова, М. С. Черепахова. М., 1959. С. 111—112.
- Степанов 1994 — Степанов В. П. Макаров Михаил Николаевич // Русские писатели 1800—1917: Биографический словарь. Т. 3: К—М. М., 1994. С. 468—470.
- Языков 1804 — <Языков Д. И. > «Журнал для милых», издаваемый в Москве. 1804 г. // Северный вестник. 1804. Ч. 3, № 8. Раздел XI: Российские книги. С. 259—261. (подп.: Я —).

I. Vasileva
Charge for Ingenuousness,
or about an Unsuccessful Literary Project

Keywords: Russian periodicals of the early 19th century, everyday culture, Mikhail N. Makarov, sentimentalism, literary project, feminine magazines.

«Zhurnal dlya milykh» [Magazine for darlings] (1804) is a literary project started by several youngsters. Their publications were rather mediocre and gave rise to criticism they deserved. However, the failure of this project demonstrates how the literal comprehension of the Karamzin's principles of «the new style» together with traditions of entertaining periodicals and satiric journalism of the 18th century created everyday culture of the Russian gentry, and this culture was a necessary background of high art.

М. Н. Виролайнен *

**ПОЛИГЕНЕТИЧНОСТЬ
КАК КОНСТРУКТИВНЫЙ ПРИНЦИП
ПОЭТИКИ ПУШКИНА («РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»)**

Ключевые слова: «Руслан и Людмила», Пушкин, полигенетичность, поэтика, конструктивный принцип.

Конструктивный принцип, найденный Пушкиным при создании «Руслана и Людмилы», может быть определен как полигенетичность, то есть ориентация на неоднородную множественность сюжетных и жанровых источников, отсылки к которым составляют виртуальное смысловое поле произведения.

Как известно, выход «Руслана и Людмилы» вызвал целую серию критических отзывов, полемичных по отношению друг к другу. Бурная реакция на произведение объяснялась тем, что оно решало задачу создания стихотворного эпоса нового типа — Пушкин первым нашел конструктивный принцип, позволивший ему справиться с задачей, которая оказалась не по силам ни Жуковскому, ни Батюшкову.

Жуковский готовился к работе над поэмой «Владимир» полтора десятилетия; начиная с середины 1800-х годов он тщательно собирал материалы, составлял планы. А. Н. Веселовский приводит извлеченный из бумаг поэта впечатляющий перечень источников, знакомство с которыми он считал необходимым для создания произведения: «летописи, Духовная Владимира Мономаха, Слово о Полку Игореве <...> народные русские песни и сказки; <...> Гомер, Виргилий, Овидий, Ариост, Тасс, Камоэнс, Мильтон, Шекспир, Саути, Маттисон, Вальтер Скотт, Оссиан, Эдда, Песнь о Нибелунгах, западно-европейские народные баллады, романы Трессана, “Richardet” и др.» (Веселовский 1904: 524—525). Русский материал обращает на себя внимание разнообразием жан-

* Виролайнен Мария Наумовна, доктор филологических наук, член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: virolainen@mail.ru.

ров. Европейский эпос охватывает эпохи от античности до современности, представлены Греция и Рим, Италия и Англия, Португалия и Германия, Франция и Шотландия. Стихотворный эпос соседствует с прозаическим, авторское творчество — с народным. Поэма, однако, осталась ненаписанной, ее замысел нашел частичное выражение в большом послании «К Войейкову» («Добро пожаловать, певец...») (1814), фрагмент которого содержит сюжетный конспект «Владимира», и в «старинной повести в двух балладах» «Двенадцать спящих дев» (опубл. 1817). Разноцветие источников в обоих случаях резко редуцировано, оба произведения представляют собой моножанровые образования. Текст, адресованный Войейкову, вбирая в себя разнообразную тематику, однозначно следует топике русского дружеского послания 1810-х гг. «Старинная повесть» не выходит за пределы балладного жанра. Между тем скрещение разных традиций, по-видимому, предполагалось. В послании, на которое отвечал Жуковский, Войейков, неплохо осведомленный о замыслах адресата, призывал его:

Напиши поэму славную,
В русском вкусе повесть древнюю, —
Будь наш Виланд, Ариост, Баян!
(Войейков 1971: 278)

Едва ли случайно рядом тут были поставлены имена создателя «Неистового Роланда», ставшего образцовой моделью волшебно-рыцарской поэмы, автора «Оберона», адаптировавшего принципы Ариосто к эстетике рококо, и певца, упомянутого в «Слове о полку Игореве». Вероятно, задуманная и ожидаемая литературным сообществом поэма должна была интегрировать различные стилевые и жанровые тенденции. Некоторые шаги в этом направлении были сделаны: к сюжету, восходящему к «готическому роману» Шписа, по духу наиболее близкому к балладному жанру, привиты подробности сказки М. Д. Чулкова и поэмы Г. П. Каменева «Громвал» (см.: Вётшева 1983: 60–70)¹. Балладное начало, однако, возобладало. Показательно, что большое элегическое вступление («Опять ты здесь, мой благодатный Гений...») оказалось

¹ Собственно, уже в «Громвале» Каменева, проявлявшего интерес к «готике» и, в частности, к Шписсу, модель «ужасного» романа вбирает в себя мотивные комплексы, восходящие к «Русским сказкам» Лёвшина (см.: Вацуров 2002: 228–236).

жанровой формой, вынесенный за рамку текста, а посвящения А. А. Войковой и Д. Н. Блудову встроены в балладную строфу.

«Северная поэма», которую обдумывал Батюшков, тоже должна была объединить разноприродные начала. Согласно сохранившемуся плану, его северный эпос замышлялся как перелицовка эпоса южного: коллизии предполагалось заимствовать из Гомера, Тассо, Ариосто, а атмосферу воссоздать по Оссиану. Варягов Батюшков думал представить как поданных в северном ключе «ахейцев Омировых», а их противников — как троянцев. Целое, однако, вероятнее всего, должно было следовать одному жанровому образцу малого эпоса, представленному поэмой Эвариста Парни «Иснель и Аслега».

Пушкин, возможно, знал о планах Жуковского и наверняка знал о планах Батюшкова; в работе над «Русланом и Людмилой» он двинулся той же дорогой. Перечень источников, к которым обращался Пушкин, не уступает списку творческих ориентиров Жуковского — разница заключается в том, что пушкинские источники во всем их невероятном разнообразии вовлечены в художественное поле поэмы. Назовем хотя бы важнейшие из них, воспользовавшись обстоятельным комментарием О. А. Проскурина (Проскурин 2006): «Неистовый Роланд» Ариосто; «Орлеанская девственница» Вольтера и его же стихотворная повесть «Что нравится дамам»; «Любовь Психеи и Купидона» Ж. Лафонтена; «Оберон» Виланда; «Иснель и Аслега» Э. Парни; Оссиан; песня Гаральда Смелого, известная как в прозаических французском и русском переводах, так и в поэтическом переложении Батюшкова; «Душенька» И. Ф. Богдановича; «Елисей, или Раздраженный Вакх» В. И. Майкова; «Бахарияна» М. М. Хераскова; русские «богатырские» поэмы («Илья Муромец» Карамзина, «Добрыня» Н. А. Львова, «Светлана и Мстислав» А. Х. Востокова, «Альоша Попович» и «Чурила Пленкович» Н. А. Радищева); «Двенадцать спящих дев» Жуковского; «Древние российские стихотворения» Кирши Данилова; сказка о Еруслане Лазаревиче; возможно, «Русские сказки» В. А. Лёвшина; «История государства Российского» Н. М. Карамзина. К этому следует добавить, с одной стороны, ориентацию на поэтические системы Батюшкова и Жуковского (см.: Проскурин 1999: 21–55), а с другой стороны — театральные впечатления (волшебная опера, балеты Диодло — см.: Томашевский 1956: 364–365; Гозенпуд 1986: 53–59).

Основные черты поэтики «Руслана и Людмилы» сформированы характером взаимодействия Пушкина с литературными источниками.

Избрав в качестве главного образца волшебно-рыцарской поэмы «Неистового Роланда» с его множественностью сюжетных линий, Пушкин значительно упростил сюжет и композицию² и не столько следовал своей модели, сколько имитировал подобие ей³. При сопоставлении с масштабами Ариосто (46 песен, 40 000 стихов, несметное количество героев) пушкинская поэма, в которой всего шесть песен, около 3000 стихов и восемь центральных персонажей, обнаруживает несоответствие полнометражному волшебно-героическому эпосу, но включение очевидных отсылок к нему удерживает связь с ним как мощную жанровую потенцию, воздействующую на читательское восприятие.

Множественность подобных отсылок к литературной традиции — выразительная черта «Руслана и Людмилы». Так, авторские отступления, шутливость и ирония пушкинской поэмы восходят не только к «Неистовому Роланду», но и к «Орлеанской девственнице», и к «Душеньке» Богдановича, и к поэмам Карамзина и Львова («Илья Муромец» и «Добрыня» начинаются с прозрачных фрагментов авторской рефлексии).

Полигенетичность возведена в «Руслане и Людмиле» в конструктивный принцип, определяющий и особенности построения сюжета, и жанровую специфику, и смысловой объем.

Литературные ассоциации постоянно налагаются друг на друга. Например, описание Людмилы в садах Черномора прежде всего ориентировано на «Любовь Психеи и Купидона», но подробности, заимствованные у Лафонтена, входят в пушкинский

² Собственно, так же поступил по отношению к своему основному источнику Жуковский, а до него Каменев. Сопоставляя композицию и структурную семантику каменевского «Громвала» с «Русскими сказками» Лёвшина, В. Э. Вацуро отмечает, что «почти каждая из них тяготеет к кумулятивному построению; общая тенденция “Громвала” — освобождение от побочных эпизодов и дополнительных сюжетных мотивов» (Вацуро 2002: 231).

³ Этот прием Б. В. Томашевский назвал использованием «расчитанных сигналов», призванных обозначить для читателя приметы жанра. «Пушкин создавал иллюзию грандиозного повествования с массой приключений, в то время как слагал короткую повесть, необходимую только для обрисовки простого действия» (Томашевский 1956: 359, 362; см. также: Гуменная 2013: 47–65).

текст в сопровождении реминисценций из «Бахарияны» и из батюшковской элегии «Пробуждение» (см.: Проскурин 2006: 107). К тому же они дополняются ссылками к еще трем совершенно разнородным источникам: «И наша дева очутилась / В саду. Пленительный предел: / Прекраснее садов Армиды / И тех, которыми владел / Царь Соломон иль князь Тавриды» (Пушкин 1937: 30). Сады волшебницы Армиды описаны в шестнадцатой песни «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо, о садах Соломона сказано в Екклесиасте (2: 4–6), о зимнем саде во дворце князя Тавриды — в знаменитом державинском «Описании торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила». Казалось бы, этот бегло намеченный ряд сравнений выстроен почти наудачу, но минимальная задержка внимания обнаруживает смысловую связь между ними. Попечение о прекрасных садах и рощах объявлено в Екклесиасте проявлением суеты и томления духа — тщетой обернулись и хлопоты князя Тавриды: феерический праздник, задуманный им как отчаянная попытка вернуть расположение императрицы, не принес желаемых результатов. И так же не смогла удержать возлюбленного в своих волшебных садах Армида. Бессилен, разумеется, оказался и Черномор.

Все эти ассоциации, быстро сменяющие друг друга в ходе чтения, придают пушкинскому тексту некий потенциальный смысловой объем, компенсирующий его очевидную краткость на фоне традиции волшебно-героического эпоса. Сложное переплетение и взаимоналожение источников, вовлеченных в повествование, погружает текст в виртуальную смысловую зону, которая лишь частично эксплицируется читателем, но оставляет ощущение некой трудноопределимой объемности, скрытой в простом, на первый взгляд, стихотворном рассказе.

Жанровая организация поэмы подчинена тому же конструктивному принципу. Узнаваемые сюжетные, стилевые, фразеологические заимствования выполняют в ней, кроме всего прочего, функции своеобразных жанровых ссылок. Лишь некоторые из них выстраиваются в общий генетический ряд, как произведения Ариосто, Вольтера, Лафонтена и Богдановича. Но из этого ряда решительно выпадают, например, стилистические ссылки к Осиану, возникающие в описании пещеры Финна или в эпизоде, предваряющем встречу Руслана с Головой. Полигенетичная природа поэмы допускает принципиальную возможность сочетания

в ее рамках самых разнородных элементов. Иногда это подготовлено литературной традицией. Так, соположение оссийских пейзажей и эротических описаний в духе Парни имеет прецедент в «северной поэме» самого Парни и опосредовано поэзией Батюшкова. Но жанрово-стилевое включение может вторгаться в повествование и как эпатирующее чужеродный элемент. Просторечную перебранку Руслана с Головой предваряет внутренний монолог Руслана, в котором использована элегическая фразеология. В критике это было отмечено как художественный просчет, однако Пушкин, готовя поэму к переизданию и внося в нее разнообразные поправки, не считал нужным здесь что-либо изменить.

Стилевые, мотивные, цитатные и формульные отсылки насыщают поэму Пушкина связями не только с эпическими, но и едва ли не со всеми возможными лиро-эпическими и собственно лирическими жанрами. Балладное начало входит в поэму не через одну лишь пародию на «Двенадцать спящих дев» — оно явственно ощущимо, например, в описании поля браны с поверженными ратниками. Идиллия представлена в рассказе об обретшем тихое счастье Ратмире, в пасторальные тона окрашен рассказ Финна о его ранней юности. Краски чувственно-гедонистической элегии используются при описании эротических сцен, интонации посланий — в авторских отступлениях; в батальных эпизодах шестой песни появляется ориентация на оду. Жанровые проекции, каждая из которых остается вполне отчетливой, накладываются друг на друга. Так, в описание идиллической жизни Ратмира включены реминисценции и из «Элегии из Тибулла» Батюшкова, и из «Песни» («Мой друг, хранитель-ангел мой...») Жуковского, а рассказ героя об отказе от бранной жизни — характерный мотив волшебно-сказочного эпоса, использованный, в частности, в «Бахарияне» (см.: Прокурин 2006: 133–134). Пушкин играет с жанровой однозначностью, не отказываясь при этом от жанровой определенности. Этому способствует иронический модус повествования, не допускающий последней серьезности соприкосновения с материалом, но и не отменяющий его ценности.

Принцип плюрализма, заложенный в генезис поэмы, не нарушил, однако, вполне очевидной цельности произведения. Что же удерживает в единстве столь пестрый стилевой и жанровый конгломерат?

Важнейшим фактором, обеспечившим цельность поэмы, была его сюжетная завершенность — качество, потребовавшее от Пушкина определенных творческих усилий. Его ранние пробы освоения эпического жанра — поэмы «Монах» (1813) и «Бова» (1814) — остались незавершенными по образцу «Ильи Муромца» Карамзина, в котором, как и в «Добрыне» Н. А. Львова, реализован только приступ к сюжетному повествованию. Принципиально важным ответом Карамзину являлась возможность построить завершенный «древнерусский» сюжет — возможность, уже продемонстрированная Н. А. Радищевым, а также Востоковым в небольшой поэме «Светлана и Мстислав», лишенной, однако, ощущимых признаков авторского присутствия в тексте и развивающей, как и «Альоша Попович», единственную сюжетную линию. Завершенность сюжета подчеркнута в «Руслане и Людмиле» композиционной замкнутостью поэмы: действие начинается в Киеве праздничным пиром у князя Владимира и тем же оно заканчивается; строки «Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой», открывающие повествовательную часть, повторяются в ее finale (Пушкин 1937: 7, 85).

Разделившись на несколько повествовательных нитей, связанных с основными персонажами, действие по каждой из них непрерывно и последовательно движется вперед, пока история того или иного героя не окажется исчерпанной (см.: Виноградов 1941: 296—297). Упрощенное, линейно-однонаправленное построение фабулы компенсирует смысловую и жанровую многомерную усложненность, создавая иллюзию «простого» повествования, которая, однако, разрушается для искушенного читателя, способного рефлектировать возникающие в ходе чтения жанровые ожидания.

Фактором, обеспечивающим пушкинской поэме стилистическое единство, стал поэтический язык элегии. Элегическая фразеология характеризует языковой облик автора, и хотя краски для него берутся также в послании, сатире, идиллии, эпиграмме, элегическое начало объединяет все эти оттенки, не затушевывая при этом жанрово-стилистический плюрализм. Наиболее решительной новацией стало использование элегического языкового субстрата в эпическом повествовании — интеграция уже не жанров, но родов поэзии. По мнению Томашевского, именно сочетание элегии и эпоса стало главным условием, позволившим Пуш-

кину создать новую поэтическую форму (см.: Томашевский 1956: 323–325). Думается, однако, что дело заключалось не в одном этом парадоксальном сочетании, а в оркестровке множественных разнородных сюжетных, жанровых и стилевых включений, которые удалось привести к единству благодаря композиционной завершенности сюжета и общей элегической основе поэтического языка. Иными словами, конструктивным принципом, обеспечившим создание новой формы, стала полигенетическая природа поэмы.

Еще один вполне очевидный формообразующий принцип, обеспечивший единство и цельность пушкинской поэмы, — постоянное авторское присутствие в тексте. Авторские отступления в «Руслане и Людмиле» менее всего являются личными лирическими излияниями Пушкина. Варьируется не только жанровый облик «рассказчика», но и тот автобиографический контекст, который он якобы открывает читателям. В песни второй он предстает умудренным знатоком женского сердца, в песни третьей он сам и его стихи тайно любимы томной Клименой, скованной цепями Гименея, в песни четвертой он жертва женского лукавства, в песни пятой желчно вспоминает о суповой Дельфире, в песни шестой появляется рядом с идеальной возлюбленной. Все это разнообразие любовной жизни автора, вспоминающего то Климену, то Лиду, то Дориду, основывается на наборе типовых лирических ситуаций. И такое же литературное происхождение имеет, например, его «личное» обращение к критику в зчине песни третьей — оно варьирует авторское отступление Карамзина в «Илье Муромце», которое, в свою очередь, восходит к началу песни XV «Орлеанской девственницы». Автор, явленный читателю «Руслана и Людмилы», — не что иное как литературный конструкт, но подлинно пушкинскими остаются заявленные от имени этого автора художественные симпатии и антипатии. Лишь в Эпилоге, завершенном уже по высылке из Петербурга, Пушкин впервые приоткрывает собственное лицо, вводя намеки на реальные обстоятельства, связанные с его отправкой на Юг. Но Эпилог выполнял функцию «выхода из речи», он знаменовал исчерпанность повествования, чему соответствовали его финальные мотивы — угасшего огня поэзии, скрывшейся Богини песнопений, — которые вовсе не означали реальную утрату поэтом творческого дара.

Решил ли Пушкин задачу создания нового типа поэмы на национальном материале? Ответ на этот вопрос оказывается двойственным. Созданная эпическая форма вобрала в себя традицию, идущую от Ариосто через ряд опосредований к пробам русской волшебно-сказочной поэмы начала XIX в., но не повторила ни один из имевшихся образцов. Формальная задача была несомненно решена. Сюжет, отнесенный к временам князя Владимира, насыщенный деталями, восходящими и к сказке, и к «Истории государства Российского», и даже к «Слову о полку Игореве», тоже отвечал требованиям, выдвинутым эпохой. Однако трудясь над «Русланом и Людмилой», Пушкин совершенно не был озабочен теми проблемами историзма, которые уже начинали актуализироваться в русском культурном сознании 1810-х гг. Ни гердовская постановка вопроса о «народном духе», привлекавшая некоторых «арзамасцев», ни собственно исторический материал, потребность в котором испытывал Жуковский, работая над замыслом поэмы «Владимир», не занимали Пушкина. Показательно, что многие заимствования из «Истории государства Российского» носили прежде всего лексический характер (имена героев или слова типа «гридница»). Если вместе с ними в поэму входили какие-то черты быта (например, пиры Владимира, о которых рассказывает Карамзин), то они служили только «сигналами», отсылающими к национальной старине — так же, как другие «сигналы» отсылали к эпосу Ариосто.

В сущности, того же рода «сигналом» послужил и так называемый «пролог», введенный в издание 1828 г. Написанный не ранее осени 1824 г., когда Пушкин, оказавшись в михайловской ссылке, вплотную столкнулся с аутентичным фольклором и его носителями, этот новый приступ к поэме насыщен образами, восходящими к пушкинским записям народных сказок. Фольклорные образы вошли в «пролог» на равных правах с почерпнутыми из литературных источников (из поэм Н. А. Радищева, из послания Жуковского «К Воейкову» и др.), ничем не выделяясь на их фоне, но очевидно, что импульсом к написанию «пролога» послужило непосредственное знакомство с народным творчеством: первый набросок «пролога» расположен в рабочей тетради поэта рядом с записями услышанных в Михайловском сказок. Явно не смущавшая Пушкина неоднородность источников обеспечивала особую сущность фольклорно-сказочных образов, что задава-

ло определенную инерцию восприятия дальнейшего повествования как насыщенного «русским духом». Эта инерция, продолжавшая работать не одно столетие, была еще одной искусно созданной в рамках поэмы художественной иллюзией.

Полигенетичность навсегда останется конструктивным принципом пушкинской поэтики. Он определит жанровую природу некоторых его лирических шедевров, станет способом создания романа в стихах, освоения прозы («Повести Белкина»), обновления поэмы («Медный всадник»). Подключая к тексту многосоставные пластины культурной памяти, этот принцип формирует не подтекст произведения, не разбегающиеся интертекстуальные связи, но то виртуальное смысловое поле, в котором сполна осуществляется свобода читательского движения.

Литература

- Вацуро 2002 — *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002.
- Веселовский 1904 — *Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения».* СПб., 1904.
- Вётышева 1983 — *Вётышева Н. Ж.* Проблема поэмы в теории и практике арзамасцев // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 10. С. 60—70.
- Виноградов 1941 — *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941.
- Воейков 1971 — *Воейков А. Ф.* К Жуковскому // Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 276—279.
- Гозенпуд 1986 — *Гозенпуд А. А.* Пушкин и русский театр десятых годов XIX в. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 28—59.
- Гуменная 2013 — *Гуменная Г. Л.* «Вот Муза, резвяя болтунья...»: Шутливые поэмы Пушкина в движении времени. Саранск, 2013.
- Прокурин 2006 — *Пушкин А. С.* Соч.: Комментированное изд. / Под общ. ред. Д. М. Бетеа. М., 2006. С. 18—144 2-й паг. (коммент. О. А. Прокурина).
- Прокурин 1999 — *Прокурин О. А.* Поэзия Пушкина, или подвижный палимпсест. М., 1999.
- Пушкин 1937 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л., 1937. Т. 4.
- Томашевский 1956 — *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л. 1956. Кн. 1.
- Херасков 1803 — [Херасков М. М.] Бахарияна, или Неизвестный. Волшебная повесть, почерпнутая из русских сказок. М., 1803.

M. Virolainen
Polygenesis as a Constructive Principle of Pushkin's Poetics
(«Ruslan and Lyudmila»)

Keywords: «Ruslan and Lyudmila», Pushkin, polygenesis, poetics, constructive principle.

In «Ruslan and Lyudmila» Pushkin found a constructive principle that can be defined as a text's poligenetic nature. His text is oriented towards heterogenetic multitude of plot and genre origins, references to which constitute virtual cognitive field of the text.

В. А. Кошелев *

«БЕДУИН»

Ключевые слова: Сенковский, бедуин, ориентальная повесть, Пушкин.

Статья посвящена введенной О. И. Сенковским в русскую литературу романтизированной фигуре одинокого бедуина, разбойника и поэта, воина и философа, ставшего олицетворением «Пустыни мрачной» человеческого бытия.

В знаменитом «декабристском» альманахе «Полярная Звезда на 1823 год» была — среди прочего материала — в самом конце напечатана маленькая повесть под названием «Бедуин». Публикация заключалась пометой: «Перев. с арабского И. Сенковский». Через год, в следующем выпуске альманаха появилась еще и «арабская касыда» под заглавием «Витязь буланого коня» — с подобным же указанием переводчика: «С арабского И. Сенковский».

Два небольших прозаических текста обратили внимание А. С. Пушкина, жившего тогда на юге, — и тот в письме к одному из издателей альманаха А. А. Бестужеву из Одессы от 8 февраля 1824 г. указал на повесть «Витязь буланого коня» как на самую замечательную едва ли не во всей «Полярной Звезде на 1824 год»:

* Кошелев Вячеслав Анатольевич (1950–2020), доктор филологических наук, профессор.

«Арабская сказка прелесть; советую тебе держать за ворот этого Сенковского». В черновике этого письма то же указание дано во множественном числе: *«арабские сказки»* — и рядом зачеркнутая фраза, которая, на первый взгляд, не имеет отношения к прозаическим повестям: *«стихи преизрядные»* (Пушкин 1937: 87, 388).

Пушкинский совет редактору «держать за ворот этого Сенковского», особенно на фоне пристрастных оценок других прозаических публикаций «Полярной Звезды», выглядит неожиданно. К началу 1824 г. Пушкин не был знаком с будущим знаменитым писателем и критиком и даже предположить не мог будущей известности *«Барона Брамбеуса»* и редактора журнала *«Библиотека для Чтения»*. Он мог оценить талант писателя только по прочитанным повестям. И высоко оценил именно *переводчика* с неизвестного ему арабского языка: уникальный для его литературных оценок случай! Кажется, Пушкин почувствовал в двух маленьких *«арабских сказках»* нечто существенно значимое.

Осип Иванович Сенковский, поляк (*«литвин»*) по происхождению и выпускник Виленского университета, появился в Петербурге в конце 1821 г., совершив свое *«филологическое»* путешествие в Константинополь, Египет и Малую Азию. В Петербурге он устроился переводчиком в Коллегию иностранных дел, а в июле 1822 г. был назначен ординарным профессором Санкт-Петербургского университета по кафедрам арабского и турецкого языков. Тогда же он, почти случайно, явился на литературном по-прище.

П. С. Савельев, известный ученый-ориенталист и верный ученик Сенковского, указал, что увлечение того изящной словесностью «было для его ума развлечением после серьезной работы мысли, переменою занятий вместо отдыха, которая открывала простор его воображению и остроумию». Уже первые его повести были «блестящие импровизации его фантазии — импровизации, потому что изливались с его пера с легкостью устной беседы». Прекрасно владевший как арабским, так и русским языками, он с самого начала старался передать колорит подлинника, «не стирая того отпечатка оригинальности, который составляет главную красоту текста» (Савельев 1858: 14, 5). Обозначив эти повести как *«переводы»*, автор не конкретизировал источников: с самого начала он ориентировался на *«вольную»* передачу чужого текста — и фантазировал на основе инонациональной словесной культуры.

В круг русских литераторов молодого профессора ввел его земляк Ф. В. Булгарин. Особенно сошелся Сенковский с редактором «Сына Отечества» Н. И. Гречем и редактором «Полярной Звезды» А. А. Бестужевым. Бестужев учился у него польскому языку, а заодно исправлял ошибки в первых русских литературных опытах Сенковского, которому поначалу легче было писать по-турецки, чем по-русски. Бестужев перевел с польского языка его путевой очерк «Устье Босфора» (напечатанный в 1822 г. в «Соревнователе просвещения...»), а в дальнейшем стал активно публиковать его произведения в новом альманахе. Писать по-русски Сенковский выучился довольно быстро — и начал с серии путевых очерков о путешествии на Восток: «Краткое начертание путешествия в Нубию и Верхнюю Эфиопию», «Посещение пирамид» и др. Очерки эти параллельно публиковались и на русском, и на польском языках.

В первых своих написанных по-русски оригинальных повестях Сенковский не забывает своей «ориенталистской» устремленности. Цикл «восточных повестей», бывших только наполовину переводами, весьма показателен. Бестужев, кстати, последовал совету Пушкина и в «Полярной Звезде на 1825 год» поместил сразу три «восточных» повести Сенковского: «Деревянная красавица» («с татарско-адербиджанского наречия»), «Истинное великолдушие» («с арабского») и «Урок неблагодарным» («с персидского»). Позднее повести этого цикла печатались еще в «Северных цветах» А. А. Дельвига («Бедуинка», «Вор»), в «Альбоме северных муз» («Смерть Шанфария») и в «Новоселье» («Антар»). Но для нас в данном случае особенный интерес представляют две первые «арабские сказки» Сенковского, чем-то привлекшие пристальное внимание Пушкина-романтика. Чем же?

Кажется, прежде всего тем, что в этих первых «восточных повестях» героями оказались *бедуины*, кочующие жители Аравийской пустыни. Название это произошло от арабского *Bedawi*, «обитатели пустыни», которые в отличие от жителей городов, земледельцев и торговцев (хадези), вели кочевую жизнь, занимаясь скотоводством и грабежом. На обширном пространстве от западной границы Персии до Атлантического океана и от гор Курдистана до Судана бедуины стали господами именно в пределах *Пустыни*. В их физическом и нравственном облике отражался особенный склад жизни: бедуины худощавы, жилисты, отлича-

ются силой, выносливостью и привычкой к невзгодам. Натура у них весьма противоречива: вероломные, мстительные хищники, они бывают гостеприимны, даже самоотверженны и рыцарственны. Они вели патриархальный образ жизни: жили родами в шатрах или шалаشاх. Они превосходные наездники, ловкие охотники и любители до танцев, песен и сказок.

Сенковский насмотрелся на бедуинов еще в 1819—1821 гг., во время своего «восточного» путешествия. И, кажется, навсегда остался под впечатлением от этого необычного народа, сохранившего в быту и в культуре своей своеобразную поэзию. В 1839 г. он даже опубликовал большую статью «Поэзия Пустыни, или Поэзия аравитян до Магомета», в которой выразилось искреннее восхищение перед романтическим образом этого народа:

Первое, и совершенно ложное, понятие всякого европейца о кочевых племенах заставляет его воображать эти народы *дикими*. <...> В этих дымных юртах неоднократно учреждались училища, семинарии и даже академии; эти «пастухи» не раз сочиняли правильные истории своего племени; в этих степях, между стад овец и верблюдов, часто гремела слава поэтов, умозрительных философов и богословов. Даже созерцательная жизнь находила доступ к их улусам, и нет сомнения, что многие кочевые поколения бывали и бывают несравненно образованнее иных народов земледельческих и оседлых (7, 167)¹.

Более того, необычное, экзотическое бытие коренного жителя Пустыни поневоле рождало особенную «поэзию» его вседневного существования — и Сенковский как будто погружается в не-привычную психологию бытия «бедуинского наездника»:

Беспредельная пустыня, с своим раскаленным, движущимся песком, который беспрерывно изменяет её поверхность, уподобляя ее океану; её скалы, камни, потоки, редкие кустарники и еще более редкие зеленые оазисы с тенью; её коренные обитатели — львы, тигры, гиены, барсы, волки, сайги, дикие козы, миловидные газели, пугливые страусы, зловещие вороны; солнце, пылающее над этой пустынею; воздух *кипящий*, наполненный огненными иголками, которые «пляшут» перед ослепленным взором; волшебные преображения миража; облака белые, безводные, сухие

¹ Ссылки на произведения Сенковского здесь и далее приводятся в тексте по изд.: (Сенковский 1858—1860).

как самая почва; и облака дожденоносные, которых «каждая капля равна благоденнию», словом, всякого рода и цвета облака, явления столь обыкновенные для северного человека, но столь важные, столь занимательные для вечно жаждущего сына пустыни, который с напряженным вниманием следит каждый клочок паров на небе и связывает с ним свои надежды и свое отчаяние; и посреди этой ужасной природы человек, ставка, перекочевка, ссора, война, истребление; человек, большею частью голодный, с своей любовью, с своей местью, гордостью, нищетою и славою, со всеми страстями и доблестями своими; человек, который едет один в пустыню, чтобы сражаться со всеми странствующими фарисами единственно для прославления своего мужества; его страдания и подвиги, его несчастия и песни; его конь, верный друг, который терпеливо делит с ним недостаток и мужественно спасает его в несчастии от «красной смерти»; его верблюд, второй друг его, все его богатство, которого он боготворит и воспевает как любовницу, и которого однако же всегда готов убить великодушно, чтобы угостить странников его мясом или чтобы по жеребью разделить части его тела между голодными сподвижниками своих опасных предприятий для отмщения сильному врагу; наконец, одинокая могила этого человека в пустыне, и кости храброго, валяющиеся на жгучем песке — таковы вообще главные предметы этой удивительной поэзии, которой нельзя уподобить никакой другой на свете. Отсюда-то певец пустыни почерпает все свои краски, сравнения, весь свой теплый колорит. <...> Нельзя не признать, что такое положение человека и такой взгляд на жизнь заключают в себе высокую поэтическую сторону, которая, при врожденном стихотворном даре кочевых аравитян, должна порождать песни, изумительные для нас своей силою, своей неожиданною оригинальностью, новостью и красотою, но в то же время песни, не выражимые ни на каком другом языке, образовавшемся вне пустыни, вне этой особенной природы и этой необычайной жизни (7, 172—173).

В цитированной статье 1839 г. Сенковский представлял совершенно необычную поэзию аравийской пустыни «доисламского» периода (IV—VII вв.), самобытную и вполне свободную от чужеземных влияний. Она носила преимущественно лирический характер: центральной фигурой в «арабской касыде» становился сам поэт-бедуин, воин и охотник, презирающий оседлую жизнь, патриот своего племени («поколения»), человек грубоватый

и сильный, самовлюбленный и гордый сознанием своей независимости. Он живет в мире простых и суровых отношений, среди скопой природы, приносящей мало благ и много лишений. Образ раскрывается на фоне реальной обстановки кочевого быта, боевых и охотничьих сцен и символа Пустыни с ее песками и скучной, но величественной природой. Этот поэтичный поэт-бедуин стал персонажем и первых «восточных повестей» петербургского профессора.

В повести «Бедуин» представлено своеобразное понимание чести членом дикого бедуинского «поколения». Действие происходит в древние времена. На суд халифа Омара предстает молодой бедуин, совершивший тяжкое преступление. Он признается в нем — и готов к неминуемой казни: «Я аравитянин, чистой, несмешанной крови бедуинов; вырос на вольных кочевьях пустыни, и горжусь своим происхождением от витязей, славных мужеством, которые от века не жили в темнице городов, человеку подвластных» (1, 222). Единственное, о чем просит преступник — о трехдневной отсрочке, дабы он мог распорядиться с хозяйством и обеспечить малютку-брата. Обещает вернуться — и даже указывает на одного из придворных, который за него ручается.

Три дня проходит — преступника нет. Поручитель, готовый понести наказание вместо него, признает, что бедуина он «не знал, никогда в жизни перед тем его не видал». А поручился за него потому, что «совесть не позволяла мне отказаться, и я заложил мою голову за незнакомца, чтобы не сказали, будто погибло между людьми великодушие». Тут появляется осужденный на казнь: «...я уверен, что если суждена кому смерть, то никакая власть человеческая отразить её не может, и потому спешил к вам, чтобы не сказали, будто добросовестность погибла между людьми» (1, 225—226; курсив мой — В. К.). Повесть представляет не романтическую «игру в благородство», а тот мир естественно-людского «общежития», основными нравственными двигателями которого становятся «добросовестность» и «великодушие», две непременные составляющие чести.

Еще ярче этот нравственный кодекс бедуина представлен в повести «Витязь буланого коня», особенно восхитившей Пушкина. Она имеет подзаголовок «Арабская касыда» (с примечанием: «Касыдо называется небольшая поэма») — и действительно: стилизована под старинную *касыду*, которую поэт-бедуин Кораб-

эль-Зобейда рассказывает халифу Омару. Герой касыды, храбрый и умелый воин-бедуин по имени Харес («витязь буланого коня»), увозит из враждебного «поколения» любимую девушку; его догоняют отец и братья возлюбленной и вызывают на битву. Победив братьев, Харес вступает в единоборство с отцом («Сын мой, отдань мне дочь, или во мне найдешь ты не мальчика!» — 1, 233), в результате его «оба поверглись мертвые», а возлюбленная девушка кончает самоубийством рядом с телами отца и любимого:

Не мог удержаться я от слез, и долго горевал над столъ плачев-
ным зрелищем. Наконец, положив подле девицы тела её братьев,
я вместе зарыл всю благородную семью, и пустился обратно,
к родному стану. Вот, властитель правоверных, те люди, которых
мужественнее не знал я в жизни моей (1, 235).

Автор представляет противоречивого героя, носителя нравственных антиномий: идеал рыцарственной храбрости — и хладнокровный убийца; разбойник с большой дороги, нападающий на мирных путников, — и пылкий влюбленный, заранее готовый на смерть ради высокого чувства; носитель кровной мести — и поэт, владеющий высоким искусством слова.

Своеобразие «арабской сказки» отнюдь не исчерпывается представленным в ней «кровавым» сюжетом. Герои «касыды» предваряют или заключают свои подвиги стихотворными импровизациями, появление которых автор объясняет специальным примечанием: «Арабы, особенно бедуины, имеют чрезвычайно много природного дара к поэзии. Часто простой бедуин, без всяко-го приготовления, импровизирует посреди разговора несколько прекраснейших стихов» (1, 230). Кажется, что именно эти импровизации Пушкин в черновике цитированного письма к Бестужеву отметил как «стихи преизрядные»:

Тобой клянуся, меч стальной,
Ты не кропился кровью чистой!
Коль раз еще мы вступим в бой —
Ты кровли не узришь холмистой,
Намета родины святой! (1, 230)

Это — импровизация героя (Хареса), переданная в четырехстопных ямбах. В другом случае, говоря о возлюбленной, он обращается к хорею:

Посмотри, как дротик гибкий
Верной смертию грозит!
Знай: жестоки кровных сшибки!
Лишь кончина разлучит
Нас с сестрой твоей невинной.
Пусть умру, зато в пустынной
Аравийской стороне
Не расскажут обо мне:
Он любезной изменил,
Он ее на жизнь сменил (I, 232—233).

Эти стихотворные вставки отличаются особенной лапидарностью и несут в себе глубокий нравственный смысл. Вот возражение отца любимой Хареса, вызывающего того на битву за собственную дочь и честь своего племени («поколенья»):

Не драгоценнее мгновенья,
Жизнь многолетняя моя,
Когда за славу поколенья,
За девы честь сражаюсь я (I, 233).

Конечно же, Сенковский, блистательно знавший арабскую филологию, ту языковую и словесную культуру, которые легли в основу классической литературной традиции Востока, был знаком с принципами метрико-ритмической организации арабского стиха («араз», основанный на чередовании долгих и кратких слов). Но в данном случае поэтические импровизации бедуинов предпочел передать средствами русской силлабо-тоники. Эти стихотворные вставки создавали неповторимый эффект их восприятия, сразу же оцененный Пушкиным, который — не без влияния «арабской касыды» Сенковского — стал работать над «Подражаниями Корану» (1824). Тематические аналогии хотя бы с приведенными «преизрядными» стихами бедуинов из «арабской касыды», переданной Сенковским-переводчиком, прямо-таки напрашиваются:

Клянусь четой и нечетой,
Клянусь мечом и правой битвой,
Клянуся утренней звездой,
Клянусь вечернею молитвой...

Вы победили: слава вам,
А малодушным посмеянье,

Они на бранное призванье
Не шли, не веря дивным снам...
(Пушкин: 2; 352, 355)

И так далее. Образ воина-бедуина, произносящего перед решающей битвой лаконичную импровизацию, обеспечивает ту «символику сражений», которая составляет важную семантическую сферу пушкинских «Подражаний Корану» (Томашевский 1961: 30–32; Фомичев 2012: 108–125).

Бедуин, поэт и воин, представлял в повестях Сенковского олицетворением Пустыни – и основным интересующим автора персонажем. Показательно, что названные по имени персонажи его «восточных повестей» носят имена известных деятелей «доисламской» арабской поэзии: Харис ибн Хиллиза (Харес в «Витязе буланого коня»), Шанфари («Смерть Шанфария», 1827), Абу-Наввас («Вор», 1829), Антари («Анттар», 1832). Облик этого героя достигает значения символа того бытия, которое недоступно обычным людям. Вот герой последней из названных повестей, помещенный в безжизненную и прекрасную Шамскую пустыню на развалины прекрасного города Тедмора (Пальмиры):

Анттар, краса степей, меч победы, роса дружбы, тенистый кипарис гостеприимства. Он знает, где отыскать тех, кои осмелились нанести обиду ему или его поколению; он покажет вам все, далеко разбросанные и почти истертые ветром, могилы врагов своих; он защитит вас в пустыне от жадности и вероломства ста арабских всадников и разделит с вами последнюю горсть жареного проса; но он не знает того, что написано в книгах (1, 321–322).

И далее:

Голод рвет его внутренность; но он умеет преодолевать голод. Зажженный паяющим солнцем воздух, среди совершенного безветрия, дрожит, трясеется, мелькает тонким пламенем, подобным тому, какое вьется по раскаленному железу, и знойные блестки, в виде частых огненных иголок, быстро пляшут в воздухе пред его глазами; но все ужасы пустынного зноя не заставят его тронуться с места. Земля горит под его stopами; он терпеливо переносит и это, и стоит неподвижно, дожидаясь, пока пробежит пустынею страус или серна, чтоб мигом вскочить на коня, догнать добычу и сразить ее копьем (1, 323).

Повесть «Антар» появилась в первой части альманаха «Ново-селье» на 1833 год. За год до этого в «Северных Цветах на 1832 г.» было опубликовано стихотворение Пушкина с похожим заглавием — «Анчар»:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит один во всей вселенной...

Название ядовитого дерева поэт почерпнул из ботанических брошюр: в рабочей тетради ПД 838 на л. 19 (среди черновиков «Полтавы») встречаем помету: «*Upas Анчар*» (второе слово в помете подчеркнуто) (Пушкин 1937: 3; 133, 693; Рукою Пушкина 1935, 316). Вероятно, Пушкин отыскал в какой-то английской или французской статье сведения о ядовитом дереве (в западных источниках оно именовалось «*bohon upas*»), растущем на островах Малайского архипелага; соком этого дерева живущие там племена отравляли стрелы. На основании этих сведений Пушкин создал поэтический шедевр, смысл которого Н. В. Измайлов определил как «столкновение человека с роком на образном фоне восточной легенды» (Измайлов 1927: 13). Свою «восточную легенду» представил и Сенковский, вовлекая таким образом пушкинский текст в показательную «игру смыслами».

В основе этой ориентальной повести лежит замысловатая философская притча, ориентированная, в частности, на тот же источник — повествование о ядовитом древе, растущем в пустыне. Так, важную роль в повести играет не развернутый у Пушкина мотив «дня гнева» — дня, превратившего столицу цветущей Зиновии Тедмор (Пальмиру) в груду развалин. Некогда благочестивые жители царства «предались разврату, стали пить вино, есть свинину, с нерадением совершили обряды веры». Когда же они устроили пир некоему «богоотступнику», то «вся вода в городе превратилась в горькую морскую воду, вино приняло вид и вкус крови, хлеб и прочие жизненные припасы мгновенно окаменели. Угнетенные гневом Аллаховым, жители Тедмора начали умирать с голода, грызли землю, пожирали своих детей и жен и, наконец, принуждены были покинуть жилища, чертоги и храмы и разбрестись по разным краям, где неверные поработили их и обходи-

лись с ними с крайней жестокостью. Опустелый город скоро превратился в развалины» (1, 330–331).

Воин-бедуин Антар оказывается как раз среди этих развалин посреди Пустыни, подобный очеловеченному символу «грозного часового», который к тому же «оставил людей навсегда» (1, 322). Он разочаровался в жизни и ищет смерти. Он спасает волшебную царевну, пери («из рода добрых гениев») по имени Гюль-Назар, и та открывает ему, «что, по непреложной воле предопределения, существованию человека, состоящего в общественной связи с его родом, присвоены три великие сладости»: «сладость мщения», «сладость властвовать над подобными ему тварями» и «сладость любви». Пери помогает Антару последовательно испытать эти три наслаждения.

Но, познав «упоение местью», герой испытывает неприятное чувство, ощущая «соленый вкус человеческой крови», «запах смерти», «сырость убийства» и «яд мщения». Испытав «наслаждение властью» («нет ничего восхитительнее, как видеть тысячи подобных вам тварей, движущиеся по вашему слову»), он чувствует «горечь, страшную, убийственную, отравляющую своим ядом дражайшие минуты жизни», странное «жжение сердца» и «смертельную тошноту». И перед тем, как испытать «сладость любви» (а возлюбленной оказывается спасенная им прекрасная пери), он просит волшебницу умертвить его, как только в него проникнет «горечь»: «Я боюсь яда, остающегося на дне сердца после ее испарения...»

Итог житейских исканий бедуина неутешителен: «Пусть мой труп, напитанный ядом всех сладостей нашей жизни, валяясь в пустыне без погребения, служит отравою для волков и ястребов; пусть отведают они <...> каков вкус людского счастья» (1, 348). Финал «восточной повести» Сенковского причудливым образом возвращает нас к началу пушкинского стихотворения: мертвый бедуин Антар фактически становится для окружающих тем же, чем был «анчар, древо яда». Следуя за Пушкиным, Сенковский романтизирует «верхний слой» поэтической идеи «Анчара» — и приходит к выводу о бессмысленности человеческой жизни, людского счастья, о неизбежной гибельности людской нравственности из-за неизбытной гадости человеческой натуры. Ведь и у Пушкина то же самое: «Но человека человек / Послал к анчару властным взглядом...» и т. д.: человек может сделать с че-

ловеком то, что никакие звери не делают с себе подобными тварями.

Именно введенная Сенковским в русскую словесность романтизированная фигура одинокого *бедуина*, разбойника и поэта, воина и философа, ставшего олицетворением «Пустыни мрачной» человеческого бытия, — кратчайшим образом обозначила возникшую в словесности тенденцию к психологизации «вечных» образов, отражающих всю «непростоту» существования самых простых людей.

Литература

Измайлов 1927 — *Измайлов Н. В.* Из истории пушкинского текста: «Анчар, древо яда» // Пушкин и его современники / Ред. Б. Л. Модзалевский. Вып. 31—32. Л., 1927.

Пушкин 1937 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л., Т.13. 1937.

Рукою Пушкина 1935 — Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и comment. М. А. Цялевский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935.

Савельев 1858 — *Савельев П.* О жизни и трудах О. И. Сенковского // Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбейса). СПб., 1858. Т. 1. Сенковский 1858—1860 — Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбейса): в 9 т. СПб., 1858—1860.

Томашевский 1961 — *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 2: Материалы к монографии. М.; Л., 1961.

Фомичев 2012 — *Фомичев С. А.* «Подражания Корану» // *Пушкин А. С.* Лирические циклы. СПб., 2012. С. 108—125.

V. Koshelev. «Bedouin»

Keywords: Senkovskiy, bedouin, oriental tale, Pushkin.

The article's theme is the romanticised figure — introduced by O. I. Senkovskiy into the Russian literature — of a solitary bedouin, outlaw and poet, warrior and philosopher, that became an embodiment of «the Gloomy Desert» of human existence.

Д. В. Токарев *

**ВИДЕНИЕ АРКАДИЯ:
ПАРАДОКСЫ ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
В ПОВЕСТИ НИКОЛАЯ ПОЛЕВОГО
«ЖИВОПИСЕЦ»**

Ключевые слова: Николай Полевоий, повесть «Живописец», иконопись и живопись, Рафаэль, Василий Шебуев.

В статье анализируется довольно необычный для романтического канона мотив иконописания. Молодой художник-визионер Аркадий, эксплицитно ориентирующийся на известную модель визуальной презентации Мадонны, описанную В. Г. Вакенродером и популяризированную в России В. Жуковским, не может полностью отказаться и от своего опыта обучения в иконописной мастерской. Визуальный беспорядок, который демонстрируют имеющиеся в ателье Аркадия изображения, отражает его колебания при выборе способа презентации. В статье атрибутируются некоторые из этих изображений, прямо или косвенно отсылающие к творчеству Каспара Давида Фридриха, Квентина Массейса и Питера Пауля Рубенса. Также анализируется последняя картина Аркадия «Христос с детьми», в которой ему удается примирить стереотипность религиозного образа с визионерской установкой. Примечательно, что находящаяся в северном аттике Исаакиевского собора фреска «Благословение детей» (илл. 4) кисти художника-классициста Василия Шебуева является почти буквальной реализацией данного изображения.

Повесть Николая Полевого «Живописец», опубликованная в издаваемом автором журнале «Московский телеграф» в 1833 году, входит в числе наиболее значительных произведений русской романтической литературы, в которых разрабатывается тема трагического конфликта между вдохновенным художником-визионером и пошлой действительностью, негативно воздействующей на него как в экзистенциальном (предательство любимой девушки, вышедшей замуж за бесцветного чиновника), так

* Токарев Дмитрий Викторович, доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. Электронная почта: tokarevd@mail.ru.

и в творческом плане (неприятие его картин не только светской публикой, но и собратьями по цеху).

Несмотря на то что в описании этого конфликта Полевой следует в целом известной модели, согласно которой он должен неизбежно разрешиться смертью непризнанного художника, ему удается обогатить это общее место романтического дискурса за счет использования необычного для данного контекста мотива, связанного с иконописанием. Действительно, главный герой повести художник Аркадий проходит в своем художественном развитии несколько этапов, первым из которых является его обучение иконописи. Каким же образом из иконописца получается автор картины, изображающей «бешеного Прометея» (Полевой 1986: 191)?

И связана ли последняя картина Аркадия, написанная им в Италии на религиозный сюжет и отсылающая, по предположению А. А. Карпова (Карпов 1989: 530), к культовой для романтиков фигуре Рафаэля, с этим детским опытом, полученным от «придерживавшегося немного старообрядчества» мастера иконописи, последователя «Алимпия Печерского и благочестивого Андрея Рублева» (Полевой 1986: 201)?

Карпов совершенно справедливо отмечает, что на Полевого сильное влияние оказало (причем предсказуемым образом, добавим мы) то понимание художественного творчества как мистической визионерской практики, которое было сформулировано во влиятельнейшем тексте Вильгельма Генриха Вакенродера «Сердечные излияния отшельника, любителя искусств» (1797):

«С идеями Вакенродера связаны представления Полевого о божественной природе вдохновения, высокая оценка религиозного искусства, мысль об индивидуальном характере творчества и бесплодности подражания» (Карпов 1989: 522).

В России выразителем идей Вакенродера стал Василий Жуковский. В 1821 году, в письме к великой княгине Александре Федоровне¹, он воспроизвел (фантазийную) историю создания «Сикстинской мадонны», изложенную немецким писателем во фрагменте «Видение Рафаэля».

¹ В 1824 году письмо было переработано в статью и напечатано в «Полярной звезде» под названием «Рафаэлева “Мадонна” (из письма о Дрезденской галерее)».

Устами Аркадия Полевой в свою очередь пересказывает эту легенду:

«Рафаэль долго думал, как изобразить ему Пресвятую, и терялся в размышлениях, мучился, терзался; силы его ослабели — он уснул. Тогда явилась ему Пресвятая Дева в том небесном виде, в каком он изобразил ее на изумление векам. Рафаэль вскочил с своего ложа. «Она здесь!» — вскричал он, указывая на полотно. И в забвении самого себя схватил он кисть и краски, забыл все, переносил свое видение на холстину, облекал мечту свою в очерки, в краски...» (Полевой 1986: 214).

Интересно, что в изложении Аркадия две версии легенды, которые у Вакенродера и Жуковского отличаются между собой в одном существенном, хотя и неочевидном моменте (см.: Токарев 2013: 84–91), тесно переплетаются между собой. Прежде всего отметим, что выражение «она здесь» заимствуется Полевым у Жуковского. Вот как последний описывает происходящее с Рафаэлем:

«Однажды он (Рафаэль. — Д. Т.) заснул с мыслию о Мадонне, и верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: она здесь, закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок. И в самом деле, это не картина, а видение: чем дольше глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит (особливо если смотришь так, что ни рамы, ни других картин не видишь)» (Жуковский 1985: 308).

Итак, Рафаэль, увидев образ на полотне, сразу же бросается к кистям и тут же чертит первый рисунок. Этот рисунок является не рисунком собственно Рафаэля, а лишь результатом механической работы по материализации образа. Другими словами, художник действует так, как действовал бы иконописец, воспроизводящий нерукотворный первообраз, *vera icona*, Мандилион. Однако такой способ вряд ли можно назвать романтическим, поэтому Жуковский, не замечая противоречия, тут же переключает регистр с мастерской фиксации нерукотворного образа на его воспроизведение силами души художника: «Здесь душа живописца без всяких хитростей искусства, но с удивительной простотой и легкостью передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось» (Там же: 308). «Она здесь» в качестве отпечатка на холсте и она же в качестве внутреннего образа совпадают в акте вдохновенного творчества.

У Вакенродера несколько по-другому; художник, увидев на полотне образ Мадонны, не бросается к нему, а вновь засыпает:

«На следующее утро он проснулся как бы вновь рожденным на свет; видение навеки четко запечатлелось в его душе, и теперь ему удавалось всегда изображать матери божию такой, какой она виделась его внутреннему взору, и сам он с тех пор смотрел на собственные картины с благоговением» (Вакенродер 1977: 31).

Рафаэль копирует не нерукотворный образ, который на утро перестал быть видимым (художник вновь увидел незавершенное изображение Богоматери), а тот образ, который запечатлелся в его душе, тем более что у него уже было «смутное и неясное предчувствие» этого образа. Увиденный им образ совпал с внутренним образом-предчувствием. В интерпретации Вакенродера Рафаэль предстает типичным художником-романтиком, пропускающим образы через свою душу, и отличается от иконописца, стремящегося к деиндивидуализированному воспроизведению нерукотворного образа.

Полевой объединяет эти две модели «работы» с образом: с одной стороны, Рафаэль у него сразу устремляется к полотну, забыв себя, а с другой, начинает переносить на холст *свои* видения и мечты. Трудно сказать, заметил ли сам Полевой, что у него *видение Рафаэля* становится скорее *видением Аркадия*, однако можно утверждать, что этот парадокс связан с тем амбивалентным восприятием иконописи, которое демонстрирует главный герой повести.

В самом деле, еще ребенком Аркадий пытается списать образ ахтырской Богоматери², затем начинает интересоваться греческим иконописанием, «с его неестественными цветами, его рельефным очерком» (Полевой 1986: 200), наконец, поступает в ученики в иконописную мастерскую³. Его добродетельный и богообязанный учитель исходит из того, что «первый образ создал сам Спаситель, утервшись белым полотном и послав свой *нерукотворенный* лик царю Авгарию» (Там же: 201). Задача иконописца по-

² Чудотворная Ахтырская икона Божьей Матери была обретена в огороде около храма в 1739 году, что подчеркивает ее как бы нерукотворный характер. Интересно, что в иконе используется прямая, а не обратная перспектива.

³ Это занятие противоречит его социальному статусу сына титулярного советника.

этому состоит не в том, чтобы изобразить «неизобразимое», то есть Бога, а в том, чтобы воспроизводить его образ по имеющейся модели, отсылающей к убрису с отпечатком божественного лица или же к образам, созданным, по преданию, первым иконописцем евангелистом Лукой, который также упоминается в повести. Характерна и отсылка к житию святого Алипия (Алимпия) Печерского, который перед смертью получает помощь от ангела, дописавшего за него неоконченную икону⁴.

Однако амбиции Аркадия не позволяют ему смириться с таким «смиренномудрым» отношением к изображению: голова его «разгорается в мечтаниях» (Там же: 203), и он хочет изобразить Бога в образе человеческом. Перелом наступает, когда ему удается попасть в дом к губернатору, где он видит копии полотен кисти знаменитых художников: «...вот Корреджиева “Ночь”⁵, вот “Иоанн Богослов” Доменикина⁶, вот “Оссиан” Жироде⁷, вот Фридрихов “Пустынный приморский берег”⁸...» (Там же: 208).

В глазах мальчика эти изображения также получают статус божественных (именно это слово он использует), но не за счет того, что они дают возможность созерцать то, что «невообразимо и неизобразимо» (Там же: 203), а потому, что создают полную иллюзию реальности:

«Не обманывайте меня: ветер точно веет в волосах этого старика — этот месяц светит — а это тот самый святой апостол, которого Иисус Христос любил больше всех своих учеников — а это, видимо, господь новорожденный — от него сияние нестерпимо — посмотрите, как этот человек закрывает глаза: ведь он живой!» (Там же: 209).

⁴ Василий Раев написал на этот сюжет в 1848 году картину «Блаженный Алипий, иконописец печерский».

⁵ Эта картина Корреджо носит также названия «Поклонение пастухов», «Святая ночь», «Рождество» (ок. 1530; Дрезден).

⁶ Картина Доменикино (Доменико Зампьери) «Евангелист Иоанн» (1630-е гг.) находится, как отметил А. Карпов (Карпов 1989: 526), в Эрмитаже. Имеется еще одна картина с тем же названием (1621–1629; частн. коллекция). Доменикино считался в XIX веке наследником Рафаэля. Нестор Кульбак пишет в 1837 году драматическую фантазию в стихах «Доменикино».

⁷ Имеется в виду проторомантическая картина Анн-Луи Жироде «Апофеоз французских героев, павших в войне за свободу родины» (1801; Мальмезон).

⁸ Возможно, речь идет о картине «Монах у моря» (1808–1810; Берлин).

Неудивительно, что Аркадий преклоняет колена и молится, что немало смущает доброго губернатора.

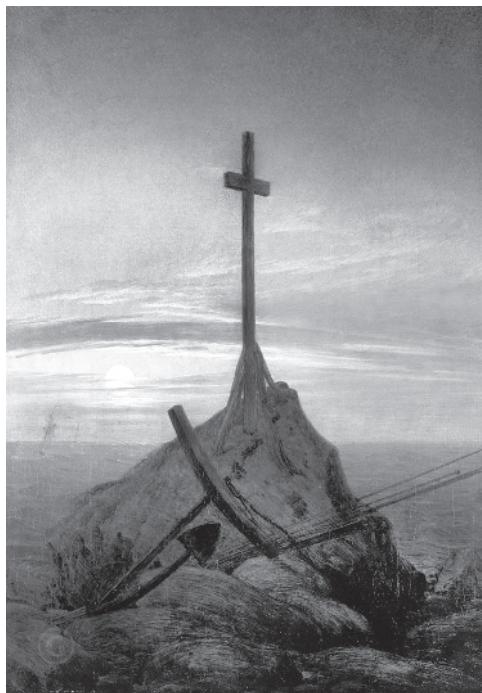
О Фридрихе Аркадий вспоминает еще раз, когда излагает повествователю, господину Мамаеву, свой взгляд на то, кто такой истинный художник:

«Фридрих пишет пустыни безлюдные, дикие, необитаемые — часто изображает он просто одно бесконечное море, но, посмотрите: тут есть, однако ж, клочок земного *берега*, тут *нет людей*, но есть земля их, и на ней видны остатки разбитой лодки, и чайка носится тут над каким-нибудь полуразрушенным крестом, а под этим крестом могила» (Там же: 227–228).

Если в мастерской иконописца его не устраивает невозможность изобразить человека (и этого «живого» человека он видит в образе младенца Христа на картине Корреджо), то теперь он ценит во Фридрихе того, кто может изобразить человека без самого человека. Немецкий художник изображает идею человека, однако этот отказ от миметической презентации в корне противоположен тому, что делает иконописец, воспроизводя изначальную визуальную матрицу либо следуя утвержденному канону. Разумеется, иконописец также стремится изобразить «мысль о Боге» (на это указывает Аркадию его учитель, обращая его внимание на «треугольник с сиянием» на рисуемой им иконе), однако трудно себе представить икону, которая состояла бы из одного треугольника и обошлась без божественных лиц⁹. Картина же Фридриха «Крест на побережье Балтийского моря» (1815; Берлин; илл. 1), которую, без сомнения, имеет в виду Аркадий, является, действительно, не просто пейзажем, а именно попыткой представить жизнь человека через элементарные объекты, изображенные на нем, — крест, якорь корабля, море, схематичные паруса на заднем плане.

Проблема Аркадия заключается в том, что он не может окончательно выбрать, какому способу презентации следовать. Когда Мамаев впервые попадает в его мастерскую, он поражен тем хаосом, который в ней царит. Речь идет именно о визуальном беспорядке, который демонстрируют имеющиеся в ателье изо-

⁹ Икона «Всевидящее око Божие» встречается в преимущественно старообрядческих храмах, однако на ней изображаются также фигуры Христа, Богоматери и/или евангелистов.



Илл. 1.

бражения. Во-первых, привлекает внимание «пустая» картина, на которой ничего нет, кроме краски: «Это была огромная холстина в золотых рамках, изрезанная ножом и закрашенная красками так, что нельзя было рассмотреть, что было на ней прежде изображено» (Там же: 178).

Затем Мамаев упоминает эстамп, на котором отсутствуют люди («Колоссальное изображение Кельнского собора (известный эстамп) висело на стене»¹⁰), а также рисунки на стенах углем и мелом: «Это были изображения готических зданий, жоаннотовских уродов, гогарцевских карикатур» (Там же: 179). Опять же речь идет либо об изображениях архитектурных сооружений, либо та-

¹⁰ Возможно, речь идет о гравюре Карла Фридриха Шинкеля (Schinkel), участвовавшего в подготовке к завершению строительства Кельнского собора, которое началось в 1842 году. Шинкель был востребованным архитектором и в России.

ких, на которых люди изображены в искаженном, гротескном виде, как на полотнах английского художника XVIII века Уильяма Хогарта и современника Полевого французского рисовальщика Тони (Антуана) Жоанно (Tony Johannot).

Примечательно, что написанный Аркадием портрет генеральши также является продуктом сознательной деформации человеческого лица: «На пюпитре его лежал портрет немолодой женщины, глупого вида, почти отделанный; сначала я не рассмотрел ее головного убора и удивился, взглянувшись: это были ослиные уши!» (Там же: 178). Этот портрет отсылает, вероятно, к известной работе Квентина Массейса «Уродливая герцогиня» (ок. 1513, Лондон; илл. 2) и к его же картине «Аллегория глупости» (1510).

В мастерской Аркадия лишь три изображения представляют фигуру человека в ее не деформированном, а даже идеализированном виде: это «портрет Дюрера» (имеется в виду один из автопортретов художника), затем «Мюллеров эстамп Рафаэлевой Мадонны, перечеркнутый красным карандашом» и, наконец,



Илл. 2.

«милое женское лицо, которое только что было начато в небольшом размере». Надпись, которую Аркадий сделал под эстампом, — «Ты был достоин сумасшествия, бедный пачкун! Однаковое вдохновение не является в мире дважды. Твори свое!» (Там же: 179) — не только отсылает к известной легенде (ее излагает Жуковский) о том, что Иоганн Фридрих Вильгельм Мюллер (Müller; 1780—1816) заболел и умер, работая над своей гравюрой, но и объясняет ту странность в изображении «личика», которую подмечает рассказчик:

«И вот что было странно: это лицо повторялось несколько раз, в разных размерах и везде только что очеркнутое! Оно было начертано углем на стене в нескольких местах, нарисовано карандашом на картонах, даже нацарапано ножом на столе. Видно было, что это лицо невольно являлось под рукою Аркадия, что оно преследовало его — и везде было оно очеркнуто так отчетливо, верно, истинно, что я узнал бы это лицо из тысячи» (Там же: 179).

«Лично» является Аркадию в качестве видения, которому он не может, в отличие от Рафаэля, придать завершенный образ. Если видение Мадонны, как утверждает Вакенродер, «навеки четко запечатленось» в душе Рафаэля, так что ему «удавалось всегда изображать матерь божию такой, какой она виделась его внутреннему взору», то Аркадий вынужден постоянно рисовать «личико» заново, никогда не завершая, как если бы завершение этого образа лишило его статуса видения, «откровения» и закрепила его в области видимого, которая и убила, как утверждает Жуковский, бедного Мюллера¹¹.

Попытка вписать «личико» в контекст Рафаэлевой эпифании оборачивается для Аркадия крахом: отказавшись от иконической модели «отпечатка» божественного «лика» на полотне (в духе интерпретации, которую дает работе Рафаэля Жуковский), Аркадий полностью уходит в область «душевного» (здесь он сближа-

¹¹ «Бедный Миллер!.. Он умер, сказывали мне, в доме сумасшедших. Удивительно ли? Он сравнил свое подражание с оригиналом, и мысль, что он не понял великого, что он его обезобразил, что оно для него недостижимо, убила его. И в самом деле, надо было быть или безрассудным, или просто механическим маляром без души, чтобы осмелиться списывать эту “Мадонну”: один раз душа человеческая было подобное откровение; дважды случиться оно не может» (Жуковский 1985: 311).

ется с интерпретацией Вакенродера), однако здесь женский образ предстает ему в качестве обсессивного *наваждения*, он буквально преследует его. Когда же ему удается «ухватить» этот образ, результат оказывается обескураживающим. Таинственная «большая картина, тщательно закрытая белым полотном» (Там же: 178), которую рассказчик замечает в ателье Аркадия, оказывается подражанием Грэзу, «пачкуну семейственных сцен, копеечного отчаяния, грошового счастья» (Там же: 191). Пусть и превосходная по качеству (рассказчик сравнивает ее с картинами Рембрандта, Гольбейна и Дюрера), она кажется самому художнику «глупой», поскольку изображает не веру (реализовавшую себя в форме божественного видения), а земную девушку Веру или даже скорее «Вериньку», как ее любовно называет Аркадий.

Примечательно, что восклицание «она здесь», употребленное Аркадием вслед за Жуковским в описании сна Рафаэля, вновь используется в сцене первой встречи живописца с Веринькой, которая имеет место на кладбище. Художник видит незнакомку, но воспринимает ее не как женщину, а как «идею»: «Но теперь, в это мгновение — место, уединение, тишина, черное платье, закрытое лицо — это не была женщина: это была какая-то идея, прилетевшая ко мне на призыв души моей» (Там же: 229). И даже когда он слышит окликающий ее мужской голос (он принадлежит отцу Вериньки), предпочитает представлять себя Рафаэлем, созерцающим неземное видение: «“Веринька! где ты?” — произнес мужской голос. “Здесь!” — отвечала тихо незнакомка. Сколько идей, мыслей, выражений соединилось для меня в одном этом слове? Здесь она — при гробе матери! Где же ей быть? Она неземная — мир в это время смеется, веселится, глядя на паяцев. Там собрались и женщины. Но что ей до них? Ее ищите здесь, здесь, где лежит все, что привязывало ее к миру — берегитесь, не испугайте ее: у нее есть крылья... И она *Vera*, она пришла сюда, когда и я пришел сюда!» (Там же: 230)¹².

¹² Михаил Вайскопф считает, что Веринька «как бы соткалась из обеих своих предшественниц — “Ахтырская Богоматери” и рафаэлевской Мадонны» (Вайскопф 2012: 634). С первым утверждением, однако, трудно согласиться. Если встреча с образом Мадонны, действительно, коннотирует эротические переживания (как у самого художника, так и еще в большей степени у наблюдателя, то есть Жуковского, глядящего на картину), то контакт с иконой Божьей Матери лишен эротического подтекста: да, Аркадий преоб-

Однако когда Веринька попадает в мастерскую Аркадия, она одаривает его картины «женскими» эпитетами «бесподобно» и «прелестно». Разочарование художника велико, ведь среди этих картин¹³ находится та, с помощью которой он стремился уйти от той модели репрезентации, которую сам же и прославлял, повторяя Вакенродера и Жуковского.

Картина изображает Прометея:

«Огромный кровожадный орел, подъемлющийся к небесам; седой Океан, угрюмо погружающийся в бездны моря; дикообразный Эфест, держащий в руках орудие казни, страшный молот свой, и бесчувственно смотрящий на оживотворителя людей; природа, содрогающаяся от бедствий Прометея и гремящей грозы небесной!» (Там же: 259).

По своей экспрессии, по странно положенному телу Прометея (он «неловко положен» (Там же: 261)) она напоминает известное полотно Рубенса «Прикованный Прометей» (ок. 1611–1612, Филадельфия; илл. 3); здесь, правда, нет Гефеста и орел терзает Прометея, а не поднимается к небу).

Понятно, что в виде Прометея Аркадий изобразил себя, но лишь аллегорически, без портретного сходства. Эта картина не является продуктом визионерского созерцания; в ней есть «душа художника», но нет сходящего в нее божественного образа. Энергичный дейксис «она здесь!» сменяется на маловразумительно-суггестивное «здесь вся душа художника!» (эти слова тихо произносит один из зрителей, и они тут же заглушаются «громкими суждениями»; там же: 264).

«Прометей», однако, не последняя картина Аркадия. История художника завершается описанием его полотна, которое уже по-

ражается, но духовно. Когда Вайскопф цитирует Полевого (Там же: 633), говоря именно об *эротическом* преображении («Мне показалось, что богоматерь улыбается мне»), он упускает продолжение фразы: «со слезами бросился я на шею к матери моей и потом убежал в сад» (Полевой 1986: 198; курсив мой. – Д. Т.). Образ на Ахтырской иконе тем как раз и отличается от видения (и картины) Рафаэля, что он запечатлевает архетипическую символическую пару «мать – ребенок», блокируя ее трансформацию в пару «художник – возлюбленная».

¹³ Отметим здесь картину «Прощанье рыцаря» («Закованый в железную броню, нежно, с горестью смотрит паладин на милую девушку; печально лежит голова ее на груди рыцаря; рука его обхватила стан ее»; там же: 258), навеянную, вероятно, полотнами немецких художников-назарейцев.



Илл. 3.

сле его смерти прибывает из Рима, где оно было создано, в Россию. Это, собственно, прощальный подарок умирающего Аркадия его отцу:

«Тут, на картине, изображен был Спаситель, благословляющий детей. Лицо его было божественно, исполнено любви и блажести. Он изображен был сидящим; несколько детей беспечно, смело, безбоязненно окружали его, смотрели на него; только один из них, устремив глаза свои на Спасителя, задумался и облокотился локтем на его колено. Вознося благословляющую руку над головою сего дитята, другую обращал Спаситель к двум ученикам своим и, казалось, говорил им: “Не возбраняйте детям приходить ко мне; для таких предназначил я царство небесное; только будучи невинен душою, как младенец, будешь со мною во славе отца моего на небесах!” В стороне, отворотясь от детей, сто-

ял какой-то человек. Его бледное лицо, его всклоченные волосы, морщины, прорезанные пылкими страстями на лице его, показывали, что это был не простой пастырь галилейский, но страдалец, много испытавший, провелший бурную жизнь. Казалось, этот человек слышал в словах Спасителя решение загадки, мучившей его всю жизнь; казалось, он хотел бы погрузиться в прежнее невинное младенчество... Он возвращал к небесам взор надежды и страха» (Там же: 274).

Евангельские сюжеты и ранее привлекали внимание Аркадия. Так, в его мастерской Мамаев видит картину «Иисус в пустыне», которой, впрочем, сам художник был недоволен. «И не диво, — поясняет рассказчик, — он измерял ее достоинство по безотчетному идеалу своих младенческих лет» (Там же: 258). Другими словами, это полотно связано с опытом иконописи, который больше не устраивает живописца. Другое дело «Христос с детьми»: здесь Аркадию удалось соединить стереотипность религиозного образа с душевным движением художника, преодолев тем самым как деиндивидуализированный подход иконописца, так и пафосную аллегоричность «Прометея»¹⁴. Дело в том, что «в лице малютки благословляемого Спасителем», Аркадий изобразил Вериньку, а в виде «измученного страстями пастуха» (Там же: 275) — самого себя. Вера, изображенная ребенком, примиряла Веру-видение с земной Веринькой, а сам художник, поместив свой «портрет» в пространство религиозного сюжета, смог выразить тот новый опыт личностного и творческого «просветления»¹⁵, который был бы вряд ли возможен, если бы Аркадий не прошел тернистый путь от иконописца к живописцу.

Примечательно, что последняя картина Аркадия находит свою реализацию в одной из росписей северного аттика Исаакиевского собора. Действительно, фреска «Благословение детей» (илл. 4) кисти известного художника-классициста Василия Шебуева кажется почти буквальной иллюстрацией к процитированному выше (немиметическому, то есть не имеющему реального референта) экфрасису. Фреска датируется 1851 годом, но еще ранее, в 1845 —

¹⁴ Характерно, что «Христос с детьми» помещается в раму, взятую у «Прометея».

¹⁵ «Как созревал его ум в страданиях! Как светлела более и более душа его!» (Там же: 271) — такое впечатление выносит Мамаев из итальянских писем Аркадия.



Илл. 4.

1846 годах, Шебуев создает ее эскиз маслом на холсте (Круглова 1982: 126–127). В целом, интерес художника к произведениям Полевого не был случайным, так как еще в 1839 году¹⁶ он написал картину «Подвиг купца Иголкина» по мотивам патриотической пьесы Полевого «Иголкин, купец новгородский» (1838–1839; см.: Там же: 67–76).

Литература

- Вайсконф 2012 — *Вайсконф М.* Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012.
- Вакенродер 1977 — *Вакенродер В. Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977.
- Жуковский 1985 — *Жуковский В. А.* Рафаэлева «Мадонна» // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 307–311.
- Карпов 1989 — *Карпов А. А.* Примечания // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века / сост. и авт. comment. А. А. Карпов; авт. вступ. ст. В. М. Маркович. Л., 1989.

¹⁶ Рисунок на этот сюжет Шебуев выполнил еще в 1811 году (Круглова 1982: 67).

- Круглова 1982 — Круглова В. Василий Кузьмич Шебуев (1777–1855). Л., 1982.
- Полевой 1986 — Полевой Н. А. Живописец // Полевой Н. А. Избранные произведения и письма / сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. А. Карпова. Л., 1986. С. 164–276.
- Токарев 2013 — Токарев Д. В. Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна–Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля–Жуковского) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы презентации визуального в художественном тексте / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М., 2013. С. 61–112.

D. Tokarev
Arcady's Vision:
Paradoxes of Visual Representation
in the Novel «The Painter» by Nikolai Polevoy

Keywords: Nikolai Polevoy, «The Painter», icons and paintings, Raphael, Vassily Shebuev.

The articles analyzes the motive of icon painting which is rather unusual for the romantic canon. A young visionary painter Arcady explicitly follows a well-known model of visual representation of Madonna which was elaborated by W. H. Wackenroder and popularized in Russia by V. Zhukovsky. At the same time, he can't deny his previous experience of taking icon painting lessons. The visual chaos which reigns in the Arcady's atelier reflects his uncertainty as to the form of representation to be preferred. Some of the pictures exposed in the atelier adopt the pictorial techniques of Caspar David Friedrich, Quinten Massijs and Peter Paul Rubens. The article also examines his last picture «Christ with children» where Arcady succeeds in reconciling the stereotypical character of a religious image with a visionary attitude. Remarkably, a fresco made by the classicist painter Vassily Shebuev for the north attic of St. Isaac cathedral in St Petersburg reproduces in details this picture by Arcady.

Ф. Н. Двинягин *

ТИГР, АГНЕЦ, БЕЛИНСКИЙ И БЛЕЙК

Ключевые слова: Белинский, Блейк, тигр, агнец, топика.

Суждение Белинского о Творце, тигре и агнце («Литературные мечтания», «Молва», 1834) могло быть вдохновлено строкой Блейка об общем создателе тигра и агнца, которая входила в состав переводной биографии Блейка, опубликованной в 1834 году в «Телескопе».

Осеню 1834 года в «Молве» печатались «Литературные мечтания» молодого В. Г. Белинского — как известно, первое его публичное критическое выступление. В числе прочего статья включает пассаж (Белинский 1834: 234):

Развѣ не одинъ и тотъ же духъ Божій создаль кроткаго агнца
и кровожаждущаго тигра, статную лошадь и безобразнаго кита
<...>?

Не исключительное, но все же довольно редкое в русской топике того времени сопоставление-противопоставление тигра и агнца в этом контексте у Белинского соблазнительно соотнести с практически одновременной¹ публикацией в «Телескопе», литературным приложением к которому была «Молва», перевода краткой биографии Уильяма Блейка. Автором английского текста был шотландский поэт Аллан Каннингэм (Allan Cunningham), опубликовавший его в своем шеститомном собрании биографий *Lives of Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*. В статье (Артист 1834: 71)² приводился и полный прозаический перевод блейковского «Тигра», завершившийся фразой

* Двинагин Федор Никитич, кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: f.dvinyatin@spbu.ru.

¹ Цензурное разрешение выпуска «Молвы» с фрагментом статьи Белинского датировано 12 октября 1834 года, а выпуска «Телескопа» со статьей о Блейке — 13 июля 1834 года.

² Она считается первым опубликованным в России материалом о Блейке. Тут же есть ссылка и на «Агнца», в котором есть стихи, явно перекликающиеся с «Tyger».

Тотъ ли сотворилъ тебя, кто сотворилъ агнца? (*Did he who made the Lamb make thee?*)³.

Разумеется, в данном случае имеет значение не просто появление *тигра* и *агнца* в одном контексте, но и гораздо более редкий и тематически узкий мотив «один (ли) Творец их создал»³.

Сама соотнесенность *тигра* и *агнца* у Блейка может восходить, непосредственно или опосредованно, к знаменитому месту из «Поэтического искусства» Горация (*tigribus agni*, 13). Впоследствии эта пара многократно встретится в европейской словесности, будучи лексическим ядром топоса с очень разнообразным разыгрыванием: в первой части (1651) «Критикона» Балтазара Грасиана, в седьмой книге (1724) «Жиль Бласа» Лесажа, в «Разбойниках» Шиллера (1781), в «Гении христианства» Шатобриана (1802), в «Трех царствах природы» Делиля (1808) и мн. др., а также в европейских переводах китайского романа «История счастливой четы» (Хаю цю чжуань, трад. 好逑傳; первый китайский роман, переведенный на европейские языки: англ. пер. 1761, франц. и нем. пер. 1766). Тигр и агнец могут кодировать непримиримый контраст лиц либо сущностей, совмещение крайностей в одном (*Агнецъ между своими, тигръ на поля битвы*, Денис Давыдов, Дневник партизанских действий 1812 года, 1835), переход от одного полюса к другому (*Изъ тигра агнецъ былъ въ то время*, Бобров, Могила Овидия, не позже 1800), примирение прежде непримиримого (*Агнецъ тигра не боится И гуляетъ съ нимъ въ лугахъ*, Карамзин, Песнь мира, 1791) и др. Дополнительная сложность состоит в том, что как русское *тигр*⁴, так и соответствующие номинации других языков могут в некоторых контекстах обозначать не только большую полосатую азиатскую кошку *Panthera tigris*, но и средних пятнистых кошек Старого (африканский или переднеазиатский леопард, снежный барс) и даже Нового (ягуар) света. Впрочем, эти соображения относятся к более отдаленной

³ Мотив сотворения девственно прекрасного, мощного и страшного зверя в библейском контексте находит соответствия в книге Иова, в главах про Бегемота (особенно) и про Левиафана (40–41), ср. характерное слово *sine wīs ‘жилы’* у Блейка и в Иов 40 : 12.

⁴ К этим частичным двусмыслистиям и неопределенностям подключается и русское иранского происхождения (непосредственно или через тюркские) *бабр* ‘тигр’, возможное как в XVIII–XIX веках, так и, например, у Хлебникова.

перспективе топоса о тигре и агнце, почти безразличной для ка-
зуса Белинского и Блейка.

Литература

- Артист 1934 — Артистъ-поэтъ-сумасшедшій. Жизнь Вильяма Блека //
Телескоп. Часть XXII (1834). С. 67—97.
Белинский 1834 — [Белинский В. Г.] Литературныя мечтанія (продол-
женіе) // Молва. 1834. № 41. С. 224—236.

F. Dviniatin **The Tiger, The Lamb, Belinsky and Blake**

Keywords: Belinsky, Blake, Tyger, Lamb, topoi.

Belinsky's argument about the Creator, a tiger and a lamb (in early «Literary Dreams», 1834, in «Molva», the literary supplement to «Teleskop») may have been influenced by Blake's line «Did he who made the Lamb make thee?», through Allan Cunningham's biography of Blake translated and printed the same year in the same «Teleskop».

[01528]

История русской литературы
II половины XIX века (1 часть)
History of Russian Literature:
19th Century, Second Half, Part 1

М. В. Отрадин *

МОРАЛЬНОЕ ПРАВО НА «ДЕРЗОСТЬ»
(О КНИГЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ФРЕГАТ “ПАЛЛАДА”»)

Ключевые слова: травелог, символ, сюжет, жанр, комическое.

В книге «Фрегат “Паллада”» И. А. Гончаров реализовал скрытые возможности привычного для читателей XIX века жанра литературного путешествия. В частности, в этом произведении творчески использован символический смысл мотива «пути». Отказавшись строго следовать «фабуле» исторического похода, писатель получил, так сказать, право на эстетическую отстраненность и на тот внутренний сюжет «Фрегата...» — мысли и рефлексии путешественника по поводу описываемого им травелога — который еще не был прочитан с достаточной полнотой.

Гончаров признавался, что в своей книге «Фрегат “Паллада”» он «умышленно, иногда даже с трудом, избегал фактической стороны и ловил только артистическую» (Гончаров 1997–2020: 3, 527). Вот она-то и формирует внутренний сюжет книги. Это было неожиданностью для спутников Гончарова, да и в значительной степени для читателей.

В письме к Н. А. Майкову и его семье (20 ноября 1852 г.) Гончаров писал:

* Отрадин Михаил Васильевич, доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: m.otradin@spbu.ru, leynina@mail.ru.

«Адмирал сказал мне, что главная моя обязанность будет — записывать все, что мы увидим, услышим, встретим. Уже не хотят ли они сделать меня Гомером своего похода? Ох, ошибутся: ничего не выйдет, ни из меня Гомера, ни из них — аргивян. Но что бы ни вышло, а им надо управлять судном, а мне писать, что выйдет из этого, Бог ведает» (Гончаров 1997—2020: 15, 117).

Никому из русских литераторов, предшественников Гончарова, не довелось совершить путешествие столь грандиозное. Сложность своей творческой задачи писатель понимал так: «...Хватит ли души вместить вдруг неожиданно развивающуюся картину мира?» (Гончаров 1997—2020: 2, 12). Далее в книге сказано о «тиатнической дерзости». Чем же Гончаров ответил на этот вызов судьбы? Сам он так сказал: «Вышло то, что мог дать автор: летучие наблюдения и заметки, сцены, пейзажи — словом очерки» (Гончаров 1997—2020: 3, 82). Это, конечно, один из тех случаев, когда автоинтерпретации Гончарова доверять не следует.

Каков предел «нового», которое можно впустить в себя, не рискуя прийти к распаду, к утрате себя? Вспомним «Письма об Испании» В. П. Боткина, книгу, на которую часто «оглядывался» Гончаров, слова старого мавра, услышавшего, что его русский собеседник приехал издалека из любопытства, чтобы посмотреть эту землю: «... Сохрани аллах, чтобы я мог оставить свою землю из любопытства видеть другие земли» (Боткин 1976: 120—121). У гончаровского путешественника совсем другая установка.

Казалось бы, комически заявленный мотив — неожиданное и спешное отплытие из Петербурга как бегство, спасение от скучи («жизнь грозила пустотой, сумерками, вечными буднями <...>. Зевота за делом, за книгой, зевота в спектакле, и та же зевота в шумном собрании и приятельской беседе» (Гончаров 1997—2020: 2, 10) по ходу повествования обретает серьёзный и глубокий смысл. Как заметил Альбер Камю, «скуча является результатом машинальной жизни, но она же приводит в движение сознание» (Камю 1990: 30)¹. У Гончарова об этом сказано как о бегстве с надеждой на обновление: «сама юность воротилась ко мне» (Гончаров 1997—2020: 2, 10).

¹ Инертное, механическое нетворческое течение жизни в книге Гончарова обозначается метафорой «скуча». Эту тему затрагивали В. Рем, В. Сечкарев, Е. Краснощекова.

Покинуть Петербург, вырваться из пространства «скуки» — это не только порыв навстречу экзотике громадного неведомого мира, но и, как ни парадоксально, попытка остаться наедине с собой, «вогнать» себя в максимально напряженное творческое состояние. В этом — движущая сила внутреннего сюжета книги. Еще И. Анненский проницательно заметил, что романы Гончарова — это «акты его самосознания и самопроверки» (Анненский 1979: 255). И «Фрегат “Паллада”» в этом смысле не является исключением.

Ортега-и-Гассет заметил: «Жанр в искусстве, как вид в зоологии, — это ограниченный репертуар возможностей» (Ортега-и-Гассет 1991: 262). Какими возможностями воспользовался автор книги о кругосветном плавании? В своей известной работе о «Фрегате...» Б. М. Энгельгардт, говоря о восприятии этого произведения в XIX веке, с сожалением констатировал: «уже с конца 60-х годов <...> на книгу установился твердый взгляд как на простое описание дальнего плавания <...>. Книга, строго говоря, была забыта. Она перестала ощущаться как литературное произведение» (Энгельгардт 1995: 225). Может быть, виноват оказался сам жанр? Как категорично заявила в 1926 году Т. А. Раболи, имея в виду роман А. Ф. Вельтмана (1832), «после “Странника” о “путешествии” как о литературном жанре уже не приходится говорить» (Раболи 2007: 127). Через тридцать лет этот вывод повторил В. Ф. Переверзев: «К тридцатым годам жанр литературного путешествия изжил себя» (Переверзев 1989: 105). Но читательское восприятие гончаровской книги не подтвердило этого вывода. Скажем, Ю. Олеша высказался о ней так: «От “Фрегата «Паллада”” у меня осталось упоительное впечатление отличной литературы, юмора, искусства <...>, хочется назвать эту книгу лучшей из мировых книг о путешествиях» (Олеша 1965: 211).

В чем проявилась, чем была обусловлена стойкость жанра и его самобытность? Ответить на этот вопрос помогают размышления П. М. Бицилли о «символическом смысле мотива дороги», благодаря которому, например, в «Мертвых душах» «художественно оправдывается вмешательство автора» (Бицилли 1966: 191)². Так вот, если воспользоваться логикой исследователя, то можно сказать, что символический смысл мотива дороги (если

² О различных реализациях символа «пути-дороги» писал, как известно, в своей работе В. А. Сапогов (Сапогов 1980: 28–29).

он возникает в произведении) дает автору путешествия другую меру свободы, позволяет «забалтываться» (вспомним пушкинские слова), то есть создать литературную форму, принципиально отличающуюся от прозаического романа.

Античные параллели (аргонавты, Улисс, возвращение в родную Итаку), упоминание книги А. Гумбольдта «Космос»³, рассказы о путях «русских титанов» в Сибири придают во «Фрегате...» мотиву «пути» символический смысл. Этот смысл проявляется в разных частях книги по-разному, с разной степенью внятности и напряжения, но не исчезает.

Говоря о внутреннем сюжете «Фрегата...», мы имеем в виду не «физику», а, так сказать, «метафизику» путешествия. Чтобы реанимировать жанр — это, видимо, сознавал сам писатель — надо было в чем-то существенно нарушить традицию. И. Льховский, литератор близкий Гончарову, в своей рецензии на книгу, судя по всему инспирированной самим автором «Фрегата...», написал: «Почти все отзывы о путевых очерках наполнены похвалами художественной стороне, которая, однако же, в этом произведении <...> признаётся за что-то случайное, второстепенное, за что-то заменяющее или выкупдающее, более или менее, недостаток другой, будто бы существенной стороны» (Льховский 1858: 2–3).

Как показал в замечательной статье Б. М. Энгельгардт, «подлинная история путятинской экспедиции не имеет почти ничего общего с “правдивым до добродушия” рассказом Гончарова» (Энгельгардт 1995: 250). Реально пережитых, страшных и удручающих по своим последствиям событий в жизни фрегата за эти два с лишним года было столько, что их хватило бы на 2–3 приключенческих романа. Гончаров резко «приглушил» эту цепочку чрезвычайностей. Зачем? Чем он руководствовался?

Чем дальше от внешних событий, так сказать, от фабулы похода, тем свободнее чувствует себя путешественник-повествователь. «Где есть эстетическое отношение, — пишет Н. Фрай, — там имеет место эмоциональная и интеллектуальная отстраненность» (Фрай 1987: 262). Если бы Гончаров педантично передал весь драматизм похода «Паллады» (как он это сделал в очерке

³ По мнению Н. Фролова, в переводе которого Гончаров читал «Космос» (см.: Гончаров 1997–2020: 3, 542), прочитав А. Гумбольдта, человек приходит «к пониманию откровения верховного порядка вселенной в самых коначных явлениях природы» (Фролов 1848: 3).

«Через двадцать лет»)⁴, то он лишился бы, так сказать, морального права на эту столь необходимую для него эстетическую «отстраненность», право на тот самый внутренний сюжет, который, думается, еще по-настоящему не прочитан.

«“Фрегат «Паллада»», — писал Ю. М. Лотман, — по сути дела, концентрирует внимание не на том культурном пространстве, которое пересекает путешественник, а на восприятии путешественником этого пространства...» (Лотман 1997: 160).

Для понимания внутреннего сюжета важно уяснить, как мир, пропущенный через сознание путешественника, изменил его. Думается, классификацию произведений этого жанра можно строить с учетом того, является ли образ путешественника постоянной или переменной величиной.

Итак, на первый план должны выйти события ментального характера, они-то и формируют внутренний сюжет книги. Трех главных героев своих романов Гончаров наделил общим свойством: все они в большей или меньшей степени обладают художественным видением мира. Не «стал исключением» и путешественник «Фрегата...». И главный смысл его путешествия на «Палладе» — в писательстве. У него есть творческая установка, ведь «без приготовления, <...> без идеи путешествие, конечно, только забава» (Гончаров 1997–2020: 2, 42).

Если говорить о писательской задаче: реальный жизненный опыт превратить творческим усилием в художественное целое, — то можно увидеть нечто общее между романом «Обрыв» и книгой «Фрегат «Паллада»». Создателю травелога, как и герою романа Борису Райскому, предстоял некий ряд жизненных событий, внехудожественный материал, рассказ о котором должен был превратиться в литературное произведение. И в центре его — автобиографический, эпически объективированный образ. Можно сказать, что «Фрегат...» — это мастер-класс для писателя Бориса Райского, которым он, конечно, по воле автора «Обрыва» не смог воспользоваться.

⁴ Этот очерк по воле автора стал «заключительной» главой книги «Фрегат “Паллада”». Но с точки зрения поэтики, этот очерк имеет совсем иную, чем основной корпус книги, природу. В нем иной тип повествования: он не предполагает множественности точек зрения на описываемый мир, в нем право изображать и оценивать принадлежит прямому авторскому слову, в нем нет нарратива (см.: Отрадин 2013: 469–476).

Путешественник во «Фрегате...» тоже писатель. Конечно, это автобиографический образ. Но образ объективированный. Как надо и как он сможет описать путешествие — эта тема заявлена в самом начале книги. И она становится стержневой. Поэтому в художественном плане столь важным является событие самого рассказывания обо всем пережитом. «Несущей конструкцией» книги оказывается сюжет о том, как путешественник пишет «литературное путешествие». Фикциональность представленного мира часто подчеркнуто заявлена, творческая фантазия, воображение становятся важнейшей опорой в построении рассказа. Мы можем говорить, что травелог использует давно освоенные приемы романа, но при этом остается в своих жанровых рамках.

В самом начале книги Гончаров заявляет, что в его памяти есть великий пример. Авторы комментария к «Фрегату...» в собрании сочинений (Гончаров 1997–2020: 3, 542) справедливо полагают, что писатель имеет в виду А. Гумбольдта: «...Явился человек, мудрец и поэт, и озарил таинственные углы. Он пошел туда <...> с сердцем, полным веры к Творцу и любви к его миру-зданию <...> “Космос”!⁵ Еще мучительнее прежнего хотелось взглянуть живыми глазами на живой космос» (Гончаров 1997–2020: 2, 10). По поводу последней гончаровской фразы В. А. Котельников точно заметил: «Этой целью был задан мифопоэтический маршрут морского путешествия» (Котельников 2008: 522).

Предстоящее путешествие, с оглядкой на знаменитого «мудреца и поэта», видится Гончарову не только и не столько как плавание по «казенной надобности», а как встреча с универсумом, даже погружение в универсум. Поэтому в книге так напряженно звучит мотив: как в слове передать истинный смысл увиденного — море, небо, звезды... Поиск нужного слова так труден потому, что рассказчик «замахивается» не на то, чтобы точно описать пейзаж, ему надо передать появляющееся в нем новое представление о мире, «метафизику» странствия.

В упомянутой статье В. А. Котельников пишет, что «два разных Гончарова оказались на одном корабле. Первый — страстный художник и натурфилософ. Второй — заинтересованный и любознательный путешественник...» (Котельников 2008: 522).

⁵ Автор «Фрегата...» взял это слово в кавычки, явно имея в виду название книги А. Гумбольдта.

Понимая всю условность такого разделения, все-таки скажем, что нас сейчас интересует именно «первый» Гончаров, художник.

Пример великого немца убеждал автора «Фрегата...»: сам процесс восприятия и осмысливания мира имеет необходимую эстетическую составляющую. Сложность, с которой столкнулся Гончаров, заключалась в том, что ему надо было выработать метод, позволяющий решить эту творческую задачу. Этим объясняются его рассуждения о теории жанра, к которому он обратился («нет науки о путешествиях <...> никому не отведено столько простора и никому от этого так не тесно писать, как путешественнику» (Гончаров 1997–2020: 2, 13)), о том, что впечатления сами «нечаянно и незвано» должны собираться в душе («к кому они так не ходят, тот лучше не путешествуй» (Гончаров 1997–2020: 2, 41)), об умении не видеть лишнего, чтобы «не осталось сору в памяти» (Гончаров 1997–2020: 2, 60), о том, что противоречивость его оценок и выводов надо воспринимать не как авторский недосмотр, а как необходимую меру субъективизма («я не выдаю сказанного за непременную истину, мне так казалось» (Гончаров 1997–2020: 2, 60)). Инъекции фикциональности в повествование (например, описание одного дня русского помещика в сопоставлении с показательным днем типичного англичанина) не должны помешать читателю воспринимать книгу как сочинение определенного жанра, «путешествие». «Пуповина», соединяющая рассказ с объективной реальностью, не оборвалась, путешествие действительно было, книга не превращается в роман. Хотя мера фикциональности явно не соответствует тому, что автор обозначил как «очерки». Путешественник-рассказчик в ходе сюжета книги не равен, так сказать, самому себе, он демонстративно разнолик⁶. С этим связаны и особенности изображения открывающегося путешественнику мира. Как отметил Д. С. Лихачев, реальное обладает независимым существованием на перекрестке различных на него точек зрения» (Лихачев 1981: 64).

Каким предстает человеческий мир в книге Гончарова? При всех различиях существования обществ и цивилизаций, при всех дистанциях, разделяющих их на шкале прогресса, никому из них не удалось избежать состояния, которое обозначается метафорой «скуча». И главный постулат книги: «скуче» (механическому,

⁶ Об этом см.: (Отрадин 2013: 469–476).

инертному, сонному) существованию можно и должно противопоставить творчество.

Творческой установкой путешествия, как правило, является стремление понять «другого». Этим «другим» в книге Гончарова оказываются страны, культуры, представители разных национальностей. Об этом много и хорошо писали. Стоит отметить, что «другими», по самым разным признакам, оказываются и спутники путешественника: офицеры и матросы. Цепочки сопоставлений «свое-чужое» не могли не вывести писателя к проблеме национального характера. По мнению И. С. Кона, и сам термин «национальный характер» возник в литературе путешествий (Кон 1971: 124).

В. П. Боткин в статье, посвященной итальянской опере, сделал такой вывод: «Трагическое и лирическое сходны более или менее у всех народов, и только в одном комическом обнаруживается все резкое различие национальностей» (Боткин 1850: 87).

Пожалуй, можно сказать, что опыт автора «Фрегата...» подтверждает боткинский тезис. Вспомним, как веселятся матросы «среди знойных зыбей Атлантического океана»: «глядя, как забавляются, катаясь друг на друге и молодые, и усачи с проседью, расхохочешься этому естественному национальному дурачеству» (Гончаров 1997–2020: 2, 117). Рассказ о комических ситуациях, связанных с матросом-денщиком путешественника Фаддеева, постепенно превращается в размышления о фаддеевых. Поэтому так органично появление фразы: «Поди, разбирай, из каких элементов сложился русский человек!» (Гончаров 1997–2020: 2, 78).

Говоря о сюжете «Фрегата...», надо отметить, что в этой книге о путешествиях вокруг света неожиданно много внимания уделяется событиям внутреннего, ментального плана. Например, таким событием становится открытие, которое делает путешественник: с одной стороны, он чувствует себя чужим, почти иностранцем рядом с веселящимися, плящущими и поющими матросами (вспомним рассказ А. С. Грибоедова «Загородная поездка»), с другой — на какой-то иной, внерассудочной глубине он обнаруживает, что в этой песне «послыщатся столь известные вам (имеются в виду друзья писателя, да и вообще русские люди — М. О.), хватающие за сердце стоны и вопли от каких-то старинных, исторических, давно забытых страданий» (Гончаров 1997–2020: 2, 115). Путешественник начинает восприниматься как типичный рус-

ский интеллигент, который не только пытается осмыслить себя в русском мире (в данном случае это экипаж «Паллады»), но и открывает Россию в себе. Это и есть событие как самопознание героя. Такие события, сюжетные сдвиги и ведут к объективации образа путешественника.

В литературном путешествии, по мысли Т. А. Раболи, «конец является, по существу, механичным: путешественник мог в любое время вернуться домой или доехать до места назначения» (Раболи 2007: 106). Внешний сюжет «Фрегата...» обрывается достаточно условно: путешественник прибыл в Иркутск. Пожалуй, более «загруженными» были бы другие варианты: скажем, сообщение о том, что он навсегда покинул палубу «Паллады». Или прибытие путешественника в Петербург. А вот завершение внутреннего сюжета явно мотивировано. Сюжет — это уровень не героя, а автора-творца. Сибирь в книге Гончарова осмыслена как жизнь, не зараженная скукой. Долгий путь творческого поиска, обретения себя, привел к открытию «другой» России, новой цивилизации — русской. Утопический настрой сибирских страниц книги очевиден. Об этом не раз писали. Символический смысл мотива пути (о себе и своих спутниках, которым предстояло долгое сухопутное путешествие домой, герой книги говорит как об Улиссах) получает явное усиление. Мы узнаем, что, говоря словами Мандельштама, «пространством и временем полный», путешественник въезжает в Иркутск «в самую заутреню Рождества Христова» (Гончаров 1997–2020: 2, 711). На самом деле Гончаров оказался в городе еще 24 декабря (Гончаров 1997–2020: 3, 815). Но эта дата — из биографии писателя, а не героя книги.

Литература

- Анненский 1979 — Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
- Бицилли 1966 — Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1966.
- Боткин 1976 — Боткин В. П. Письма об Испании. Л., 1976.
- Боткин 1850 — Боткин В. П. Итальянская опера в Петербурге в 1848 году // Современник. 1850, № 1. Отд. VI. С. 87.
- Гончаров 1997–2020 — Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб., 1997–2020.
- Камю 1990 — Камю А. Бунтующий человек. М., 1990.
- Кон 1971 — Кон И. К проблеме национального характера // История и психология. М., 1971. С. 122–158.

- Котельников 2008 — Котельников В. А. Pontoporeia Ивана Гончарова // Sub specie tolerantiae. Памяти В. А. Туниманова. СПб., 2008. С. 514—531.
- Л<ъховский> 1858 — Л<ъховский> И. Рец.: «Фрегат “Паллада”». Очерки путешествия И. Гончарова: в 2 т. СПб., 1858 // Библиотека для чтения. 1858. № 7. Лит. Летопись. С. 2—3.
- Лихачев 1981 — Лихачев Д. С. Литература — Реальность — Литература. Л., 1981.
- Лотман 1997 — Лотман Ю. М. Современность между востоком и западом // Знамя. 1997. № 9. С. 152—169.
- Олеша 1965 — Олеша Ю. Ни дня без строчки. М., 1965.
- Ортега-и-Гассет 1991 — Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- Отрадин 2013 — Отрадин М. В. Между «созерцанием» и «действием»: повествование в книге Гончарова «Фрегат “Паллада”» // Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely, 2013. С. 469—476.
- Переверзев 1989 — Переверзев В. Ф. У истоков русского реализма. М., 1989.
- Раболи 2007 — Раболи Т. А. Литература «путешествий» // «Младоформалисты»: Русская проза. СПб., 2007.
- Сапогов 1980 — Сапогов В. А. Анализ художественного произведения. Поэма Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Ярославль, 1980.
- Фрай 1987 — Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 232—263.
- Фролов 1848 — Фролов Н. Предисловие переводчика // Гумбольдт А. фон. Космос. Опыт физического миропонимания. Ч. 1. СПб., 1848. С. 1—10.
- Энгельгардт 1995 — Энгельгардт Б. М. Избранные труды. СПб., 1995.

M. Otradin
The Moral Right to «Insolence»
(about the Book by I. A. Goncharov «Frigate “Pallada”»)

Keywords: travelogue, symbol, plot, genre, humor.

The author proves that in his book «Frigate “Pallada”» Goncharov has realized the hidden opportunities of the «literary travelogue» genre, which seemed quite familiar to the 19th century readers. In particular, the writer was creatively using the symbolic meaning of the «path» motive. While refusing to follow «the story line», Goncharov has acquired, so to speak, the right to aesthetical detachment, and has implemented the inner plot of the book, i. e. his thoughts a reflections about the travelogue he was creating. The second plot has not been fully understood yet.

Е. Д. Толстая *

ВБРОД ПО «ВЕШНИМ ВОДАМ»: МОТИВИКА ТУРГЕНЕВА

Ключевые слова: Тургенев, Кузмин, мотивная структура, символика красного цвета.

В работе рассматривается функция и значение ряда мотивов, организующих повесть «Вешние воды» — таких, как мотив красного, мотив клубка, креста и т. д. Мотив клубка обнаруживается и в повести Кузмина «Мечтатели», где он также означает скромную добродетель и выводит на прототипическую для обоих описаний сцену гетевского «Фауста» (комната Маргариты). В конце делается попытка восстановить план реальности «франкфуртского эпизода» и оценить усилия, позволившие сделать из него полноценный противовес роману с Полозовой.

Красные эмблемы. В начале повести «Вешние воды» у Тургенева стареющий русский джентльмен по имени Санин разбирает груду старых писем и случайно находит забытый гранатовый крестик. Начинает разматываться нить воспоминаний о событиях тридцатилетней давности. Она приводит юного Санина в итальянскую кондитерскую во Франкфурте. Герой возвращается из путешествия по Италии и во Франкфурте оказывается проездом; в ожидании дилижанса он заходит в кондитерскую, чтобы выпить лимонада.

В кондитерской никого нет; Санин осматривается. Экспозиция говорит о тепле и уюте:

«...в первой комнате, где, за скромным прилавком, на полках крашеного шкафа, напоминая аптеку, стояло несколько бутылок с золотыми ярлыками и столько же стеклянных банок с сухарями, шоколадными лепешками и леденцами, — в этой комнате не было ни души; только **серый кот жмурился и мурлыкал, перебирая лапками, на высоком плетеном стуле возле окна, и, ярко рдея в косом луче вечернего солнца, большой клубок**

* Толстая Елена Дмитриевна, доктор филологии, professor emeritus, Еврейский университет в Иерусалиме (Израиль). Электронная почта: elenadtolstaya@gmail.com.

красной шерсти лежал на полу рядом с опрокинутой корзинкой из резного дерева» (Тургенев 1981: 257¹).

Но к клубку красной шерсти и коту, привычным деталям домашнего уюта, примешались добавочные значения: Клубок **ярко рдеет** в косом луче вечернего солнца. Косые лучи — оранжево-красны, они усиливают красный цвет.

Сам по себе этот цвет многозначен и амбивалентен. Будучи культурной универсалией, он несет одновременно как деструктивную, негативную семантику — бунта, разрушения, хаоса, огня, так и семантику положительную: сердце, любовное горение. В психоанализе принято ассоциировать красное с женственностью. С такой точки зрения красный клубок — это приманка.

Кошкам свойственно ронять клубок, клубку — катиться, шерсти — запутываться. Понятно, что именно кот опрокинул корзинку, и клубок упал на пол. Серый кот пока просто нежится на солнце и не играет, и еще ничего не запуталось. Все готово к тому, чтобы с красной шерстью-женственностью начал играть Кот-Санин. Вскоре он влюбится в хозяйскую дочку.

В то же время перед нами и атрибуты идиллии. Клубок шерсти вызывает в памяти хитроумное **женское искусство вязания/тканья** (то есть созидания чего-то из ничего — из нитки). А где-то далеко, на краю осознанного, присутствуют и древние мифические смыслы — тканья как созидания мира, путеводного клубка, нити как спасения, нити как судьбы. Но не они востребованы в повести.

После экспозиции мотивы кота и клубка шерсти в повести больше не проявляются. Потом в набоковском «Даре» голубое платье послужит такой же одноразовой приманкой для Ф. К. (оно даже не Зинино) — так и здесь красная шерсть свою символическую роль уже сыграла.

Начинается действие. Навстречу Санину в панике выбегает прекрасная девушка: оказывается, в эту самую минуту у ее брата случился сердечный припадок, и она зовет на помощь. Герой спасает мальчика. Благодарная семья приглашает его в тот же вечер в гости. Вдовая хозяйка, ее дети и домочадцы, экспансивные, веселые и симпатичные, крепко привязаны друг к другу. Он на-

¹ Далее в тексте статьи цитаты из повести приводятся по этому изданию без ссылок.

столько очарован семейством, что опаздывает на свой дилижанс и задерживается в городе на несколько дней. Но более всего его притягивает дочь хозяйки, красавица Джемма. По мере развития его чувства развивается и мотив **красного**.

Пока хозяйка отдыхает, герой и Джемма замирают в тишине, и в полутемной комнате «там и сям яркими точками» **рдели** «вставленные в зеленые старинные стаканы свежие, пышные розы» (тот же глагол, что и в эпизоде с котом — там клубок, **ярко рдея**, лежал на полу). Получается, что клубок расцвел розами: кстати, и фамилия владельцев кондитерской — Розелли. Тургенев отвлекает красный цвет от его первого в повести носителя, и по очереди переносит его на новые предметы.

После роз он отдает глагол «рдеть» губам Джеммы: на прогулку она надела соломенную шляпу, заслоняющую лицо от солнца: «Черта тени останавливалась над самыми губами: они **рдели** девственno и нежно, как лепестки стольственной розы, и зубы блистали украдкой — тоже нежно, как у детей». Упоминание о стольственной розе не дает мотиву розы полностью уйти из сознания читателя — ведь с ним еще предстоит сложная игра.

В ресторане наглый немец подходит к их столику, насмешливо приветствует Джемму и просит ее дать ему розу, лежащую у ее прибора, Санин вызывает наглеца на поединок, а розу возвращают девушке. После дуэли, окончившейся примирением, она достает цветок из корсажа и дарит его Санину. Сюжетный потенциал розы этим исчерпан.

Дальше опять развивается лишь часть того же мотивного комплекса — тот самый глагол-цветообозначение «рдеть». Герой понимает, что влюблен в Джемму: он «внутренне **зарделся**, как уголь, с которого внезапно сдули нарощий слой мертвого пепла». Это любовное горение, католический мотив пылающего сердца.

В одном из центральных эпизодов первой части повести мотив красного еще более обогащается. Джемма перебирает вишни, отбирая самые спелые:

«Солнце стояло низко — был уже седьмой час вечера — и в широких косых лучах, которыми оно затопляло весь маленький садик госпожи Розелли, было больше **багрянца**, чем золота».

Мотив красно-золотого по смежности переносится на самое героиню: страсть созрела, предстоят судьбоносные решения. Вишни – это новый художественный штрих, тургеневское изобретение, но оно как нельзя лучше встает в эмблематический ряд страстной любви: яркое рдение красного клубка – рдение роз – рдение губ – багрянец сцены с вишнями – сердце как горящий уголь. Огонь разгорается.

Ряд начинает и замыкает гранатовый крестик Джеммы. В прологе повести герой его случайно находит, – и, отталкиваясь от этой реликвии, начинает вспоминать историю, которую тот воскрешает в его памяти. В кульминации любовного сюжета Джемма

«схватила **гранатовый крестик**, висевший у нее на шее на тонком шнурке, сильно дернула и оборвала шнурок – и подала ему крестик.

– Если я твоя, так и вера твоя — моя вера!»

Сам крестик не описан. Но гранат – насыщенного винно-красного цвета. Символика креста, знаменующего отказ от мира, придает особый смысл мотиву насыщенного красного гранатов – возможно, смысл жертвы. Джемма действительно окажется в каком-то смысле жертвой санинского слабого и трусливого поведения.

Словом, Тургенев делает сам красный цвет двигателем любовного сюжета, расставляя красные эмблемы как вехи любовного «путешествия» Санина к Джемме. Самое интересное, что и во время второго любовного эпизода повести – когда героя подчинаяет себе, губя все его планы, волевая и сильная Марья Николаевна Полозова, тема красного возникает опять – может быть, утверждая безличность любовной тяги Марья Николаевна спрашивает: «Что, я **раскраснелась?**». «Как **маков цвет!**» – отвечает Санин. Фольклорное, крестьянское выражение это соответствует крестьянскому происхождению Полозовой. Если Джемма – это роза, Полозова – мак. Находит свою «рифму» и крестик Джеммы: Полозова говорит во время лесной прогулки верхом: «А мне сдается, место это как будто мне знакомое. Посмотрите-ка, Санин, за тем широким дубом – стоит **деревянный красный крест?**» Ведя Санина за собой явно знакомой дорогой они по пути еще раз «**минуют красный крест**», и выходят к лесной хижине, где и состоится очередное соблазнение (причем на пари!)

серийной, как уже понимает читатель, соблазнительницы. Так закольцовывается тема красного креста: гранатовый драгоценный крестик оборачивается дорожным деревянным крестом. В конце повествования Санин посыпает гранатовый крестик Джеммы, обделав его в жемчужное ожерелье, в Америку — в подарок ее выходящей замуж дочке. Сам он также собирается за ним последовать, правда, в путешествие Санина в Америку почему-то слабо верится. Потому ли, что со временем Свидригайлова Америка прочно связалась у русского читателя с «тем светом», то есть самоубийством, или потому, что слабый характер только и ждет, чтобы кто-то в очередной раз овладел им и стал распоряжаться его судьбой.

Небезынтересно, однако, вернуться к первоначальному «клубку», чтобы проследить некоторые вехи его дальнейшего странствия по русской литературе.

Клубок шерсти: культурная деталь у Тургенева и Кузмина. Сам этот инициальный мотив клубка шерсти в безлюдном, но выразительном интерьере через много лет возникает вновь — на этот раз в повести Михаила Кузмина «Мечтатели» (1912), где в проблемах нескольких петербургских молодых пар отразились обстоятельства нескольких молодых семей в самом близком для Кузмина кругу — т. н. «молодой редакции» журнала «Аполлон». При этом «Мечтатели» — вовсе не т. н. сюжет с ключом, в отличие от романа Кузмина «Плавающие и путешествующие» (1915). Один из героев, Петр Мельников, неудовлетворенный своим браком, впервые попадает в особняк на Васильевском острове, где живет его тетка (вернее, тетка его жены) Марта, женщина еще молодая. Ее муж, банкир Фукс, в больнице, ее нет дома, и гость, дожидаясь Марты, видит светлый, тихий мир, который ему чрезвычайно нравится:

«На пианино была развернута “Zauberflöte”, **клубки пестрой шерсти** с обрезками канвы лежали на переддиванном столике, в вазе стояли розы, а в горшках гиацинты, а на окне желтая французская книжка рядом с бумагой, карандашом, ключами и миниатюрными kostяными счетами. Чистота и порядок были образцовые, но они не мертвили это обиталище, а, напротив, придавали какую-то милую скромность протекавшей тут жизни <...> Подробно осматривая комнату, где был впервые, он подумал: “Как

будто Фауст в горнице Гретхен!”, мысленно рассмеялся, но не мог отогнать от себя впечатления мирного, серьезного и любовного в своем одиночестве житья» (Кузмин 1984: 274).

Набор предметов, рассеянных по комнате, полон значения. Опера «Волшебная флейта» Моцарта написана на темы масонского мифа: это вершинное произведение романтического века — и, одновременно, музыка для детей — проводит мысль, что хороший вкус совместим с легкостью, которую обожал Кузмин. Вместе с тем, она отсылает к теме «тайного общества».

Клубки шерсти, как и у Тургенева в «Вешних водах» — часть идиллии «теплого дома», сообщающие о присутствии женщины, о трудолюбии и внимании к быту. Клубки пестрой разноцветной шерсти для вышивания с обрезками канвы нужно понимать в кузминском гомоэротическом контексте, где красный цвет — символ женского начала — был бы неуместен (возможно, тема разноцветности тут — предвестие нынешней символической «радуги»). Вместо красного настоятельно повторяется мотив **розового**, который становится важнейшей чертой облика Марты, но не только ее, а и одного из мужских персонажей.

Срезанные розы ранней весной в Петербурге могут быть только оранжерейными или привозными. Гиацинты же доступны всем, их проращивают из луковиц в горшках. Мотив роскоши этим модерируется. Гиацинт был в России пасхальным цветком, символизирующим воскресение и новую жизнь.

Желтая обложка французской книжки — это привычный вид французских романов. Эта желтизна не имеет ни опасного, ни пренебрежительного смысла, а говорит лишь о том, что у хозяев дома, наряду с рациональностью (ключи и счеты), есть и продвинутые художественные интересы.

Мельникову приходит на ум сравнение с «Фаустом» Гете — с Картиной Восьмой: Мефистофель приводит Фауста в комнату Маргариты в ее отсутствие. Ремарка гласит: «Маленькая опрятная комната», и Фауст поражен царящим в ней «гемютом» — немецким уютом, который больше, чем уют:

Как дышит тут повсюду все покоем,
Порядком все проникнуто кругом!
Средь бедности довольство здесь какое!
Святой приют! Благословенный дом!

(Перевод Н. Холодковского; Гете 2000: 121).

Там же этот эффект еще раз обозначен как «Дух тихого довольства и порядка». В повести Кузмина описанные черты интерьера тоже говорят, что «веянье мирной, замкнутой, чистой и за-таенной жизни <...> пребывало на всех предметах, на всех мелочах обстановки» — складываются во «впечатление мирного, серьезного и любовного в своем одиночестве житья».

Перед нами постромантическая культурная традиция — к ней принадлежат оба эти русских повествования, разделенные сорокалетним промежутком. В обоих клубок шерсти служит указанием на скромность, домовитость и подобные неброские женские добродетели — общечеловеческие, конечно, но и у Тurgенева, и у Кузмина, как и в прототипическом для них «Фаусте», все-таки отчетливо «буржуазные». В кузминском сочинении весь этот комплекс связан еще и с внутренней — «тайной», «затаенной», «отгороженной» духовной традицией — масонством, к которому имели отношение и Моцарт, и Гете, и некоторые персонажи «Мечтателей».

Обе повести равняются на европейскую, а вернее — на немецкую систему ценностей. Тurgеневская кондитерская по сюжету принадлежит онемечившимся итальянцам. Кузминские Фуксы живут на Васильевском острове, традиционном пристанище петербургских европейцев, преимущественно немцев. К немцам, по всей вероятности, принадлежал и покойный супруг Марты Николаевны, и сама она хотя бы отчасти, поскольку автор наделил ее отчетливо немецким именем.

Франкфуртская Юди Тurgенева. Хорошо известно, что «Вешние воды» имеют автобиографический подтекст. Напомним, что в ней соединены два контрастных эпизода. Герой влюбляется в очаровательную юную девушку — но подпадает под власть опытной, привлекательной и ненасытной развратницы, жены русского князя, встреча с которой путает его карты. Оба сюжета, как известно, связаны с реальными событиями. Оба произошли во Франкфурте, во время летнего путешествия молодого Тurgенева из Германии в Италию и обратно. Но как в действительности соотносились между собой две эти влюблённости?

Итак, в возрасте 22 лет проездом из Италии Тurgенев побывал во Франкфурте-на-Майне, где влюбился в прекрасную дочь владельцев кондитерской. Однако чуть ли не в тот же день молодой

человек спасся от этой накатившей было любви бегством — в точности так, как впоследствии поступали герои его романов (впрочем, в столь юном возрасте другие варианты вряд ли могли рассматриваться). Рассказ об этом имеется в воспоминаниях Л. Фридлендера, который опирался, очевидно, на признания самого Тургенева:

«Многое, что он писал, если не всегда, то часто было связано с его жизнью, и связь эта была не только внутренняя, но и внешняя. Например, — начало “Вешних вод”. Как там Санина, так и Тургенева, еще молодого человека, возвращавшегося из Италии домой, во Франкфурте-на-Майне, в кондитерской, испуганная красивая девушка просила оказать помочь ее брату, упавшему в глубокий обморок. <...> Тургенев поборол тогда свое вспыхнувшее увлечение девушкой скорым отъездом» (Фридлендер 1906: 830–831; Тургенев 1981: 505).

К купюре в этой цитате мы вернемся в другой связи.

В воспоминаниях И. Я. Павловского вроде бы говорится о второй части сюжета как более важной. Писатель ему рассказывал:

«Весь этот роман — правда. Я пережил и прочувствовал его лично. Это моя собственная история. Госпожа Полозова — это воплощение княгини Трубецкой, которую я хорошо знал. В свое время она наделала много шума в Париже; там ее еще помнят» (Pavlovsky 1887: 89–90; Тургенев 1981: 505–506).

Итальянская семья идет в этих рассказах вторым номером: «Итальянская семья также взята из жизни. Я только изменил подробности и переместил их, потому что я не могу слепо фотографировать» (Pavlovsky, там же). Нигде не сказано, что итальянская семья, взятая из жизни, и есть та самая семья, которую Тургенев видел во Франкфурте. Приведя выше воспоминания Фридлендера, мы намеренно изъяли оттуда часть цитаты. Восстанавливаем теперь лакуну: «Только это была не итальянская, а еврейская семья, и у заболевшего были две сестры, а не одна». В отличие от Фридлендера, Павловский не знал о том, что изображенная Тургеневым семья — еврейская. Он все время называет ее итальянской.

Можно лишь гадать о том, откуда и какие подробности Тургенев «переместил» для характеристики прототипического франкфуртского семейства. Однако легко заметить, что итальянская

культурная и языковая традиция во франкфуртских эпизодах повести Тургенева чуть ли не целиком воплощена в старице Панталеоне с его пуделем Тартальей, по имени комической маски комедии дель арте. В остальных обитателях дома Розелли нет признаков глубоко впечатавшихся следов итальянской культуры. Единственное такое упоминание связано с вдовой, госпожой Розелли, Леонорой, — которая, правда, предпочитает обращение «фрау Леноре». (Тема бюргеровской Леноры подхвачена будет во втором эпизоде во время бешеной скачки через поля Санина с обольщающей его Марией Николаевной Полозовой: «Санин! — кричит она, — ведь это как в бюргеровой Леноре! Только вы не мертвый — а? Не мертвый?.. Я живая!»)

Далее про фрау Леонору говорится, с иронически поданным призвуком ее собственной речи: «Она была уроженкой «старинного и прекрасного города Пармы, где находится такой чудный купол, расписанный бессмертным Корреджио!». С итальянской историей связан лишь покойный хозяин: «Джованни Баттиста был родом из Виченцы, и очень хороший, хотя немножко вспыльчивый и заносчивый человек, и к тому республиканец!» У него очевидное карбонарское прошлое. <...> Это прошлое, однако, с сюжетом никак не связано, хотя, по мнению хозяйки, оно отразилось на характере их дочери, «тоже республиканки». На наш взгляд, это и есть то «итальянское приданое» героини повести, которое легко было переместить откуда угодно.

Что касается главного носителя итальянской культурной традиции в первом эпизоде повести, старика Панталеоне, бывшего певца, то он повстречался писателю в другом месте, а именно — в немецком поместье князей Трубецких, куда Тургенев наведался в тот же приезд, по повести — с катастрофическим результатом для своего франкфуртского романа. Фридлендер продолжает: «Со старым певцом Панталеоне познакомился он позже, в доме одного русского князя» (Фридлендер, там же). Вспомним и текст Павловского: «Панталеоне жил у нее (т. е. у Трубецкой — Е. Т.). Он занимал в доме среднее положение между другом и служой <...> Панталеоне я перенес в итальянскую семью».

Зная, что описанное в повести франкфуртское заведение держала еврейская семья, можно предположить, что избыточную экспансивность, фамильярность и спонтанность этого семейства легче всего было списать на итальянское происхождение. Эти

черты еще более присущи им в ранней версии повести, в особенности там, где описано чересчур вольное поведение Джеммы: ср. комментарий к повести Л. В. Крестовой:

«В Джемме Тургенев стремился воплотить образ девушки искренней и непосредственной, но при этом он, по-видимому, заботился о том, чтобы эта непосредственность не переходила в развязность. Так, в главе XVI, когда Санин отдает Джемме спасенную им розу, первоначально было: “Она вся вспыхнула, крепко стиснула его руку и мгновенно спрятали розу”; готовя наборный текст, Тургенев исключил слово “крепко” <...>. В главе XIX, где Джемма встречает Санина после скандала в Содене, было: “Джемма встретила Санина; взяла его руку обеими руками, хотела что-то сказать и не могла. <...> Джемма выпустила руку Санина и вернулась за прилавок”. Из этого текста Тургенев вычеркнул в беловом автографе слова: “взяла его руку обеими руками” и “выпустила руку Санина и” <...>. В главе XXVIII, когда после объяснения в любви Санин и Джемма встречают Клюбера, было: “Джемма <...> самоуверенно-спокойно <...> посмотрела прямо в лицо своему бывшему жениху”. Тургенев, уже в ходе работы над беловым автографом, нашел другие слова для определения чувств своей героини и вместо “самоуверенно-спокойно” вписал: “с спокойной решительностью”» (Тургенев 1981: 502–503).

В окончательной редакции Тургенев эти черты умерял, как показано в комментарии в т. 8 тридцатитомного собрания (Тургенев 1981: 503). Итальянским чадолюбием легче объяснить и чересчур тесную привязанность друг к другу всех домочадцев. В тургеневском описании такая привязанность кажется избыточной даже для итальянцев. А главное, скромное мелкобуржуазное семейство трехъязычно:

«...когда он сказал, что он русский, обе дамы немного удивились и даже ахнули — и тут же, в один голос, объявили, что он отлично выговаривает по-немецки; но что если ему удобнее выражаться по-французски, то он может употреблять и этот язык, — так как они обе хорошо его понимают и выражаются на нем».

Семейство полиглотов выказывает и весьма разветвленные культурные интересы. Так, они предпочитают немецкую музыку итальянской, как и сам Тургенев. В это легче верится, если вспомнить о еврейских прототипах повести. Все же эта культурность

мелковата: в частности, чтение Джеммой юмористической немецкой пьески «в лицах», с упором на комических персонажах и словечках и без всякой эмпатии в лирических пассажах указывает на ее культурную поверхность:

«Мальц² был франкфуртский литератор 30-х годов, который в своих коротеньких и легко набросанных комедийках, писанных на местном наречии, выводил — с забавным и бойким, хотя и не глубоким юмором, — местные, франкфуртские типы. Оказалось, что Джемма читала точно превосходно — совсем по-актерски. Она оттеняла каждое лицо и отлично выдерживала его характер, пуская в ход свою мимику, унаследованную ею вместе с итальянскою кровью; не щадя ни своего нежного голоса, ни своего прекрасного лица, она — когда нужно было представить либо выжившую из ума старуху, либо глупого бургомистра, — корчила самые уморительные гримасы, ежила глаза, морщила нос, картила, пищала... Санин не мог довольно надивиться ей; его особенно поражало то, каким чудом такое идеально-прекрасное лицо принимало вдруг такое комическое, иногда почти тривиальное выражение? Менее удовлетворительно читала Джемма роли молодых девиц — так называемых “jeunes premières”; особенно любовные сцены не удавались ей; она сама это чувствовала и потому придавала им легкий оттенок насмешливости, словно она не верила всем этим восторженным клятвам и возвышенным речам, от которых, впрочем сам автор воздерживался — по мере возможности».

Это как-то должно характеризовать Джемму. В терминах классической иерархии искусств по внешности своей она как бы создана для высокого жанра — трагедии, но внутренне полностью отдана низкому жанру — комедии, сатире. Более того, даже лирические пассажи она читает иронически. Нечто подобное в повести высказывает старый «классик» Панталеоне: «Как ей не стыдно! Кривляется, пищит — una caricatura! Ей бы Меропу представлять или Клитемнестру — нечто великое, трагическое, а она передразнивает какую-то скверную немку!» Это можно прочитывать как подтрунивание над культурной ограниченностью средних буржуазных слоев. Однако, та же самая претензия уже тогда

² Карл Мальц (1792—1848) — немецкий актер и популярный комедиограф, директор театра во Франкфурте. Писал на франкфуртском диалекте.

была направлена в сторону евреев в искусстве, в частности, упрек в их непонимании «высокого» (сведения трагедии к слезной драме) и предпочтения «низкого» (упреки в пародировании и осмеянии высоких чувств). Следы подлинного — снисходительно-юмористического — отношения к продвинутым франкфуртским кондитершам чувствуются на всем протяжении эпизода.

«Санин! Санин!» Дамы никак не ожидали, что русская фамилия может быть так легко произносима. Имя его: «Димитрий» — также весьма понравилось. Старшая дама заметила, что она в молодости слышала прекрасную оперу: «Demetrio e Polibio», но что «Dimitri» гораздо лучше, чем «Demetrio». — Таким манером Санин беседовал около часу. <...> Обе дамы имели весьма слабое понятие о нашей пространной и отдаленной родине; г-жа Розелли, или, как ее чаще звали, фрау Леноре, даже повергла Санина в изумление вопросом: существует ли еще знаменитый, построенный в прошлом столетии, ледяной дом в Петербурге, о котором она недавно прочла такую любопытную статью в одной из книг ее покойного мужа: «Bellezze delle arti»? — А в ответ на восклицание Санина: «Неужели же вы полагаете, что в России никогда не бывает лета?!» — фрау Леноре возразила, что она до сих пор так себе представляла Россию: вечный снег, все ходят в шубах и все военные — но гостеприимство чрезвычайное и все крестьяне очень послушны! <...> фрау Леноре даже открыла в русском языке удивительное сходство с итальянским. «Мгновенье» — «O, vieni!», «со мной» — «siam noi» и т. п. Даже имена: Пушкин (она выговаривала: Пуссекин) и Глинка звучали ей чем-то родным».

Что-то странное чувствуется в той навязчивости, с которой семейство стремится задержать у себя случайного путника. После утреннего эпизода и мгновенного выздоровления мальчика хозяйка приглашает его спасителя посетить их через час. Санин возвращается и попадает на обильный и вкусный чай. Вечером того же дня он приглашен к обеду, за которым ему угождают, играют и поют для него, а Джемма читает пьесу: вдруг выясняется, что окончательно уболтанный герой опоздал на свой дилижанс, чему Джемма очень радуется. Действительно, Санин, в отличие от своего прототипа, застревает во Франкфурте на несколько дней.

Давайте внимательно взглянемся, как именно начинается чтение Джеммы:

«Тогда Эмиль, мгновенно и легко краснея, как это обыкновенно случается с балованными детьми, — обратился к сестре и сказал ей, что если она желает занять гостя, то ничего она не может придумать лучшего, как прочесть ему одну из комедиек Мальца, которые она так хорошо читает. Джемма засмеялась, ударила брата по руке, воскликнула, что он “всегда такое придумает!” Однако тотчас пошла в свою комнату и, вернувшись оттуда с небольшой книжкой в руке, уселась за столом перед лампой, оглянулась, подняла палец — “молчать, дескать!” — чисто итальянский жест — и принялась читать».

Не правда ли, это похоже на давно отрепетированную сценку? Может быть, Эмиль потому и покраснел, что участвовал в обмане — ведь вся ситуация вполне могла быть для семейства рутинной? Да и ответ Джеммы непохож на спонтанный. Если мы учтем, что Фридлендер запомнил со слов Тургенева о франкфуртской кондитерской, что на самом деле детей в хозяйствской еврейской семье было не двое, а трое — младший мальчик и две сестры — и добавим к этому тургеневское описание театрального таланта Джеммы, который проявился, когда она читала вслух немецкую пьеску, то не грех предположить, что и обморок Эмиля был разыгран с целью привлечь внимание пригожего клиента. Удивительное приключение, пережитое молодым автором во Франкфурте, могло быть для двух девчонок, наверняка смертельно скучающих у себя в пустой кондитерской в ожидании непривлекательного буржуазного замужества, и их младшего братца — обычным розыгрышем, привычным развлечением. А радущие на грани навязчивости — то есть уменье заболтать, заинтересовать, очаровать и привязать — в общем вполне вписывается в рамки того, что мы знаем о транскультурном восприятии неевреями очарования европейской ассимилированной среды, особенно еврейских девушек, позднее описанном писателями конца XIX века.

При внимательном чтении повести обращают на себя внимание и разбросанные там и сям красноречивые детали, как кажется, продолжающие под сурдинку еврейскую тему, например, выбор библейской Юдики для сравнения, или не вполне итальянская внешность длинноносой Джеммы:

«Нос у ней был несколько велик, но красивого, орлиного ладу, верхнюю губу чуть-чуть оттенял пушок; зато цвет лица, ровный и матовый, ни дать ни взять слоновая кость или молочный ян-

тарь, волнистый лоск волос, как у Аллориевой³ Юдифи в Палаццо-Питти, — и особенно глаза, темно-серые, с черной каемкой вокруг зениц, великолепные, торжествующие глаза, — даже теперь, когда испуг и горе омрачали их блеск... Санину невольно вспомнился чудесный край, откуда он возвращался... Да он и в Италии не встречал ничего подобного!»

Эти подробности — белая кожа и серые глаза в сочетании с черными волосами и орлиным носом создают уникальность, гибридность облика, нетипичного для Италии. Юдифь, изображенная Кристофано Аллори, также бледна матовой, ровной бледностью цвета слоновой кости (бледность ее легко объяснить — из руки девушки свисает отрезанная голова Олоферна). У нее тоже длинный, но прямой нос и яркие, но совершенно черные глаза. Отметим сочетание «орлиного» и «зениц» в этом описании, неизменно осеняющее его эхом Пушкина: «Открылись вещие зеницы, / Как у испуганной орлицы». Отметим также эхо пушкинского «В багрец и золото одетые леса» в сцене с вишнями. Итак, с помощью подобных престижных культурных аллюзий франкфуртское происшествие было облагорожено.

Франкфуртский эпизод вовсе не был такой серьезной вехой в биографии юного Тургенева. Это было незначительное «приключение с мещаночкой». Однако в художественных целях, для уравновешивания и контраста, ему был придан более крупный масштаб. Именно за этим понадобились «республиканские» итальянские мотивы в нем (явно привнесенные из впечатлений от других мест): они подготавливают сообщение о смерти Поля за свободу Италии в finale, что сообщает и Джемме (как помнит читатель, «республиканке») вольнолюбивую ауру, подкрепленную сходством с Юдифью. Так франкфуртский эпизод набирает эмоциональный «вес», достаточный, чтобы стать сравнимым со вторым эпизодом, где говорится о гораздо более серьезной любовной зависимости автобиографического героя, попавшего под власть доминирующей женщины. Эта страсть впервые выявляет в личности самого автора черты, которые — как ясно ему постфактум — определяют его личную судьбу. По контрасту с «моральным падением» героя во второй части повести первая часть приобре-

³ Кристофано Аллори (1577–1621) — знаменитый флорентинский живописец, эклектик.

тает романтический флер идеальной влюбленности и несбывшейся мечты. Идиллию, грозящую впасть в славость, Тургенев спасает макароническими диалогами, итальянской трескотней Панталеона и культурной снисходительностью под маской мягкого юмора.

Литература

- Гете 2000 — *Gете И.-В. Фауст*. Трагедия. СПб., 2000.
- Кузмин 1984 — *Кузмин М. А. Проза. III. Третья книга рассказов*. Berkeley Slavic Specialties. Berkeley, 1984.
- Тургенев 1981 — *Тургенев И. С. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 8. М., Наука, 1981.*
- Фридлендер 1906 — *Фридлендер Л. [Б. н.]* (В материале: Иван Сергеевич Тургенев в воспоминания современников в его письмах к ним) <русский перевод> // Вестник Европы. 1906. № 10. С. 830—841 (впервые опубл.: Friedländer L. Erinnerungen an Turgenjew // Friedländer L. Erinnerungen, Reden und Studien. Strasburg, 1905. I Teil.
- Pavlovsky 1887 — *Pavlovsky I. Souvenirs sur Tourguéneff*. Paris, 1887.

E. Tolstaya Wading across «Spring Torrents» by Turgenev

Keywords: Turgenev, Kuzmin, motifs, red color symbolism.

The role and meaning are established of motifs holding together Turgenev's novella «Spring Torrents»: such as the motif of red color, of a ball of yarn, of a cross. Balls of yarn are detected in Kuzmin's novel 'The Dreamers' with the same meaning of modest virtue; there they are associated with a scene from Goethe's «Faust» (Gretchen's room). An attempt is made to reconstruct the reality beyond the Frankfurt episode and evaluate the effort making it comparable with the Polozova episode.

[111821]

Проблемы творчества Ф. М. Достоевского
(электив)

Problems of Dostoevsky's Creative Art
(elective course)

С. В. Савинков *

К СЕМИОТИКЕ СЕРЕДИНЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:
О ПОЛОЖЕНИИ «НА РАВНОЙ НОГЕ» В «СКВЕРНОМ
АНЕКДОТЕ» И «ЗАПИСКАХ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»¹

Ключевые слова: теория, подполье, действительность, верх, низ, середина, «жизненная правда», «живая жизнь».

В статье рассматриваются произведения, имеющие схожую нарративную логику. Если в «Скверном анекдоте» действительность унизила того, кто спустился к ней сверху — из начальственного кабинета, то в «Записках из подполья» — того, кто поднялся к ней снизу — из подполья. При этом положение «на равной ноге» приобретает особое значение и для одного, и для другого. В статье показывается, что такому равенству у Достоевского противопоставляется другое — такое, которое обретается вне зависимости от «верха» и «низа».

Характер работы сознания Подпольного человека во многом определяется неизжитым подростковым комплексом: «Я такой замечательный, а меня не любят». Поэтому удаляется он в подполье не для того, чтобы, подобно Башмачкину, защититься от действительности в уединенном любовании каллиграфическим

* Савинков Сергей Владимирович, доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного университета. Электронная почта: svspoint@yandex.ru.

¹ Статья выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-512-23008.

письмом, а для того, чтобы она не мешала его самолюбованию. При этом память о существующей за пределами подполья действительности заставляет его испытывать непрерывное беспокойство: сможет ли он выйти из приготовленных для него действительностью унизительных ситуаций с победным ощущением незыблемости своего взращенного в подполье «верха»². Но вот что примечательно. Оказывается, что одержать верх над действительностью означает для него отстоять свое право на то, чтобы быть с ней «на равной ноге». Иными словами, все усилия Подпольного человека сводятся к тому, чтобы оказаться не «наверху» и не «внизу» аксиологической вертикали общественного положения, а на ее «середине»³, то есть к тому, чтобы быть как все. Логика здесь приблизительно такова: ощущение неравенства между собой и другими (я выше, чем другие) наталкивается на неравенство, устанавливаемое действительностью (я ниже, чем другие) и заставляет искать выход, который позволил бы найти точку баланса между этими неравенствами («на равной ноге»).

Для того чтобы оказаться «на равной ноге» с унизвившим его в бильярдной офицеру (который бесцеремонно отодвинул его в сторону от игорного стола и отнесся к нему как к мешающей его движению помехе), Подпольному человеку понадобилось несколько месяцев на то, чтобы отстоять свое право на равенство с ним. Невозможность разрешить ситуацию возвыщенно-литературным образом с помощью дуэли (базирующейся на принципе сословного равенства) заставляет униженного Подпольного человека искать выход исходя из реалий действительности. В результате «дуэль» принимает форму карикатурного поединка: одержать в нем победу означает не уступить дороги при встрече

² О «диалектике гордыни и унижения» в творчестве Достоевского см.: (Жирап 2017: 23—55).

³ Значение «середины» в творчестве Достоевского по преимуществу осмысливается в религиозно-философском и социальном аспектах. В первом случае «середина» оказывается доминантной характеристикой не знающей пределов «живой жизни» и божеской истины, во втором — обозначением лишенных каких бы то ни было устремлений буржуазности и мещанства — «золотой середины». Одна из последних в ряду работ религиозно-философского плана — монография Т. А. Касаткиной (Касаткина 2019). О «золотой середине» у Достоевского имеется специальная работа Барбары Ветт (Wett 1986). Понятие *середины* у Достоевского в характерологическом ключе затрагивается в книге И. И. Евлампиева (Евлампиев 2012: 118, 136). О «готовом» человеке у Достоевского см. также: (Савинков 2010).

на Невском проспекте. В отличие от умозрительных теорий (с их, как сказано в «Мертвом доме», «резкими и крупными различиями») действительность чрезвычайно «разнообразна» и «дробна»: она содержит в себе разнообразные и многочисленные формы неравенства даже при формально узаконенном равенстве. Несмотря на то, что Подпольный человек и офицер находятся приблизительно на одной ступени социальной иерархии, неравными их делает уже то, что один из них при столкновении ведет себя как «право имеющий», а другой — как «тварь дрожащая».

Во второй части «Записок...» ситуация поиска выхода из унизительного положения получает развернутое описание. В это положение герой попадает, напрашиваясь в общество своих однокашников, точно так же его не любящих и не терпящих, как и они их. Напрашивается же он потому, что, с одной стороны, боится оказаться в униженном положении лишнего, а с другой — не может не откликнуться на голос искушающего «а вдруг»: а вдруг они, увидев его развитость, оценят его по достоинству. Однако, в конце концов, как и в истории с офицером, все для него свидетельствует к поиску такого выхода из ситуации, который позволил бы ему остаться с ними хотя бы на «равной ноге». И чем дальше он этот выход ищет и чем больше выпивает лишнего, тем сильнее увязает и в конце концов достигает такого низа, находясь на котором уже нельзя иметь не только надежду на моральную победу, но даже и на дальнейшее беспозорное существование. Апофеозом окончательного падения Подпольного человека становится сцена, когда он просит взаймы денег у того, кому он и так должен, чтобы вместе с теми, кто его презирает и от себя отталкивает, ехать в публичный дом, чтобы, пусть даже и таким образом, быть с ними «на равной ноге».

Надо сказать, что подобного рода ситуация поиска выхода из унизительного положения была представлена Достоевским за два года до выхода «Записок из подполья» в рассказе «Скверный анекдот». Ситуативные конфигурации этих произведений имеют очевидные признаки двойничества. Если в «Скверном анекдоте» действительность унизила того, кто спустился к ней сверху — из начальственного кабинета, то в «Записках из подполья» — того, кто поднялся к ней снизу — из подполья. При этом «верх» и «низ» смыкаются между собой: и кабинет и подполье (и, если продолжить ряд, похожая на шкаф комната Родиона Раскольникова) —

места, идеально подходящие для всякого рода теоретических измышлений.

В «Скверном анекдоте» исходное положение существования над действительностью занимает новоиспеченный генерал, еще не до конца свыкшийся с новым для него к нему обращением «ваше превосходительство». Его превосходство отмечено и его положением на службе – он начальник, и его собственным о себе мнением как о высокоразвитой личности. О масштабах этой развитости, с его точки зрения, убедительно свидетельствуют его либеральные взгляды и вера в прогресс на основе способного объединить всех людей гуманизма. По поводу способа такого объединения у генерала сложилась даже собственная теория в духе теории разумного эгоизма Н. Г. Чернышевского. В ее основе – идея нисхождения: каждый вышестоящий начальник должен снизойти до нижестоящего подчиненного на всех уровнях социальной иерархии – «от чиновника до писаря, от писаря до дворового слуги, от слуги до мужика» (Достоевский 1972–1990: 5, 8). Согласно теории, такое нисхождение непременно вызовет у каждого подчиненного благодарственный отклик: писарь полюбит чиновника, дворовый слуга – писаря; мужик – слугу и т. д. В конечном счете, таким способом достигнутая гуманность даст возможность обняться «нравственно» и решить «дело дружески» (Достоевский 1972–1990: 5, 9).

Случай предоставляет генералу-теоретику возможность испытать свои прогрессивные идеи на деле. Однажды ему пришлось возвращаться из гостей пешком: кучера не оказалось на месте именно в тот момент, когда ему – его превосходительству – пожаловалось отправиться вовсюси. Дорога вела его мимо дома, в котором игралась, судя по знакомой фамилии, свадьба его подчиненного. Запомнил же он эту фамилию потому, что ее нелепо искажала втершаяся буква «л»: Пседдонимов вместо Псевдонимов. (Можно сказать, что благодаря «гуманистическим» убеждениям генерала уже не в фамилию, а в саму жизнь бедного чиновника произойдет вторжение чужеродного элемента, который хорошенько подпортит даже и ту жизнь, которую нельзя назвать жизнью). И в этот момент генералу (не без влияния состояния легкого подпития) в голову приходит мысль, сулящая ему возможность испробовать идею разумного гуманизма на деле и еще больше вознести в собственных глазах. Мысль заключалась

в том, чтобы снизойти до своего подчиненного, неожиданно объявившись на его свадьбе. Картина такого его нисхождения во всех подробностях и нюансах ему представило воображение:

«Разумеется, я, как джентльмен, на равной с ними ноге и отнюдь не требую каких-нибудь особенных знаков... Но нравственно, нравственно дело другое: они поймут и оценят... Мой поступок воскресит в них всё благородство... Ну и сижу полчаса... Даже час. Уйду, разумеется, перед самым ужином, а уж они-то захлопнут, напекут, нажарят, в пояс кланяться будут, но я только выпью бокал, поздравлю, а от ужина откажусь. Скажу: дела. И уж только что я произнесу "дела", у всех тотчас же станут почтительно строгие лица. Этим я деликатно напомню, что они и я — это разница-с. Земля и небо» (Достоевский 1972—1990: 5, 14).

Поначалу все так и происходит. Однако вскоре генерал стал замечать, что он постепенно утрачивает положение снизошедшего до низа благодетеля и гуманиста (уже только потому, что позволил допустить до себя тех, кто не при каких условиях не мог бы быть с ним на равной ноге). В этот момент действительность подает первый сигнал о том, что она готова пошатнуть сложившийся в голове генерала образ высокого и прекрасного собственного «я». Снизойти до равенства в теории и оказаться в равном положении в действительности оказалось не одним и тем же. Представление о высоте своего «я» сменяется тревожным ощущением, что оно утрачивает свою безоговорочную незыблемость уже только потому, что те, к кому он снизошел, позволяют себе переносить свое внимание на что-то постороннее его фигуре и уже одной такой рассеянностью умалять ее значение. Знаки такого умаления, вызывая в нем беспокойство, заставляют его отложить на время победоносный уход до того момента, когда между ним — его превосходительством — и теми, до кого он снизошел, вновь образуется предустановленная гармония между «верхом» и «низовм». Однако такое откладывание только усугубляет положение. И чем дольше генерал остается «на равной ноге» со своим подчиненным, тем отчетливее испытывает ощущение, противоположное своим изначальным представлениям о своем гуманизме. Он чувствует, что ответное движение на его благородный поступок — не любовь и благодарность, а нечто прямо им противоположное — неприязнь, граничащая с ненавистью. Однако подогретое шампанским тщеславие заставляет генерала все время

откладывать свой уход, хотя с каждым разом шансов уйти побеждителем у него остается все меньше и меньше. Каждая последующая выпитая рюмка усиливает внутреннее противоречие между желанием всех обнять и любить и недоумением по поводу того, почему все присутствующие не хотят оценить того, как «гуманно он готов слизойти до всех, до самых низших» (Достоевский 1972–1990: 5, 31) и осчастливить их своим присутствием.

Как видно, нарративы «Скверного анекдота» и «Записок из подполья» выстраиваются, следуя одной и той же логике: и в том, и в другом случае рассказывается о персонажах, которые, каждый по-своему, оказались в крайне унизительном положении из-за невозможности сохранить точку равновесия между «верхом» и «низом» в положении «на равной ноге».

Однако в структуре этих произведений присутствует ситуация, которая, формально располагаясь на обочине повествования, для понимания авторского целеполагания имеет первостепенное значение. Для генерала из «Скверного анекдота» — это встреча с матерью своего подчиненного, для Подпольного человека — с Лизой. И в том, и в другом случае участники этих встреч тоже оказываются в положении «на равной ноге». Но это такое равенство, рядом с которым не может быть никакого неравенства, — ни «верх», ни «низа»⁴.

О том, как встреча с жизненной правдой может изменить человека, Достоевский размышляет в своем «Дневнике писателя за 1877 г.» в связи с той сценой в романе Толстого «Анна Каренина», в которой героиня оказывается в непосредственной близости со смертью:

«Явилась сцена смерти героини (потом она опять выздоровела) — и я понял всю существенную часть целей автора. В самом центре этой мелкой и наглой жизни появилась великая и вековечная жизненная правда и разом всё озарила. Эти мелкие, ничтожные и лживые люди стали вдруг истинными и правдивыми людьми, достойными имени человеческого, — единственно силу природного закона, закона смерти человеческой. Вся скорлупа их исчезла, и явилась одна их истина. Последние выросли в первых, а первые (Вронский) вдруг стали последними, потеряли весь ореол и унизились; но, унизившись, стали безмерно луч-

⁴ Ср. трактовку «верх», «низа» и «равенства»: (Касаткина 2019: 157–169).

ше, достойнее и истиннее, чем когда были первыми и высокими <...> Сословность и исключительность вдруг исчезли и стали немыслимы, и эти люди из бумажки стали похожи на настоящих людей! Виноватых не оказалось: все обвинили себя безусловно и тем тотчас же себя оправдали. Читатель почувствовал, что есть правда жизненная, самая реальная и самая неминуемая, в которую надо верить, и что вся наша жизнь и все наши волнения, как самые мелкие и позорные, так равно и те, которые мы считаем часто за самые высшие, — всё это чаще всего лишь самая мелкая фантастическая суeta, которая падает и исчезает перед моментом жизненной правды, даже и не защищаясь» (Достоевский 1972—1990: 25, 52–53).

Для Достоевского эта сцена из «Анны Карениной» имеет значение чрезвычайной важности; она указывает на то, что встреча с «жизненной правдой» — реальная возможность: «Главное было в том указании, что момент этот есть в самом деле, хотя и редко является во всей своей озаряющей полноте, а в иной жизни так и никогда даже» (Достоевский 1972—1990: 25, 52–53). Очевидно, что то, о чем говорит Достоевский, имеет отношение и героям «Скверного анекдота» и «Записок из подполья». Так или иначе, у каждого из них состоялась реальная встреча с озаряющим моментом жизненной правды. В то время как достигший абсолютного низа генерал, поневоле заняв чужое место на приготовленной для новобрачных кровати, невыносимо страдал и морально и физически, за ним ухаживала мать его подчиненного:

«Она приютилась на полу, на коврике, и накрылась шубенкой, но спать не могла, потому что принуждена была вставать поминутно: с Иваном Ильичом сделалось ужасное расстройство желудка. Пседдонимова, женщина мужественная и великодушная, разделя его сама, сняла с него всё платье, ухаживала за ним, как за родным сыном, и всю ночь выносила через коридор из спальни необходимую посуду и вносила ее опять» (Достоевский 1972—1990: 5, 40).

У матери Пседдонимова никакой теории гуманизма нет. При этом она его проявляет самым непосредственным образом: ухаживает за страждущим генералом так, как ухаживала бы за своим безмерно ею любимым сыном, и это несмотря на то, что этот человек только что бесцеремонно вторгся в его жизнь и еще больше осложнил ее. И проявляет она этот гуманизм только потому, что

интуитивно знает, что нельзя не сочувствовать и не сострадать страждущему человеку, и никакой другой объясняющей ее поведение логики просто нет. «Он... слышал ее незлобивые уверения вроде: «Потерпи, мой голубчик, потерпи, батюшка,стерпится — слюбится», узнавал и не мог, однако, дать себе никакого логического отчета в ее присутствии подле себя» (Достоевский 1972—1990: 5, 42). И может быть, самое важное место в этой сцене — момент осознания Иваном Ильичем (и здесь на первом плане оказывается его имя, а не генеральский чин) того, что «если есть на всем свете хоть одно существо, которого он бы мог теперь не стыдиться и не бояться, так это именно эта старуха» (Достоевский 1972—1990: 5, 42). Не стыдиться и не бояться можно только в том случае, если нет никакой необходимости беспокоиться о своем положении в действительности — ни о своем «верхе, ни о своем «низе».

Как генерал, который только рядом с матерью своего подчиненного «не стыдился и не боялся», так и Подпольный человек в какой-то миг испытал то, чего никогда раньше не испытывал: «Тут сердце и во мне перевернулось. Тогда она вдруг бросилась ко мне, обхватила мою шею руками и заплакала. Я тоже не выдержал и зарыдал так, как никогда еще со мной не бывало...» (Достоевский 1972—1990: 5, 175). Там, где есть сострадание и любовь (Назиров 1971: 143—153), там нет ни верха, ни низа, нет ни первостепенных ролей, ни второстепенных, потому что сострадание и любовь есть средоточие все-объединяющей живой жизни, ее центр, ее «животворящая» середина.

Литература

- Достоевский 1972—1990 — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972—1990.
- Жирар 2012 — Жирар Р. Психология подполья // Достоевский: от двойственности к единству. М., 2017. С. 23—55.
- Евлампиев 2012 — Евлампиев И. И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»). СПб., 2012.
- Касаткина 2012 — Касаткина Т. А. «Записки из подполья» как христианский текст // Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М., 2019. С. 157—169.
- Назиров 1971 — Назиров Р. Г. Об этической проблематике повести «Записки из подполья» // Достоевский и его времена. Л., 1971. С. 143—153.

Савинков 2010 — Савинков С. В. Готовое и неготовое как формы существования в творчестве Достоевского // Савинков С. В., Faustov A. A. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010. С. 108–132.
Wett 2010 — Wett B. «Neuer Mensch» und «golden Mittelmässigkeit». F. M. Dostoevskij's Kritik am rationalistisch-utopischen Menschenbild. München, 1986.

S. Savinkov

On the Semiotics of the Middle in the Works of F. M. Dostoevsky: on the Position of on an «Equal Footing» in «Bad Joke» and «Notes from the Underground»

Keywords: theory, underground, reality, top, bottom, middle, «life truth», «living life».

The article deals with works that have a similar narrative logic. While in the «Bad Joke» reality humiliated the one who came down to it from above (from the boss's office), in the «Notes from the underground» it humiliated the one who came up to it from below (from the underground). At the same time, the position «on an equal leg» takes on special significance for both of them. The article shows that such equality in Dostoevsky is contrasted with another type of equality — one that is found regardless of the «top» and «bottom».

Т. И. Печерская*

НАРРАТИВНАЯ ПРОВОКАЦИЯ СВИДРИГАЙЛОВА, или СОН НАЯВУ

Ключевые слова: Достоевский, «Преступление и наказание», нарративная модель, двойничество, сновидческое пространство.

Предметом исследования является специфика нарративного поведения Свидригайлова в одном из эпизодов, не привлекавших до сих пор внимания исследователей: посещение Раскольниковым Свидригайлова. Уникальность эпизода состоит в том, что вся инициатива рассказывания о происходящем отдана Свидригайлову: он представляет собой одновре-

* Печерская Татьяна Ивановна, доктор филологических наук, профессор Новосибирского государственного педагогического университета. Электронная почта: ptatiana9@gmail.com.

менно и я повествующее, и я повествуемое. Это позволяет эксплицировать сновидческое пространство, не разрывая реальность: сон наяву, воспроизводящий обстоятельства убийства процентщицы.

Предметом исследования является необычный для Достоевского повествовательный прием, как кажется, в первый и последний раз использованный им в границах небольшого эпизода романа «Преступление и наказание». Как ни удивительно, этот прием, богатый потенциальными нарративными возможностями, о чем и пойдет речь в статье, не был использован в последующих произведениях. Однократность приема ставит эпизод в сильную позицию и побуждает присмотреться к нему особенно внимательно.

Речь идет о небольшом фрагменте романа, в композиционном смысле составляющем самостоятельный эпизод, оформленный одним абзацем. Ему предшествует эпизод встречи Раскольникова со Свидригайловым в трактире, развернутый в две с половиной главы. Воспроизведем необходимый контекст. Раскольников предполагает, что письмо, полученное Дуней от «незнакомого господина», принадлежит Свидригайлову. Он хочет проверить свои подозрения, так как вполне уверен, что Свидригайлов, владея его тайной, станет шантажировать сестру. В ходе разговора, несмотря на то, что Свидригайлов старается отвести подозрения, Раскольников укрепляется в уверенности, что тот рассчитывает сегодня же встретиться с Дуней. Он увязывается за Свидригайловым, желая «удостовериться лично», что его сегодняшние планы не связаны с Дуней. Стارаясь отвязаться от Раскольникова, Свидригайлов сообщает о намерении на минутку зайти домой за деньгами, после чего он, якобы, намерен ехать кутить. Раскольников идет за ним под предлогом необходимости заглянуть к Соне, чтобы извиниться за отсутствие на похоронах Катерины Ивановны. Свидригайлов уверяет его, что Сони нет дома, однако Раскольников ему не верит и идет следом. Собственно дальше следует интересующий нас эпизод. Приведем его полностью с «захватом» пригра-ничных фраз, относящихся к другому (характерному для романа в целом) типу повествования.

— Вы, кажется, нарочно хотите меня раздразнить, чтоб я только от вас теперь отстал...

— Вот чудак-то, да мы уже пришли, милости просим на лестницу. Видите, вот тут вход к Софье Семеновне, смотрите, нет никого! Не верите? Спросите у Капернаумова; она им ключ отдает. Вот она и сама *madame de Капернаумов*, а? Что? (она глуха немного) ушла? Куда? Ну вот, слышали теперь? Нет ее и не будет до глубокого, может быть, вечера. Ну, теперь пойдемте ко мне. Ведь вы хотели и ко мне? Ну вот, мы и у меня. *Madame Ресслих* нет дома. Эта женщина вечно в хлопотах, но хорошая женщина, уверяю вас... может быть, она бы вам пригодилась, если бы вы были несколько рассудительнее. Ну вот, извольте видеть; я беру из бюро этот пятипроцентный билет (вот у меня их еще сколько!), а этот сегодня побоку у меня лягут пойдет. Ну, видели? Более мне терять времени нечего. Бюро запирается, квартира запирается, и мы опять на лестнице. Ну, хотите, наймемте извозчика! Я ведь на Острова. Не угодно ли прокатиться? Вот я беру эту коляску на Елагин, что? Отказывается? Не выдержали? Прокатимтесь, ничего. Кажется, дождь надвигается, ничего, спустим верх...

Свидригайлов сидел уже в коляске. Раскольников рассудил, что подозрения его, по крайней мере в эту минуту, несправедливы (Достоевский 1973: 373–374).

Что здесь не так? Устранен характерный для повествования Достоевского вообще и этого романа в частности «всеведающий» повествователь, инициатива рассказывания всецело отдана герою. Отметим особо – не рассказывание бывшей когда-то истории, что часто передается герою у Достоевского, а повествование о происходящем. При этом Свидригайлову как повествователю делегирована полнота «всеведения». Повествовательный ракурс в романе чаще всего разворачивается «из точки героя» — через восприятие Раскольникова. В данном случае бросается в глаза «исчезновение» Раскольникова. Обращенность к нему монолога, точнее, по форме квазидиалога, только усиливает это впечатление. Диалог по сути лишь инсценируется: не только Раскольников, но и встретившаяся в коридоре мадам Капернаумова — фиктивные собеседники. Посмотрим на эпизод как событие с сюжетной точки зрения. Очевидно, что при всей краткости он может быть дробно сегментирован и вытянут в цепочку следующих микрособытий:

Свидригайлов и Раскольников подходят к дому — поднимаютсѧ по лестнице — в коридоре им встречается мадам Капернаумо-

ва, далее следует короткий «диалог», редуцированный до отдельных вопросов Свидригайлова (а? где? что? ушла? куда?), — идут к Свидригайлова — входят в комнату — Свидригайлов подходит к бюро, берет деньги — запирает бюро — оба выходят из квартиры, квартира запирается — выходят на лестницу, спускаются — выходят на улицу — Свидригайлов нанимает коляску (из односторонних реплик диалога следует, что Свидригайлов приглашает Раскольникова с собой на Острова и тот отказывается).

Резкая смена нарратива создает в сюжетном поле особое напряжение. Событийная интрига всецело определяется модальностью возможного, вероятного. Здесь что-то должно произойти. Здесь многое может произойти. Герои ждут друг от друга всего, чего угодно, читатель тоже. Можно сказать, что читательское ожидание особенно обострено, поскольку уже направлено предварительными ориентировками, заданными предшествующим эпизодом в трактире. Суть такой интриги не в интриганстве персонажей, а в интригумости читателя, как пишет В. И. Тюпа об устройстве нарратива такого типа (Тюпа 2002: 25–26). Или, иначе говоря, в нашей способности настраиваться на определенную жанровую традицию, в данном случае традицию криминального романа. В самом деле, здесь возможен шантаж, соблазнение деньгами (их в трактирном разговоре предлагает Свидригайлов), убийство (Раскольников уже заявил, что убьет Свидригайлова, если узнает о попытке реализовать гнусные намерения в отношении Дуни), наконец, здесь может развернуться разговор об убийстве процентщицы, ведущий к новому повороту событий (в пространном трактирном разговоре Свидригайлов демонстративно ни слова не говорит о владении тайной, хотя она все время стоит между ними). Однако в эпизоде ровным счетом ничего не происходит. Ни одна из возможностей не реализуется¹. Разумеется, мы можем говорить об отсутствии события с точки зрения фабулы, истории. Событие в сюжетном смысле все-таки есть, как раз в этом мы и стараемся разобраться — о каком сюжетном событии идет речь?

Композиция нарративного высказывания Свидригайлова позволяет толковать его структуру с точки зрения наложения не-

¹ Вероятно, благодаря этому эпизод впоследствии быстро исчезает из памяти среднестатистического читателя: не многие читатели помнят, что Раскольников был в квартире Свидригайлова.

скольких сюжетов разного уровня². В свою очередь, двухуровневость структуры высказывания — Свидригайлов представляет собой одновременно и *повествующее я* и *повествуемое я* (он и повествователь, и герой, о котором рассказывается) — определяет и две функционально различные повествовательные инстанции, обеспечивающие сюжетное совмещение. Как известно, любая повествовательная точка зрения задает ограничение поля зрения, неизбежен отбор информации. В данном случае поле обзора предельно сужено. Сравним: через полчаса сюжетного времени Свидригайлов приведет в эту же квартиру Дуню. Он будет буквально навязывать ей рассматривание квартиры: «Теперь взгляните сюда...», «Вот, посмотрите сюда...». «Традиционный» романский повествователь, исходя из восприятия Дуни, опишет устройство квартиры и меблировку во всех подробностях. В интересующем нас эпизоде все иначе. Детали единичны, а потому особенно выделены. Если нарративная интенция Свидригайлова как *повествующего я* внешне исчерпывается намерением скорее освободиться от Раскольникова, то интенция Свидригайлова как *повествуемого я* погружает Раскольникова в воспоминание об убийстве.

«Отсутствие» Раскольникова в этом эпизоде (вне мыслей, чувств, ощущений), своего рода «выпадение» из нарратива, делает описание похожим на описание транса, а поведение Свидригайлова — близким к описанию тактики гипнотизера. Остановимся на этом фрагменте подробнее и пройдем «маршрут» еще раз. В предельно суженном пространстве Раскольников поднимается по лестнице, слышит об отсутствии Сони и хозяйки. Они одни в квартире, именно это неоднократно акцентирует Свидригайлов, обращая внимание даже и на то, что мадам Капернаумова, единственный возможный свидетель, плохо слышит (пустота пространства и его «звукозоляция» совершенно избыточны

² Сюжет эпизода в целом, объединенный и общим субъектом нарративного высказывания, и общим объектом изображаемого, при членении на событийные единицы обнаруживает важнейший принцип сюжетного устройства, отмеченный Б. О. Корманом в работе о принципах анализа художественного произведения. Исследователь пишет: «Литературное произведение представляет собой единство множества сюжетов разного уровня и объема, и в принципе нет ни одной единицы текста, которая не входила бы в один из сюжетов. Иными словами, нет внесюжетных единиц <...> То, что является внесюжетным элементом для данного сюжета, обязательно выступает как элемент другого сюжета» (Корман 2006: 265).

в сюжетной ситуации, интенция которой сводится лишь к желанию Свидригайлова избавиться от Раскольникова и продемонстрировать ему безобидность своих дальнейших намерений). Из всех предметов в комнате названы только бюро и деньги, причем, их подчеркнуто много. Пространство предельно визуализировано (небольшой фрагмент ритмически членится повторами глаголов видения (*смотрите; видите; извольте видеть; ну, видели?*)). При этом Раскольников как объект восприятия и действия устранен: *повествующее я* Свидригайлова не фиксирует его состояния и реакций на действия Свидригайлова-персонажа. Образуется своего рода сновидческое ирреальное пространство, воспроизводящее обстоятельства убийства процентщицы. В этом слое сюжетного повествования Свидригайлов выступает своеобразным двойником Раскольникова. Он осуществляет те действия, которые в образовавшемся сновидческом пространстве воспроизводят кошмар, постоянно преследующий Раскольникова. Бюро замещает здесь комод Алены Ивановны, а отсутствующая Соня — Лизавету. Сам Свидригайлов не визуализирован, в собственно повествовательном «авторизованном» дискурсе он — только голос. Как владелец тайны — он тот, в чьем сознании есть весь объем знания о совершенном убийстве (объем, доступный только самому Раскольникову). Расслоение повествовательной точки зрения, двойная выраженность Свидригайлова — как повествовательная инстанция и как двойник — обеспечивает изобразительную проницаемость сознания Раскольникова, и это при том, что ни повествовательного комментария, ни внутреннего хода его мыслей не воспроизводится. Характерно, что Свидригайлов-персонаж, хотя и знает об убийстве, не может знать о мыслях Раскольникова: ни о том, что он думал во время «пробы», когда процентщица идет за занавеску доставать деньги из ящика комода («Слышино было, как она отперла комод. “Должно быть, верхний ящик, — соображал он...”»), ни о том, куда он собирался спрятать награбленное («...хоть на Острова»). Однако в «сновидческом» нарративе Свидригайлова эти мысли буквально материализуются. Если *повествующим я* создается пространство, то *повествуемым я* — провокативная интрига («Я ведь на Острова. Не угодно ли прокатиться?»). При всей нарративной лаконичности Свидригайлова «нефункциональная» подробность и детализация артикулируют неизбытвый внутренний сюжет Раскольникова. В предложенной логике прочтения вполне оправдано последу-

ющее состояние Раскольникова: оставив Свидригайлова, он совершенно забывает и о нем, и о Дуне, погружается «в глубокую задумчивость». Он проходит мимо сестры, «не рассмотрев ее»: «Дунечка еще никогда не встречала его таким на улице и была поражена до испуга. Она остановилась и не знала: окликнуть его или нет?» (Достоевский 1973: 374)

Выделенный фрагмент, резко отличающийся способом рассказывания, при котором образуется своего рода субдискурс, при всей его уникальности нельзя осмыслить вне общего повествовательного контекста. Перед нами редкая по сложности и тонкости организации изобразительная форма сознания героя. Ее особенность состоит в том, что сознание эксплицируется *без, вне, помимо* героя, «сквозь» героя-двойника, более того, «сквозь» предельно лаконичный нарратив эпизода, не позволяющий сместиться в сторону метафизичности «видений» героя. Если предшествующие возвращения к убийству повествовательно обособлялись (сон, бред), здесь, сообразно обостряющемуся кризису сознания, герой «видит» наяву. «Видит» в буквальном смысле: тотальная визуализация направлена прежде всего на создание этого эффекта. Повествование выстраивается таким образом, что Раскольников неизбежно сталкивается со своим прошлым. Причем, если в комнате Сони, через стену от Свидригайлова, чуть раньше, он сам воспроизводит его в своем признании, то здесь оно восстанавливается во всей наготе, лишенное метафизического ореола смерти-воскресения, образованного чтением истории о Лазаре.

Литература

- Достоевский 1973 — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972 — 1999. Т. 6. 1973.
- Корман 2006 — Корман Б. О. Принципы анализа художественного произведения // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 241—275.
- Тюпа 2002 — Тюпа В. И. Очерт современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5. Новосибирск, 2002. С. 5—31.

T. Pecherskaya

Svidrigailov's Narrative Provocation, or Dream in Reality

Keywords: F. M. Dostoyevsky, novel «Crime and Punishment», narrative model, duality, dream space.

The article considers the specific of Svidrigailov's narrative behavior in one episode of the novel: Raskolnikov's visit to Svidrigailov. Until now this episode have not attracted the attention of researchers. The uniqueness of the episode is that the entire initiative of telling about current events is given to Svidrigailov. He is both the object and subject of the narrative. It allows to explicate dream space not breaking the reality: dream in reality that reproduces circumstances of the pawnbroker's murder.

А. А. Фаустов*

**ЛИШНИЙ — ЗНАЧИТ ЧУЖОЙ:
ОБ ОДНОЙ ХАРАКТЕРОЛОГИЧЕСКОЙ АНОМАЛИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО¹**

Ключевые слова: лишний человек, литературный характер, Ф. М. Достоевский, «Идиот», метонимия, природа.

В статье рассматривается построение характера «лишнего человека» в творчестве Достоевского. Парадоксальность писателя в том, что «лишние люди» у него по-разному интерпретируются в контекстах, принадлежащих к разным ярусам функционирования характера — литературному и металитературному. Металитературный портрет «лишнего человека» выдержан в духе привычный для эпохи социально-политической типологии. В прозе (а именно в романе «Идиот») конструирование характера осуществляется за счет нарушений метонимической логики, во многом определяющей творчество писателя.

Во второй половине 1960-х — первой половине 1970-х годов в советском литературоведении получает обоснование мысль о том, что «подпольный человек» Достоевского — это особый, крайний вариант развития «лишних людей» (Бялый 1968; Кийко 1973; Буданова 1976). Как представляется, такое сближение предполагало, помимо прочего, определенную «паранаучную» цель — реабилитировать перед лицом филологии (и общества) идеоло-

* Фаустов Андрей Анатольевич, доктор филологических наук, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета. Электронная почта: aafaustov@list.ru.

¹ Статья выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-512-23008.

тически сомнительного героя «Записок из подполья», включив его в более благонадежный характерологический ряд². В соответствии с утвердившимся во второй половине XIX века взглядом на вещи (который в советское время был перекроен на марксистский лад), аргументы при этом брались из арсенала социально-психологических типологий, со свойственными им стертыми границами между реальными людьми и литературными персонажами. Что касается историко-терминологической базы истолкования «подпольного» человека как «лишнего», то она исчерпывалась ссылками на объявление об издании «Эпохи» в 1865 году (где есть небольшое рассуждение о «лишних» людях, пересекающееся с авторским примечанием к «Запискам из подполья») (Достоевский 1972–1990: 20, 219–220)³, а также на беглые замечания в статьях Н. Н. Страхова (Страхов 1867: 555) и С. Н. Трубецкого (Трубецкой 1904: 35). Можно предположить здесь и скрытые воспоминания о советской критике и публицистике 1920-х годов, в которых такое же скрещение понятий не раз происходило в откликах на современные литературные произведения (вроде «Зависти» Ю. К. Олеши) (Загидуллина, Фаустов 2020: 42–46).

Примеры подобного сближения, добавим, можно отыскать приблизительно в тот же период и в западном литературоведении (которому никаких «адвокатских» задач решать было не нужно). Еще в 1950-е годы о «подпольном» человеке как о «лишнем» говорилось вскользь в нескольких влиятельных исследованиях (Seeley 1952: 110; Jackson 1958: 26), а в книге В. Ледницкого (1954) была проведена развернутая параллель между «Записками из подполья» и тургеневскими «Дневником лишнего человека» и «Гамлетом Щигровского уезда» (Lednicki 1966: 200–206). Любопытно, что и методологически работы эти, по большому

² Еще В. Я. Кирпотин, также приложивший руку к узакониванию этой смысловой гибридизации, счел необходимым сделать весьма красноречивую оговорку: ««Лишний человек» в изображении Пушкина, Лермонтова, Герцена, Тургенева сохранял отблеск духовной красоты, оттенок благородства — подпольный человек Достоевского весь вымазан в нравственной и физической грязи. В отличие от тургеневского героя подпольный человек с головой окунался в практику, но практика его каждый раз оборачивалась грязью и развратом...» (Кирпотин 1966: 478).

³ Впервые на этот контекст указал в аналогичном ключе А. П. Скафтымов (1929) (Скафтымов 2007: 225–226), наблюдения которого упоминаются во всех перечисленных в начале статьи работах.

счету, были выдержаны в том же социально-психологическом ключе, когда литературные персонажи воспринимаются как реальные человеческие существа и рассматриваются на непрерывном историко-культурном, социально-политическом фоне. Отдельно здесь нужно сказать о работах Р. Нойхойзера: отчасти соприкасаясь с подобной методологией, они сфокусированы на выявлении литературной и философской родословной «подпольного человека» (Neuhäuser 1974; Neuhäuser 1979). Ученый видит в нем кульминационный пункт в развитии на русской почве определенной модели героя: от сентиментально-романтического мечтателя — через романтического героя (в лице Онегина, Печорина и т. д.) — к постромантическому рудинскому / «гамлетовскому» типу и к «подпольному человеку». Обозначая эту линию, Нойхойзер ориентируется на метатексты Достоевского и его современников (А. И. Герцена, И. С. Тургенева, А. А. Григорьева) и почти избегает как будто бы напрашивающейся тут формулы «лишний человек», которая фигурирует у него лишь в цитате из уже известного нам предисловия к восьмому номеру «Эпохи» за 1864 год (Neuhäuser 1979: 276–277).

Такое избирательное словоупотребление вплотную подводит нас к вопросу о том, насколько характерным для самого Достоевского было обращение к категории «лишний человек» / «лишние люди». Так вот, если не учитывать редакторскую статью из «Эпохи» и еще один текст (который вскоре сделается для нас главным объектом внимания), категория эта встречается у Достоевского только два раза. Один случай — это фрагмент из записной тетради 1864 — 1865 годов, в котором писатель полемизирует с «нигилистическими» воззрениями на общество, чуждыми идеям почвы и народа:

«Это остатки прежнего либерализма, имевшего свой исторический склад, но совершенно отжившего и присутствующего еще в огромной массе отживших людей, ходящих трупов, свободных от земли, отставших и никуда не приставших, которые представляют из себя вялое, пошлое поколение наших шатающихся даром лишних людей» (Достоевский 1972—1990: 20, 187).

Другой случай — подготовительные материалы 1869 года к «Вечному мужу», к финальной сцене на вокзале, когда рассказчик передает мысли Вельчанинова:

«И что он лишний русский человек. И всю свою жизнь проживший между своих иностранцем. “Что мне осталось — за границу ехать, где приют всех лишних русских людей, всех ненужных русских людей, всех ничтожеств и нулей русской земли”» (Достоевский 1972–1990: 9, 314).

Как несложно было бы показать, и логика, и фразеология Достоевского целиком вписываются в тот язык канонизации «лишнего человека», который складывается в русской литературной критике и публицистике второй половины 1850-х – 1860-х годов (Фаустов, Савинков 2015: 31–44). Неожиданной выглядит разве что коммуникативная тактика писателя в первом из контекстов. Солидаризируясь с радикалами в своем отношении к дворянско-либеральной интеллигенции, Достоевский отвлеченные концепции самих радикалов квалифицирует как очередную барскую затею все тех же «лишних людей». Нигилисты и либералы попадают в один характерологический разряд. С другой стороны, цитированные высказывания не являются изолированными и для мысли Достоевского. От них нетрудно проложить прямой путь и назад — к первой из статей «Книжность и грамотность» (1861), где прослеживаются исторические перерождения онегинского типа, и вперед — к речи о Пушкине (1880), к знаменитым размышлениям о «русском скитальце», пророческим воплощением которого для писателя выступает опять-таки тип Онегина (и его прототип, «эмбрион» — Алеко). Подчеркнем еще раз, что Достоевский при этом, в полном согласии с принятым тогда способом говорить о литературе, подразумевает судьбу не столько литературных героев, сколько русского человека.

Все это вместе ставит перед нами двойную проблему. Во-первых, почему Достоевский почти не использует формулу «лишний человек», хотя в упомянутых программных текстах (и не только в них) ее наличие было бы более чем мотивированным? Во-вторых, почему эта формула употребляется по отношению к Вельчанинову, а, например, не к Версилову или к Степану Трофимовичу Верховенскому? Литературоведение, по сути, прошло мимо этой проблемы и в том случае, если брало на вооружение соответствующую лексику, относилось к ее применению куда смелее, чем сам Достоевский. Было бы поучительной задачей выяснить, каких героев писателя (и насколько часто) в гуманитарных текстах именовали «лишними». Не пытаясь решить здесь эту

задачу, только наметим подобный ряд, опираясь на далекие от исчерпывающей полноты наблюдения, и ограничимся единичными ссылками. Помимо «подпольного человека», мы обнаруживаем среди «лишних людей» Мечтателя и Ордынова⁴, Раскольникова и Мышкина⁵, Свидригайлова⁶, Версилова⁷, Ставрогина⁸, старшего Верховенского⁹, Ивана Карамазова¹⁰ (заметим в скобках, что Вельчанинов в такого рода филологических реестрах нам не встретился). Избыточная пестрота этого ряда говорит сама за себя, а вернее — против себя.

Разумеется, самым простым ответом на заданный двойной вопрос был бы вывод, что категория «лишний человек» была для Достоевского неактуальной, а потому и задействовал он ее крайне редко, и в контекстах, в известной мере, окказиональных. Но это, как кажется, только половина ответа. Три уже знакомых нам случая, когда Достоевский пускает формулу в ход, отличаются тем, что два из них — это рукописные подготовительные материалы, а третий представляет собой редакторскую — анонимную — статью. Это как бы не вполне авторизированные высказывания. Однако наряду с ними у писателя есть еще один текст другой дискурсной природы, который мы пока не упоминали и в котором формула эта появляется три (или, может быть, два с половиной) раза. Речь идет о романе «Идиот», три героя которого — князь Мыскин, Ипполит и Евгений Павлович — поочередно атtestуют себя «лишними». И уже это аномальное распределение частот позволяет сделать одно предположение: возможно, Достоевский не стремился афишировать выражение «лишний человек», в том числе, и потому, что ассоциировал его с определенного момента времени с «Идиотом». Если это так, то перед нами слабая версия

⁴ (Бялый 1968: 34).

⁵ (Chances 1978: 98—101, 106—108). Вообще, Э. Ченсэс — наиболее «щедрый» из исследователей: в ее книге к «лишним людям» у Достоевского отнесены, помимо двух этих героев, «подпольный человек», Ставрогин, Степан Трофимович Верховенский и Иван Карамазов. См. также итоговую обзорную статью автора: (Chances 2001).

⁶ (Szerb 2016: 666). Там же «лишними людьми» названы Ставрогин, Версилов и Иван Карамазов.

⁷ (Федосеенко 2009: 109—112). «Лишним человеком» для автора является-ся и Иван Карамазов.

⁸ (Frank 1995: 352).

⁹ (Frank 1990: 214, 217).

¹⁰ (Rogers 1972: 43—46).

ситуации, которая существует в творчестве И. С. Тургенева, где имя «лишний человек» самим его единичным употреблением было закреплено за конкретным героям.

Прежде чем внимательнее приглядеться к «лишним людям» в романе «Идиот», нам понадобится сжатое методологическое отступление. Литературные характеры (а «лишний человек» — один из них) занимают особое положение среди других функциональных конструкций, поскольку в наибольшей степени обладают двойной семиотической локализацией. Характеры строятся и на своей, и на чужой территории; и на собственно литературном, и на металитературном и гуманитарном уровне: на каждом — по свойственным ему законам, но так, что между уровнями совершаются сложные (а иногда и конфликтные) взаимодействия и обмен означающими, во многом обусловливающие характерологическую рецепцию и динамику (Фаустов, Савинков 2015: 10–13; Загидуллина, Фаустов 2020). За передачу от эпохи к эпохе памяти о характере и за его стадиальные метаморфозы несут ответственность не только писатели, но и литературные критики, публицисты, филологи, философы и т. д. Так вот, уникальность Достоевского в том, что «лишние люди» у него (при всей их немногочисленности) ведут двойную жизнь. Контексты, в которых они фигурируют, принадлежат не просто к разным дискурсам, но к разным ярусам функционирования характера. Известные нам высказывания писателя дают как раз металитературный портрет «лишнего человека», в целом привычный для того времени. А в «Идиоте», как мы вскоре удостоверимся, проявляется нечто кардинально другое, с таким портретом стыкующееся лишь очень условно, но зато имеющее прямое отношение к литературной генеалогии и текстуализации характера.

Начнем с рассмотрения того, что, на первый взгляд, без труда вписывается в металитературную модель. Из эпилога к роману мы узнаем:

«Сам Евгений Павлович, выехавший за границу, намеревающийся очень долго прожить в Европе и откровенно называющий себя “совершенно лишним человеком в России”, — довольно часто, по крайней мере в несколько месяцев раз, посещает своего большого друга у Шнейдера...» (Достоевский 1972—1990: т. 8, 508)¹¹.

¹¹ Далее «Идиот» цитируется в тексте по этому изданию с указанием только страниц.

Как социально-психологический типаж, Евгений Павлович вполне подходит для амплуа «лишнего человека». Под стать этому амплуа и место, выбранное героем для своего жительства. Можно вспомнить даже то, что Евгений Павлович потерпел типичную для «лишних людей» неудачу, не преуспев в роли потенциального жениха Аглаи. Однако за этим внешним планом скрывается иная — во многом обратная — логика. То, что герой обосновывается за границей, получает косвенную, но недвусмысленно внушаемую текстом мотивировку: Евгений Павлович желает быть ближе к князю Мышкину. Да и в остальном пребывание героя в Европе (как оно описано в Заключении) едва ли не сводится к задаче сообщать в Россию о состоянии князя. Очень показательно и то, кому Евгений Павлович отправляет письма. Первый адресат — это Коля Иволгин, который был главным конфидентом князя Мышина, а под занавес петербургских событий начал особо отличать Евгения Павловича «между всеми лицами». Второй адресат — это Вера Лебедева, которой Мышкин симпатизировал, в которого она была влюблена (на что всячески намекает рассказчик) и в переписке которой с Евгением Павловичем стало проглядывать «нечто похожее на чувства дружеские и близкие» (508). Иными словами, все складывается так, как если бы Евгений Павлович функционально унаследовал в социальном пространстве место князя Мышина. И это никак не вяжется со званием «лишнего человека» — ни в металитературном смысле (героя явно нельзя считать ненужным и праздношатающимся), ни в литературном смысле (герой не лишается места, а обретает его). Добавим, что и о соперничестве между Евгением Павловичем и Мышиным в борьбе за руку Аглаи можно говорить лишь с большими натяжками: сюжет эту линию не актуализирует.

Еще один герой романа, называющий себя «лишним», — это Ипполит, который в качестве нигилиста так же легко попадает по своему социально-политическому статусу в нишу, предусмотренную у Достоевского-идеолога для «лишних людей». Но если случай Евгения Павловича работает на то, чтобы пустить нас по ложному характерологическому пути, то Ипполит — настоящий «лишний человек», причем, прежде всего, именно как литературная фигура. В «объяснении» персонажа говорится:

«Для чего мне ваша природа... <...> когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего?

Что мне во всей этой красоте, когда я каждую минуту, каждую секунду должен и принужден теперь знать, что вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидыш...» (343).

Эти строки представляют собой концентрированную отсылку к литературной характерологии «лишнего человека» и к тургеневскому «Дневнику лишнего человека» в особенности. Речь Ипполита строится вокруг двух ключевых для этого характера концептуальных лексем — «места» и «пира» — и мотива отверженности природой¹². Столь же несомненны в исповеди собственно тургеневские следы: от общей коммуникативной рамки (повествование чахоточного героя перед смертью) — до некоторых симптоматичных подробностей (мушка в солнечном луче напоминает о словах Чулкатуриня: «Счастливый человек — что муха на солнце» (Тургенев 1980: 179)). Однако и различия лежат здесь на поверхности: иным у Достоевского оказывается тот оценочный регистр, в котором подаются эти означающие характеристики. Тургеневский «лишний человек» продолжает экзальтированно любить природу, несмотря на ее недоброжелательность как бы лично к нему, — Ипполит по этой же самой причине восхищаться ею отказывается. Чулкатурин принимает смерть как своеобразный прощальный дар природы, избавляющий его от «лишности», — герой Достоевского с бессмысленными законами природы соглашаться не желает и поэтому пытается наперекор им истребить себя сам. Ипполит протестует не столько против того, что природа не оставила для него вакантного места, сколько против невозможности

¹² Отметим, что эти элементы развертываются в исповеди в обширную семантическую сеть, содержащую и скрытые ячейки. К примеру, Ипполит цитирует заключительную строфиу из знаменитой оды в подражание псалмам Н.-Ж.-Л. Жильбера, в другой строфе которой появляется как раз основополагающая для характерологии «лишнего человека» метафора неудачливого, обреченного на смерть гостя на «пиру жизни» (*«banquet de la vie»*). При этом герой, как не раз констатировалось, ошибочно приписывает стихотворение другому французу — Ш.-Ю. Мильвуа, и это целенаправленная путаница. Не менее популярное, многократно переводившееся на русский язык «Падение листьев» этого поэта также находится у истоков семиозиса «лишнего человека» и органично встраивается, кроме того, в разветвленную дендрологическую топику «Идиота». Так, сразу после окончания «статьи» Ипполита рассказчик заметит: «Сам по себе этот восемнадцатилетний, истощенный болезнью мальчик казался слаб, как сорванный с дерева дрожащий листик...» (245).

присоединиться к всеобщему «пиру и хору» природы. Позднее, в небольшом очерке «Приговор», помещенном в «Дневнике писателя» за 1876 год, эта идея неприятия мира (столь важная для творчества писателя) будет заострена до предела. Рассказчика-самоубийцу будет возмущать даже не то, что его лишили права участвовать во вселенской гармонии, а то, что природа насилино произвела его на свет и вынуждает жить, смиравшись «в виду гармонии в целом» перед лицом человеческих страданий.

В подобной перспективе признание себя «лишним» эквивалентно убеждению в том, что мироздание является для человека чужим, радикально нечеловеческим. При таком взгляде природа — это даже не «всеобщая мать», не оказывающая предпочтений ни одному из своих созданий (как у Тургенева), а мертвый механизм или некое монструозное существо. Можно сказать и так: в исповеди Ипполита писатель доводит тургеневское восприятие природы до логического конца, до зловеще-пародийного самоотрицания. Но особенно любопытно, что эта ситуация онтологического отчуждения может приобретать у Достоевского принципиально иную семантическую огласовку, которая активируется при рисовке третьего персонажа романа, называющего себя «лишним», — князя Мышкина. Впрочем, в этом случае ссылаясь на самоименование героя нужно с осторожностью, поскольку слово «лишний» тут терминологично лишь наполовину и используется, ближайшим образом, просто для обозначения того, что поведение князя плохо вписывается в свод правил, принятых в обществе. Так вот, в начале третьей части романа на даче у Еланчиковых князь перед тем, как все отправятся слушать музыку, произнесет: «Я знаю, что я... обижен природой. <...> Я сейчас уйду, сейчас, будьте уверены. Я не краснею... <...> но в обществе я лишний... <...> У меня нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие...» (282–283).

Слово «лишний», однако, прозвучит из уст князя Мышкина совсем не случайно, притом что перед нами на этот раз персонаж, который ни к числу либералов, ни к числу нигилистов не принадлежит и на титул «лишнего», с точки зрения металитературной, претендовать не должен. Как известно, в романе есть одно странное сближение. Дожидаясь на зеленой скамейке свидания с Аглай, Мышкин вспомнит ту самую фразу Ипполита о мушке в солнечном луче, которую мы цитировали. И она вызовет у Мышкина

«забытое воспоминание» из начальных времен жизни в Швейцарии, когда герой однажды забрел в горы и долго смотрел в открывшуюся перед его глазами «бесконечную синеву», плача и простирая к ней руки:

«Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдаший великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать» (351).

Это своего рода трансперсональное дежавю завершится тем, что Мышкин целиком отождествит себя с Ипполитом. Князю покажется, что ему тогда пришли в голову именно те слова, которые произнес Ипполит, и даже, больше того, «...что про эту “мушку” Ипполит взял у него самого, из его тогдашних слов и слез» (352).

Князь Мышкин переживает как будто бы точно то же состояние отчуждения, в котором находится Ипполит и которое получает формульную для характера «лишнего человека» фразеологическую кодировку. Однако случай Мышкина вносит в это состояние новую смысловую дифференциацию, сказывающуюся уже в том, что у героя в сравнении с Ипполитом вектор переживания обратный. Вариант Ипполита: природа — чужая мне; вариант Мышкина: я — чужой природе. Причем такая позиционная рокировка сопровождается тем, что природа изменяет свой облик: ей возвращаются красота и эстетическая притягательность. Но это отнюдь не движение в сторону тургеневского понимания «лишности»: никакой вины за свою отверженность Мышкин на мироздание не возлагает.

Задолго до сцены дежавю, в эпизоде концерта в Павловском вокзале, герой испытает один из свойственных ему приступов забытья, отличающийся особой силой и длительностью. Герою хочется остаться в совершенном одиночестве, «совсем исчезнуть отсюда», так чтобы о нем никто больше не помнил: ему будет мечтаться

«...одна знакомая точка в горах, которую он всегда любил припомнить и куда он любил ходить, когда еще жил там, и смотреть оттуда вниз... <...> О, как бы он хотел очутиться теперь там и думать об одном, — о! всю жизнь об этом только — и на тысячу лет бы хватило!» (287).

Как и воспоминание о Швейцарии в сцене дежавю, оптически эта греза развертывается вокруг взгляда, магнетически устремленного в даль. В обеих ситуациях непреодолимое расстояние между героем и зданным миром выступает визуальным эквивалентом отчуждения от реальности, и это дает ключ к интерпретации «лишности» у Достоевского. В первой ситуации князь Мышкин мучается оттого, что никак не может «пристать» к недосягаемому для него празднику жизни; во второй ситуации герой хотел бы навеки очутиться в подобной удаленной от всего на свете точке. И такое несходство модальностей при полном совпадении диспозиций косвенно свидетельствует о том, что состояние «лишности / чуждости / удаленности» не навязывается у Достоевского мирозданием, а отдается на откуп желаниям и усилиям субъекта, который, в конечном счете, и делает выбор, быть ему «лишним» или нет. В отличие от вселенной Чулкатуриной (как и самого его создателя) и Ипполита, равнодушной, если не прямо враждебной к человеку, в авторском кругозоре Достоевского между природой и человеком нет разрыва, о чем впоследствии будет учить на свой лад старец Зосима¹³. Предъявлять природе счет — значит мистифицировать ее, и тогда она поворачивается к человеку своим непросветленным — чужим — лицом, который в кривом зеркале воображения может обрести черты «неумолимого и немого зверя», тарантула, машины.

Онтологическая неукорененность «лишности» в литературном мире Достоевского может быть соотнесена на метариторическом уровне с тем, что мир этот строится по метонимическому типу (Фаустов 2018; Фаустов 2019). Логика метонимии — это смещение границ между обозначаемыми референтами, а потому здесь господствует близъ (зона сдвигов, соприкосновений, опосредований, приближений, проникновений), а не даль. «Лишний человек» Мышкин из этой логики, как мы уже могли видеть, выпадает. Сидя в Павловском вокзале рядом с Аглаей, князь, погруженный в свои мечты о каталептическом уединении, иногда

¹³ Давно замеченный лексический намек на это учение есть уже в подготовительных материалах к «Идиоту»: «Всякая травка, всякий шаг, Христос» (ср.: Плетнев 1955: 71; с неточным цитированием). Любопытно, что через несколько строк после этого Достоевский набрасывает, по контрасту, одну из неожиданных, нереализованных версий развития событий: «ИППОЛИТ — главная ось всего романа. Он овладевает даже Князем, но, в сущности, замечает, что никогда не может овладеть им» (Достоевский 1972–1990: 9, 277).

«...по пяти минут не отрывался взглядом от ее лица; но взгляд его был слишком странен: казалось, он глядел на нее как на предмет, находящийся от него за две версты, или как бы на портрет ее, а не на нее самой» (287).

Близь на наших глазах отодвигается, становится далью, и в результате одушевленное превращается в неодушевленное, референт — в его знаковый дубликат, чуть ли не в призрак, в действительности которого нет никакой уверенности. Это разноплодие ближнего является настолько разительным, что Аглай скажет Мышкину:

«Я вас боюсь; мне все кажется, что вы хотите протянуть вашу руку и дотронуться до моего лица пальцем, чтоб его пощупать» (287).

В пространстве «лишнего» героя, иными словами, совершается непрерывное производство дали, блокирующее доступ к окружающему. И в таком отчуждении близкого можно усмотреть специфическую для Достоевского литературную мотивировку металитературного понимания «лишнего человека» как скитальца. Очевидно, однако, что вариант Ипполита такой интерпретации «лишности» никак не соответствует, подпадая (хотя и не целиком) законам метонимического мира. Достаточно вспомнить еще раз, как в галлюцинации Ипполита его приводят в какое-то темное место и показывают природу в образе тарантула, а в одном из снов героя подобный же «пресмыкающийся гад» сам проникает в его комнату. В итоге перед нами вырисовывается двойное противоречие: в противоположность Мыскину «лишний человек» Ипполит имеет, казалось бы, извращенное представление о мироздании, но метариторически не является совсем инородным телом для реальности, конструируемой писателем. И это противоречие может быть снято также в два этапа.

Во-первых, жизнь природы у Достоевского не сводится к тому пребыванию в безгрешности и славословии Богу, о котором проповедует старец Зосима. Природа (по крайней мере, в ее наличном состоянии) не злонамеренна, но и не безобидна и в не меньшей степени, чем человек, способна на различные «фокусы-покусы» (как говорится в подготовительных материалах к «Бесам»). Так что страхи Ипполита не вовсе беспочвенны, а натурафилия князя Мышикина не вовсе безоблачна (в конце концов, он ведь приро-

дой обижен). Во-вторых (и это еще более существенно), такая нестабильность облика природы может быть истолкована в повествовательном аспекте как эффект дисперсии, порождаемый работой метонимии. И соседство в одном романе принципиально разных «лишних» героев прочитывается как результат подобного же рассеяния, захватывающего сферу характерологии. «Лишность» князя Мышкина, как мы могли убедиться, — это максимальное нарушение метонимической логики, самое далекое отклонение от нее, дающее при проекции на металитературную плоскость фигуру Евгения Павловича, «лишность» которой текстом ставится под вопрос. А «лишность» Ипполита выглядит тогда как смещение случая Мышкина, как своеобразное отрицание отрицания метонимической модели, на новом витке, с некоторым сдвигом возвращающее к ней¹⁴. Одним словом, роман «Идиот» выступил экспериментальной площадкой, на которой Достоевский подверг художественному исследованию характер «лишнего человека», а попутно — и границы своей метонимической галактики. После завершения этого эксперимента «лишний человек», по всей вероятности, утратил для Достоевского интерес и сделался для писателя поистине лишним.

Литература

- Буданова 1976 — Буданова Н. Ф. «Подпольный человек» в ряду лишних людей // Русская литература. 1976. № 3. С. 110—122.
- Бялый 1968 — Бялый Г. А. О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский) // Русская литература. 1968. № 4. С. 34—50.
- Достоевский 1972—1990 — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972—1990.
- Загидуллина, Фаустов 2020 — Загидуллина М. В., Фаустов А. А. Автары «лишнего человека» в современном литературном и гуманитарном пространстве // Челябинский гуманитарий. 2020. № 2 (51). С. 37—55.
- Кийко 1973 — Кийко Е. И. Примечания // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 375—378.

¹⁴ Если задаться вопросом о метариторической природе того мира, в который выпадает «лишний человек» в «Идиоте», то можно предположить, что это паронимическая реальность, строящаяся на смешении знаков с их референтами. В такой перспективе Ипполит, с его периодическими галлюцинациями, не отстоит бесконечно далеко от князя Мышкина, который регулярно оказывается перед необходимостью разбираться в том, кажется ему нечто или действительно существует, и в кругозоре которого между портретом и оригиналом — особые, симметричные отношения.

- Кирпотин 1966 — *Кирпотин В. Я.* Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966.
- Плетнев 1955 — *Плетнев Р. В.* Преобразование мира (Природа в творчестве Достоевского) // Новый журнал. 1955. Кн. XLIII. С. 63—80.
- Скафтымов 2007 — *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М., 2007.
- Страхов 1867 — *Страхов Н. Н.* Наша изящная словесность. Статья третья // Отечественные записки. 1867. Т. 170. № 2. С. 544—556 (V пагинация).
- Трубецкой 1904 — *Трубецкой С. Н.* Лишние люди и герои нашего времени // Научное слово. 1904. Кн. II. С. 31—46.
- Тургенев 1980 — *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах: Сочинения: в 12 томах. М., 1980. Т. 4.
- Фаустов 2018 — *Фаустов А. А.* О метатропах: попытка систематизации // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. № 4. С. 5—8.
- Фаустов 2019 — *Фаустов А. А.* О повествовательной дисперсии: роман Ф. М. Достоевского «Идиот» // Культура и текст. 2019. № 4 (39). С. 6—21.
- Фаустов, Савинков 2015 — *Фаустов А. А., Савинков С. В.* Универсальные характеры русской литературы. Воронеж, 2015.
- Федосеенко 2009 — *Федосеенко Н. Г.* К вопросу о типологическом характере «лишнего человека»: скитальцы Ф. М. Достоевского // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. Вып. 87. С. 108—115.
- Chances 1978 — *Chances E.* Conformity's Children: An Approach to the Superfluous Man in Russian Literature. Columbus, Ohio, 1978.
- Chances 2001 — *Chances E.* The Superfluous Man in Russian Literature // The Routledge Companion to Russian Literature. London; New York, 2001. P. 111—122.
- Frank 1995 — *Frank J.* Dostoevsky: the Miraculous Years, 1865—1871. Princeton, New Jersey, 1995.
- Frank 1990 — *Frank J.* Through the Russian Prism : Essays on Literature and Culture. Princeton, New Jersey, 1990.
- Jackson 1958 — *Jackson R. L.* Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature. The Hague, 1958.
- Lednicki 1966 — *Lednicki W.* Russia, Poland and the West. Port Washington, New York, 1966.
- Neuhäuser 1974 — *Neuhäuser R.* Romanticism in the Post-Romantic Age: A Typological Study of Antecedents of Dostoevskii's Man from Underground // Canadian-American Slavic Studies. 1974. Vol. 8. Issue 3. P. 333—358.

- Neuhäuser 1979 — *Neuhäuser R.* Das Frühwerk Dostoevskij. Literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch. Heidelberg, 1979.
- Rogers 1972 — *Rogers T. F.* ‘Superfluous Man’ and the Post-Stalin ‘Thaw’: the Alienated Hero in Soviet Prose during the Decade 1953–1963. The Hague, 1972.
- Szerb 2016 — *Szerb A.* Geschichte der Weltliteratur. Basel, 2016.
- Seeley 1952 — *Seeley F. F.* The Heyday of the ‘Superfluous Man’ in Russia // The Slavonic and East European Review. 1952. Vol. 31. № 76. P. 92–112.

A. Faustov

Superfluous Means Alien: On One Character Anomaly in Feodor Dostoevsky’s Creative Work

Keywords: superfluous man, literary character, Feodor Dostoevsky, «The Idiot», metonymy, nature.

The article deals with the way the character of a «superfluous man» is built in the works of Feodor Dostoevsky. The paradox is that the writer interprets ‘superfluous men’ in different ways depending on the contexts. These contexts belong to different layers in which a character can function – the literary and the metaliterary. The metaliterary portrait of a «superfluous man» takes the form of a social / political typology which is usual for the epoch. Whereas in Dostoevsky’s prose (specifically, in «The Idiot») a character is constructed by way of deviating from the logic of metonymy which is the defining trend for the writer.

И. В. Немировский *

НЕСКОЛЬКО ШТРИХОВ К ПРОБЛЕМЕ ДОСТОЕВСКИЙ И ГЕРЦЕН: ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ «БЕСОВ»

Ключевые слова: Достоевский, Герцен, Огарев, Пушкин, Кириллов, нигилизм, новые люди.

В статье показано, как отношение Герцена к нигилизму, с одной стороны, и к Пушкину – с другой, повлияло на творческий замысел романа Достоевского «Бесы».

* Немировский Игорь Владимирович, доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург). Электронная почта: inemirovskiy@hse.ru.

К моменту начала работы над романом, который далеко не сразу получил заглавие «Бесы», Достоевский писал другое произведение, предварительно названное «Житие великого грешника»¹. По своему философскому, лишенному газетной актуальности содержанию этот роман не соответствовал стоящей перед Достоевским на тот момент задаче быстро написать для журнала «Русский вестник» (которому Достоевский был много должен) небольшое произведение на злобу дня (см. примечания к роману «Бесы» (XII: 161–162)²). Убийство студента Иванова членами кружка Сергея Нечаева в ноябре 1869 года показалось Достоевскому хорошим сюжетом для «романа-памфлета». «То, что пишу, — признавался он А. Н. Майкову в письме от 25 марта (6 апреля) 1870 года, — вещь тенденциозная, хочется высказать погорячее. (Вот завопят-то про меня нигилисты и западники, что *ретроград!*) Да черт с ними, а я до последнего слова выскажусь» (XXIX: 116).

Размышления о природе нигилизма, важные для Достоевского на протяжении всей эпохи шестидесятых годов, стали особенно актуальны весной 1869 года, то есть еще до дела Нечаева, скопившего всего после знакомства писателя со статьей Герцена «Еще раз Базаров» (1868). По мнению издателя «Колокола», нигилизм в форме «базаровщины» сделался привлекательным для молодежи тем, что отменял любые моральные ограничения. При этом Герцен повторил формулу, приведенную Д. И. Писаревым в его давней, но остающейся, на взгляд Герцена, актуальной статье «Базаров» (1862):

«Базаров везде и во всем поступает только так, как ему хочется или как ему кажется выгодным и удобным, им управляет только личная прихоть или личные расчеты. Ни над собой, ни вне себя, ни внутри себя он не признает никакого регулятора» (Герцен 1960: 335).

¹ «...этой книги Достоевский так и не написал. Почему? Прежде всего надо отбросить легенду (пущенную самим же Достоевским) о разладе между Достоевским художником и Достоевским литератором-профессионалом, бывшимся в лапах издателей и редакторов» (Биццли 1986: 149).

² Все цитаты из произведений Достоевского даются по Полному собранию сочинений в 30 томах (Достоевский 1972–1990) с указанием тома и страницы.

За этой оценкой Герцена не стояло осуждение нигилизма «в серьезном значении», который он определил в статье 1866 года «Порядок торжествует!» как «наука и сомнение, исследование вместо веры, пониманье вместо послушанья» (Герцен 1960б: 198) – понимание, распространяемое им на все русское революционное движение, в противовес тому, что он называл «базаровщиной». К «настоящим нигилистам» Герцен относил декабристов и петрашевцев (Герцен 1960а: 348–349). В статье «Еще раз Базаров» Герцен не решился поставить в этот ряд имя Пушкина, хотя в своей более ранней работе «О развитии революционных идей в России» (1850) он это фактически сделал (Герцен 1954: 198). Несмотря на то, что к концу шестидесятых годов личные отношения между Герценом и Достоевским сошли на нет³, последний не просто хорошо знал статью «Еще раз Базаров», но был глубоко затронут ею (Буданова 1987: 76). Этому способствовало пребывание семьи Достоевских в 1867–1868 годах в столице русской революционной эмиграции – Женеве, где они, хотя и жили уединенно, тесно общались с Николаем Огаревым⁴, а он в русской Женеве знал всех и вся: от него Достоевский мог слышать подробности раскола в эмигрантской среде на старших и младших нигилистов (Козьмин 1961).

Статья Герцена, объяснившая причины популярности нигилизма, многообразно отразилась в творчестве Достоевского. Посвященная расколу в русском революционном движении, она закрепила в сознании писателя представление о поколенческом характере этого раскола, но не убедила в том, что принципы «своеволия» и «безверия» свойственны нигилизму лишь в одной «молодежной» его форме, в форме «базаровщины». Достоевский считал в то время (после написания «Бесов» эта позиция измени-

³ О личных и творческих взаимоотношениях Достоевского и Герцена см. (Долинин 1989: 101–164; Лишинер 1972; Дрыжакова 1974).

⁴ «Знакомых в Женеве у нас не было почти никаких. Федор Михайлович всегда был очень туг на заключение новых знакомств. Из прежних же он встретил в Женеве одного Н. П. Огарева, известного поэта, друга Герцена, у которого они когда-то и познакомились. Огарев часто заходил к нам, приносил книги и газеты и даже ссужал нас иногда десятью франками, которые мы при первых же деньгах возвращали ему. Федор Михайлович ценил многие стихотворения этого задушевного поэта, и мы оба были всегда рады его посещению» (Достоевская 1987: 188).

лась), что названные принципы не присущи исключительно поколению шестидесятых годов, а отражают мировоззрение нигилизма в целом. При этом он легко согласился с Герценом в том, что к нигилизму относится все русское революционное движение, в том числе люди сороковых годов, петрашевцы и Белинский. Именно поэтому в своем новом романе Достоевский стал искать идеиный противовес «своеволию» и «безверию» как чертам, характерным, по его мнению, для нигилизма в целом. Как писал об этом Достоевскому Майков, бывший его постоянным корреспондентом в заграничные годы,

«у нигилистов есть хотя и глупый, но соблазнительный идеал. Идеал вытесняется только идеалом <...> У нас нигилистическому идеалу страшен только идеал живой, выработанный вековой жизнью русского народа» (Ашимбаева 2005: 140).

Стоит отметить, что цитированное выше письмо было написано в мае 1869 года. Именно тогда к Достоевскому, как представляется, в результате знакомства со статьей Герцена «Еще раз Базаров», опубликованной незадолго до того (Полярная звезда 1868), пришло убеждение в том, что он знает, в чем состоит «хотя и глупый, но соблазнительный идеал» нигилистов.

К этому можно добавить, что Герцен умер вскоре после публикации статьи «Еще раз Базаров», в январе 1870 года. Именно тогда Достоевский работал над первоначальным замыслом романа, в соответствии с которым основное место в романе должна была занимать полемика именно с «базаровщиной». О критическом отношении Достоевского к личности Герцена и о том, что различия между Герценом и нигилистами он на тот момент не делал, свидетельствует его реакция на статью Н. Н. Страхова «Литературная деятельность Герцена» (Страхов 1870), опубликованную в разгар работы Достоевского над романом-памфлетом:

«...Вы слишком, слишком мягки. Для них надо писать с плетью в руке. Во многих случаях Вы для них слишком умны. Если б Вы на них поизартнее и *погрубее* нападали – было бы лучше. Нигилисты и западники требуют окончательной плети» (Н. Н. Страхов, 24 марта (5 апреля) 1870 г.; XXIX: 113).

2

В незавершенном послесловии к «Бесам», предварительно озаглавленном «О том, кто здоров и кто сумасшедший» (XII: 269), Достоевский так определяет роль своего персонажа: «Таков Кириллов, русский идеалист. Чутье-то верное (вроде Белинского: сначала решим о Боге, а уж потом пообедаем)» (XI: 308).

Белинскому и Герцену как людям сороковых годов Достоевский посвятил очерк «Старые люди» (1873). Здесь он вспоминает о знакомстве с Белинским и при этом не столько полемизирует с известной статьей Тургенева «Воспоминания о Белинском» (Тургенев 1869), сколько повторяет тургеневскую оценку Белинского как человека, страстно ищущего Бога. К этому образу Достоевский добавил несколько утрированные черты западничества, которые он усмотрел в Белинском, в частности любовь к железным дорогам как к символу прогресса и движения России на Запад:

«Раз я встретил его часа в три пополудни у Знаменской церкви. Он сказал мне, что выходит гулять и идет домой.

— Я сюда часто захожу взглянуть, как идет постройка (вокзала Николаевской железной дороги, тогда еще строившейся). Хоть тем сердце отведу, что постою и посмотрю на работу: наконец-то и у нас будет хоть одна железная дорога. Вы не поверите, как эта мысль облегчает мне иногда сердце» (XXI: 12).

Отметим, что Кириллов находится в городе потому, что ждет места при строительстве железнодорожного моста:

«Алексей Нильич сами только что из-за границы, после четырехлетнего отсутствия, — подхватил Липутин, — ездили для усовершенствования себя в своей специальности, и к нам прибыли, имея основание надеяться получить место при постройке нашего железнодорожного моста, и теперь ответа ожидают» (Х: 75).

3

Свою предсмертную записку Кириллов подписывает: «de Kirilloff, gentilhomme russe et citoyen du monde» («Кириллов, русский дворянин и гражданин мира») (Х: 473). Буквально этой же формулой Достоевский характеризует Герцена в очерке 1873 года «Старые люди»:

«Герцен был совсем другое: то был продукт нашего барства, gentilhomme russe et citoyen du monde прежде всего, тип, явившийся только в России и который нигде, кроме России, не мог явиться» (XXI: 8).

Эта самоидентификация Кириллова как русского дворянина в сочетании с кощунственным поведением подчеркивает принадлежность Кириллова к поколению сороковых годов. Ужасный конец Кириллова указывает на то, что он, по выражению Достоевского, оказывается «раздавлен идеей», которую воплощает.

Письмо Жуковского к С. Л. Пушкину о последних часах жизни поэта определили традицию осмысления смерти Пушкина, которую можно назвать «примирительной» (было возможно и другое, протестное осмысление смерти Пушкина). Центром описания смерти Пушкина Жуковским стала знаменитая фраза поэта, адресованная императору «жаль умереть; был бы весь его» (Жуковский 1998: 430). Друзья поэта, А. И. Тургенев и П. А. Вяземский, возможно, имея в виду интересы семьи Пушкина, также распространяли в обществе версию о «полном примирении» поэта с царем перед смертью (Сайтанов 1986).

Именно в рамках примирительной традиции и родилось представление о том, что перед смертью Пушкин обрел душевную гармонию и простил всех своих врагов, запретил друзьям мстить Данте и повторял перед смертью, что «жена его ангел и ни в чем не виновата». В соответствие с данной традицией, всепрощение Пушкина определяло и все прочие атрибуты гармонического ухода из жизни, такие как душевный покой в минуту смерти, высокий строй мыслей и, конечно, знаменитая предсмертная улыбка – все, что это родилось и утвердились во мнении современников в рамках примирительного подхода.

Письма Жуковского и Вяземского о всепрощении Пушкина перед смертью в свою очередь определили фантазии Гоголя о Богочеловечестве Пушкина в его статье «О лиризме русских поэтов» (Гоголь 1952), написанной как ответ Жуковскому и вошедшую в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями». Примечательно, что другим корреспондентом Гоголя был Вяземский.

Гоголь употребляет слово «лиризм» как синоним слов «бильейский» и даже «пророческий»:

«Вновь повторяю то же самое: в лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно — что-то близкое к библейскому, — то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть твердый взлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости» (Гоголь 1952: 249).

Однозным и вызвавшим знаменитую критику стало утверждение Гоголя о том, что профетизм русских поэтов основывался на близких и особенных отношениях русских поэтов с верховной властью:

«Но перейдем к другому предмету, где также слышится у наших поэтов тот высокий лиризм, о котором идет речь, то есть — любви к царю ... Высшее значение монарха прозрели у нас поэты, а не законоведцы, услышали с трепетом волю бога создать ее в России в ее законном виде; оттого и звуки их становятся библейскими всякой раз, как только излетает из уст их слово царь» (Гоголь 1952: 251).

Основываясь на этом мнении, Гоголь утверждает, что Пушкин посвятил стихотворение «С Гомером долго ты беседовал один...» императору Николаю I. На самом деле стихотворение было посвящено переводчику Гомера Николаю Гнедичу.

Главная тема статьи Гоголя, диалогически обращенной к Жуковскому как автору письма о кончине Пушкина, состояла в том, что Пушкин приобрел «Божеские черты» не только в момент смерти, но и существенно раньше, а именно в те моменты, когда в своем творчестве поэт обращался к теме преодоления смерти и всепрощения. В качестве примеров того, как Пушкин осмыслил преодоление страха смерти Гоголь приводит стихотворение «Герой»:

...Небесами
Клянусь: кто жизнию своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,—
Клянусь, тот будет Небу другом,
Какой бы ни был приговор
Земли слепой...

В качестве примера всепрощения, которое наделяет человека чертами Б-га, Гоголь приводит стихотворения «Пир Петра Вели-

кого», написанное Пушкиным к десятилетию декабрьского восстания и содержащее призыв к царю к милости. Последний пример Гоголь сопровождает следующим комментарием:

«Только один Пушкин мог почувствовать всю красоту такого поступка. Уметь не только простить своему подданному, но еще торжествовать это прощение, как победу над врагом, — это истинно Божеская черта. Только на небесах умеют поступать так. Там только радуются обращению грешника еще более, чем самому праведнику, и все сонмы невидимых сил участвуют в небесном приречестве Бога. Пушкин был знаток и оценщик верный всего великого в человеке» (Гоголь 1952: 261).

Статья Гоголя была написана в 1845 году и издана в составе «Переписки» в 1846 году, ровно в тот год, когда петрашевцы обсуждали на своем литературном вечере обстоятельства дуэли и смерти Пушкина. Это указывает на то, что во все сороковые годы значение смерти Пушкина продолжала быть поводом для оживленной общественной дискуссии. Взгляд на Пушкина, выраженный Гоголем и опосредованной позицией Жуковского, вызвал, как известно, отповедь Белинского. Профетизм, приписываемый Гоголем русским поэтам, и более всего Пушкину, был осужден критиком как выражение сервилизма:

«Замечу только одно: когда европейцем, особенно католиком, овладевает религиозный дух, он делается обличителем неправой власти, подобно еврейским пророкам, обличавшим беззакония сильных земли. У нас же наоборот: постигает человека (даже порядочного) болезнь, известная у врачей-психиатров под именем religiosa mania [религиозная мания], он тотчас же земному богу подкурит более, нежели небесному, да еще так хватит через край, что тот и хотел бы его наградить за рабское усердие, да видит, что этим скомпрометировал бы себя в глазах общества... Разительный пример — Пушкин, которому стоило написать только два три верноподданнических стихотворения и надеть камер-юнкерскую ливрею, чтобы вдруг лишиться народной любви» (Письмо Н. В. Гоголю 15 июля 1847 г., цит. по: Гоголь в русской критике 1953).

Публичное чтение ответа Белинского Гоголю было важнейшим пунктом обвинения против Достоевского по делу петрашевцев.

Герцен, знавший письмо Белинского от него самого, попытался смягчить мнение о Пушкине своего друга и все-таки вписать Пушкина в русскую революционную парадигму. Его статья «О развитии революционных идей в России после 14 декабря» (1850) содержала явную полемику с письмом Жуковского, утверждавшего истинную любовь Пушкина к монарху, и скрытую с письмом Белинского. Герцен пытался дезавуировать или сильно смягчить его резкость, указывая на то, что «два политических стихотворения» верноподданнического характера, которые написал Пушкин после декабря, были вынужденной уступкой гения жизненным обстоятельствам: «Пушкин, часто недовольный и печальный, оскорблённый и полный негодования, все же готов заключить мир».

Пафос Герцена состоял в том, что утрата Пушкиным народной любви имела временный характер, и что драма его смерти вернула поэта народу:

«...в 1837 году Пушкин был убит на дуэли одним из чужеземных наемных убийц, которые, подобно наемникам средневековья или швейцарцам наших дней, готовы предложить свою шпагу к услугам любого деспотизма. Он пал в расцвете сил, не допев своих песен и не досказав того, что мог бы сказать».

Сама дуэль характеризовалась Герценом как результат противостояния между Пушкиным и двором «интриги, предшествовавшие дуэли, — интриги, затеянные министрами-литераторами и журналистами-шпионами» (Герцен 1954). Интересно видеть, как сквозь ткань статьи Герцена, «просвечивает стихотворение Лермонтова «На смерть поэта», определившее протестное, в противовес концепции Жуковского.

Этапу работы писателя над романом, когда персонаж под именем Инженер стал называться Кирилловым, соответствует появление эпиграфа из стихотворения Пушкина «Бесы». Это произошло в октябре 1870 года или близко к этому времени — вряд ли ранее, о чем говорит следующий факт: отправляя первую половину первой части романа в редакцию «Русского вестника» Достоевский попросил проверить пушкинский эпиграф, текст которого писатель привел по памяти (и с ошибкой), поскольку книги под рукой не было, а искать ее не хватало времени (Тихомиров 2017).

Одновременно с эпиграфом из Пушкина роман получает заглавие, также взятое из пушкинского стихотворения. Это должно было обнажить пушкинские подтексты романа и сделать Пушкина союзником Достоевского в борьбе с нигилизмом и западничеством, в утверждении русской национальной идеи. Выбор Пушкина в таком качестве не был очевидным. В конце 60-х годов, помимо того, что Герцен активно использовал творчество Пушкина и его биографию как свидетельство революционных пристрастий поэта, в обществе утверждался взгляд на Пушкина как на аморальную личность, либертена и бретера. Критики-разночинцы упрекали поэта в том, что он выражал прежде всего дворянские мировоззрение и поведение. Репутация Пушкина как национального поэта ставилась под сомнение не только Писаревым и нигилистами, но и декабристами (Горбачевский), а также и людьми из правительенного лагеря (М. Корф) (Немировский 2018: 22–23). На этом фоне не характерной для эпохи представляется оценка Пушкина, данная Достоевским в самый разгар работы над романом в письме Страхову:

«...свистун Пушкин вдруг, раньше всех Киреевских и Хомяковых, создает летописца в Чудовом монастыре, то есть раньше всех славянофилов высказывает всю их сущность и, мало того, — высказывает это несравненно глубже, чем все они до сих пор. Посмотрите опять на Герцена: сколько тоски и потребности поворотить на этот же путь и невозможность из-за скверных свойств личности» (Н. Н. Страхову 23 апреля (5 мая) 1871 г.; XXIX: 207).

Называя Пушкина «свистуном», Достоевский употребляет иронический термин, обозначавший либерала времен полемики журнала «Русский вестник» с журналом «Свисток» (Пономарева 2008). Тем самым Достоевский не столько хотел напомнить Страхову о далекой на тот момент полемике, сколько обращался к концепции пушкинской личности, в соответствии с которой Пушкин был либерал и западник только в первую половину его жизни, до создания «Бориса Годунова». Затем, во время работы над «Борисом», Пушкин испытал «нравственное перерождение», как называл эту перемену П. В. Анненков в своей знаменитой биографии (Анненков 1984: 123), и стал выразителем русского национального духа. Именно по такой модели Достоевский замышлял построить жизненный путь своего «нового человека» в романе: от нигилизма и западничества — через их преодоление в результате

какого-то откровения или сокровенного переживания — к обретению русской идеи. Именно такой Достоевский видел свою собственную судьбу, жалея при этом Герцена, которому не удалось повернуть на светлый путь национального самосознания «из-за скверных свойств личности». Так автор «Былого и дум» до самой своей смерти остался для Достоевского *«gentilhomme russe et citoyen du monde»*. Последнее предполагало, что Герцен не разглядел в Пушкине выразителя национальной идеи, и поэт так и остался для него «свистуном», то есть либералом.

Ложный путь человека сороковых годов, воплощенный в судьбах Белинского и Герцена, не сумевших оценить Пушкина, Достоевский воплотил в образе Кириллова. Невозможность последнего подняться над тайной жизни и смерти и тем самым обрести статус «нового человека» должна была, по мысли Достоевского, контрастировать с жизненным подвигом Пушкина, который пришел к обретению предсмертной гармонии через всепрощение и любовь.

Литература

- Анненков 1984 — *Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина*. М., 1984.
- Ашимбаева 2005 — А. Н. Майков — Ф. М. Достоевскому, <конец апреля — май> 1969 г. / публ. Н. Т. Ашимбаевой // Ашимбаева Н. Т. Достоевский: Контекст творчества и времени: сб. статей. СПб., 2005.
- Бем 1929 — *Бем А. Л. Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского* // *Slatvia*. 1929. № 7. Вып. 2. С. 297—311.
- Бицилли 1986 — *Бицилли П. М. Почему Достоевский не написал «Жития великого грешника»* // О Достоевском: сб. статей / под ред. А. Л. Бема. Париж, 1986.
- Буданова 1987 — *Буданова Н. Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог*. Л, 1987.
- Герцен 1954 — *Герцен А. И. О развитии революционных идей в России* // Герцен А. И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 7 / под ред. В. П. Волгина и др. М., 1954. С. 133—266.
- Герцен 1960а — *Герцен А. И. Еще раз Базаров* // Герцен А. И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 20. Кн. 1 / под ред. В. П. Волгина и др. М., 1960. С. 334—349.
- Герцен 1960б — *Герцен А. И. Порядок торжествует!* // Герцен А. И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 19 / под ред. В. П. Волгина и др. М., 1960. С. 166—199.

- Гоголь 1952 — Гоголь Н. В. О лиризме наших поэтов: (Письмо к Б. А. Ж.....му) // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 8. Статьи. М.; Л.: 1952. С. 248—261.
- Гоголь в русской критике 1953 — Н. В. Гоголь в русской критике: сб. статей / под ред. М. Я. Полякова. М., 1953. С. 243—252.
- Долинин 1989 — Долинин А. С. Достоевский и Герцен (К изучению общественно-политических воззрений Достоевского) // Долинин А. С. Достоевский и другие. Л., 1989. С. 101—162.
- Достоевская 1987 — Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1987.
- Достоевский 1972—1990 — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах / под ред. В. Г. Базанова, Г. М. Фридлендера, В. В. Виноградова и др. Л., 1972—1990.
- Дрыжакова 1974 — Дрыжакова Е. Н. Достоевский и Герцен (У истоков романа «Бесы») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1 / под ред. Г. М. Фридлендера. Л., 1974. С. 219—239.
- Жуковский 1998 — Жуковский В. А. Письмо к С. Л. Пушкину // Пушкин в воспоминаниях современников. З-е изд., доп. Т. 2 / под ред. В. Э. Ващуро, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович и др. СПб., 1998. С. 423—436.
- Козьмин 1961 — Козьмин Б. П. Герцен, Огарев и «молодая эмиграция» // Козьмин Б. П. Из истории революционной мысли в России. Избранные труды. М., 1961. С. 483—577.
- Лищинер 1972 — Лищинер С. Д. Герцен и Достоевский. Диалектика духовных исканий // Русская литература. 1972. № 2. С. 37—61.
- Немировский 2018 — Немировский И. В. Федор Павлович Карамазов — человек пушкинской эпохи // Немировский И. В. Пушкин — либертен и пророк. М., 2018. С. 313—337.
- Полярная звезда 1868 — Полярная звезда на 1869 год. Genève; Bâle, 1868. С. 141—160.
- Пономарева 2008 — Пономарева Л. Г. «Свисток» и «Русский вестник» // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / под ред. Г. К. Щенникова, Б. Н. Тихомирова. СПб., 2008. С. 252—255.
- Сайтанов 1986 — Сайтанов В. А. Прощание с царем // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 20. Л., 1986. С. 36—47.
- Тихомиров 2017 — Тихомиров Б. Н. Как печатать пушкинский эпиграф к роману Ф. М. Достоевского «Бесы» // Русская литература. 2017. № 1. С. 245—246.
- Тургенев 1869 — Тургенев И. С. Воспоминания о Белинском // Вестник Европы. 1869. № 4. С. 695—729.

I. Nemirovsky
**To the Problem of Dostoevsky and Herzen:
from the Creative History of «The Demons»**

Keywords: Dostoevsky, Herzen, Ogarev, Pushkin, Kirillov, nihilism, new people.

This article shows how Herzen's attitude and opinions towards nihilism, on one hand, and Pushkin, on another hand, influenced the conception of Dostoevsky's «The Demons».

Г. Е. Потапова *

**О ТАРАКАНАХ, ПАУКАХ, «МУХОЕДСТВЕ»
И АНТРОПОФАГИИ, ИЛИ К ВОПРОСУ
О ЛИТЕРАТУРНЫХ ОТНОШЕНИЯХ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И В. Ф. ОДОЕВСКОГО¹**

Ключевые слова: Достоевский, Владимир Одоевский, критика малютуизма, мениппейная традиция.

В статье указано на возможный источник басни капитана Лебядкина «Таракан» (в «Бесах») — одну из «Пестрых сказок» (1833) В. Ф. Одоевского, повествующую о пауках в банке. Сходство двух текстов состоит в следующем: 1) антималютусовская проблематика; 2) фабула, рисующая конкуренцию насекомых из-за пищи; 3) жанровая форма, близкая к басне; 4) сходство концовки — выкидывание/выплескивание склянки с насекомыми (= уничтожение Экспериментатором/Демиургом некоего «подстекольного», экспериментального мира).

1

Ближайшим источником басни о таракане, вложенной Достоевским в уста капитана Лебядкина (5-я глава «Бесов»), обычно считают стихотворение Ивана Мятлева «Фантастическая высказка» (1834), начинающееся и заканчивающееся словами:

* Потапова Галина Евгеньевна, кандидат филологических наук, научный сотрудник издательства Российской христианской гуманитарной академии (Санкт-Петербург). Электронная почта: GPotap@list.ru.

¹ Работа над статьей велась в рамках проекта РФФИ 18-012-90033.

Таракан
Как в стакан
Попадет —
Пропадет,
На стекло —
Тяжело —
Не всползет².

На мой взгляд, указанием этой параллели вопрос о литературном генезисе басни Лебядкина-Достоевского еще не закрыт. Скорее всего, Достоевский-пародист и впрямь позаимствовал у Мятлевого рифму «таракан-стакан», как и гротескное проецирование лирическим героем своего горького жребия на судьбу таракана. Этими немногими моментами, как и немногими процитированными строчками, уже и ограничиваются соприкосновения с мятлевским претекстом. В нем нет даже намека на тот достаточно развернутый сюжет, который измышлен Лебядкиным, как он уверяет, в роде «великого баснописца Крылова» (Достоевский 1972–1990, 10: 141). Мятлевская «высказка» — не басня, а скорее пародия на унылую элегию в ее «полежаевском» изводе. Остальной текст стихотворения ни малейших перекличек с «Бесами» не обнаруживает.

В басне Лебядкина важен не сам по себе факт, что насекомое угодило в стакан, а та небольшая история, которая в стакане разыгрывается при участии других действующих лиц (конфликт «таракан — мухи»), как и финальное выплескивание всей честной компании на помойку. Принято думать, что этот маленький сюжет Достоевский изобрел самостоятельно, отчасти ориентируясь на русскую басенную традицию (Бланк 2012: 34–35), отчасти предвосхищая будущую «поэзию абсурда» (Серман 1981). Представляется, что это не совсем так. Ниже будет сделана попытка ввести в «интертекстуальное поле» басни «Таракан» еще один претекст. На его актуализацию в сознании читателя Достоевский вряд ли рассчитывал, однако этот претекст мог, что называется, засесть в памяти у будущего автора «Бесов» и во многом определить проблематику и сюжет лебядкинской «пиески».

Речь пойдет об одной из «Пестрых сказок» (1833) В. Ф. Одесского — «Жизнь и похождения одного из здешних обывателей

² (Мятлев 1857: 121–122). Указано Т. И. Орнатской (Достоевский 1972–1990, 13: 294–295).

в стеклянной банке, или Новый Жоко». При том, что Достоевский был очень неплохо знаком со словесностью 1830-х годов, предложенное сопоставление может показаться неожиданным. Оправданным и естественным оно выглядит в свете того толкования сказки Одоевского, какое было выдвинуто в недавнее время Александром Анатольевичем Карповым (Карпов 2017). Наш юбиляр впервые указал на то, что в «Новом Жоко» полемическая игра с общими местами, идущими из разных литературных традиций, в особенности из «неистовой словесности», вовсе не является самоцелью (ср.: Турьян 1996, Ларионова 1993). Ему удалось вскрыть глубинный философский пласт, присутствующий в сказке Одоевского, а именно: полемическую направленность этой истории о поедающих друг друга пауках против влиятельного в тогдашней науке учения британского политэконома Т. Р. Мальтуса (сразу же добавим: в эпоху Достоевского это учение стало еще влиятельнее). В книге «Опыт о законе народонаселения» (1798) Мальтус сформулировал ту мысль, что определенная территория способна прокормить лишь строго определенное количество людей; чрезмерный демографический прирост является стимулом к междуусобиям, — а потому необходим организованный контроль над численностью населения (в том числе изыскание способов к избавлению от «лишнего» населения)³.

Как показал А. А. Карпов, именно дилемма нехватки пищи для прокормления постоянно плодящегося паучьего семейства и является в сказке Одоевского движущей пружиной сюжета. Сначала молодому пауку, рассказчику «сказки», приходится вместе с «подругой» пуститься на поиски новых мест для ловли добычи, потому что прожорливый и свирепый отец героя не оставляет им шансов прокормиться на старой территории. Затем пауки попадают в руки естествоиспытателя, заключающего их в стеклянный сосуд. Пока им регулярно поставляют «пернатых» (т. е. мух) герою с подругой и увеличивающимся семейством удается — в довольно вместительной банке — ускользнуть от алчности отца. Когда пищи становится меньше, а поголовье пауков растет, они переходят к взаимному истреблению. В тот момент, когда в живых остаются только отец и сын, готовые пожрать один друг-

³ Несколько позже Одоевский обратится к критике теории Мальтуса в антиутопии «Последнее самоубийство» (в составе книги «Русские ночи», 1844).

гого, банка то ли сваливается, то ли (вероятнее) выбрасывается человеком за окно.

Сюжетные соприкосновения «Нового Жоко» с басней капитана Лебядкина очевидны. Перед нами не одно (как у Мятлева), а сразу многие насекомые, попадающие в стеклянную банку и вступающие там в конкуренцию из-за пищи. Стеклянная банка/стакан с насекомыми уподобляется человеческому обществу, раздираемому эгоистическими (материальными) интересами. Бросается в глаза и сходство концовки: выбрасываемая за окно банка с пауками – выплескиваемый Никифором на помойку стакан с мухами и тараканом.

В соотнесении с антимальтусовской сказкой Одоевского отчетливо высвечивается один смысловой момент, на который интерпретаторы лебядкинской басни редко обращают внимание, а именно: в «Бесах» отношения между насекомыми в стакане моделируются именно «по Мальтусу», т. е. с акцентом на «перенаселенности» территории:

Место занял таракан,
Мухи возроптали.
«Полон очень наш стакан», —
К Юпитеру закричали
(Достоевский 1972–1990,
10: 141; курсив мой — Г. П.)⁴.

В раннем наброске строки «Тесен, дескать, стал нам стакан» метонимически замещала собой все стихотворение (Достоевский 1972–1990, 11: 41). Эта характерно «мальтусовская» констатация, очевидно, и заключала в себе смысловой нерв притчи.

На фоне широко представленной в «Бесах» (как, впрочем, и в более ранних произведениях Достоевского) полемики с социально-прагматическими теориями, в том числе малтузианством, подобный оттенок смысла в «пиеске» Лебядкина не выглядит чем-то ошеломляющим. Особенно выразительна критика мальтусовских взглядов в подготовительных материалах к «Бесам». Ср., например, следующие пояснения «Князя» (будущего Ставрогина) в беседе с Шатовым: «Если пищи будет мало и никакой

⁴ Насколько мне известно, мальтусовский подтекст этой строфы «Таракана» был отмечен лишь Е. В. Лукиным, а вслед за ним Б. Н. Тихомировым (Лукин 2006: 23; Тихомиров 2017: 602).

наукой не достанешь ни пищи, ни топлива, а человечество увеличится, тогда надо остановить размножение. Наука говорит: ты не виноват, что так природа устроила, и прежде всего чувство самоохранения на первом плане, стало быть, сожигать младенцев. Вот нравственность науки. Мальтус вовсе не так несправедлив, ибо слишком мало времени было для опыта. Посмотрите-ка, что будет дальше и вынесет ли Европа такое население без пищи и топлива?» (Достоевский 1972–1990, 11: 181).

Из сказанного (может возразить кто-то) явствует, что противником мальтусовского учения Достоевский был и помимо всякой зависимости от Одоевского. А потому сходство между лебядкинской басней о таракане и сказкой Ирины Модестовича Гомозейки о пауках можно объявить чисто типологическим, проистекающим из общих мировоззренческих установок, — и даже в тождестве фабульной концовки видеть результат саморазврывающейся логики действия. Однако в данном случае есть основания говорить не просто о типологической близости, но и о более тесной связи лебядкинской басни с «Пестрыми сказками», — о чем и пойдет речь в следующем параграфе.

2

Дело в том, что имя В. Ф. Одоевского было упомянуто в незаконченном замысле Достоевского, предшествовавшем «Бесам», — в повести «Картузов» (1868–1869), для которой как раз и сочинились стихи о таракане. Там они приписаны герою более симпатичному, чем капитан Лебядкин, но тоже страдающему графоманией — и тоже проецирующему свою судьбу на судьбу таракана. В набросках повести утверждалось, что Картузов был лично знаком с «почтенным и покойным⁵ князем О_{доевски}м» и как-то раз даже «носил <ему> раков для объяснения» (Достоевский 1972–1990, 11: 40). Очевидно, желание главного героя пообщаться с «князем О.» было вызвано не одними только естественнонаучными интересами. В планах «Картузова» присутствовали и другие указания на попытки завести знакомства в пе-

⁵ Из этих слов явствует, что смерть Одоевского в марте 1869 г. не осталась незамеченной автором «Картузова». Кстати, кончина князя вполне могла подвигнуть Достоевского еще раз перелистать его литературное наследие.

тербургской литературной среде⁶. Поэтому поиск связей между картузовским «Тараканом» и литературной продукцией столичных писателей, в том числе «князя О.», вполне правомерен.

Намеков, указывающих именно на «Пестрые сказки», в набросках о Картузове нет. Но в предположении, что Достоевский (основательно начитанный в русской романтической словесности 1830-х гг., как доказывают уже «Бедные люди») был знаком и с этой книгой Одоевского⁷, нет ничего невероятного. И если он хоть раз в жизни читал «Нового Жоко», то создание Иринея Модестовича Гомозейки непременно должно было остаться у него в памяти — уже по той причине, что Достоевский был болезненно неравнодушен к героям сказки — паукам. У Гомозейки-Одоевского чрезвычайно ярко даны по меньшей мере два мотива, постоянно привлекавшие внимание Достоевского, вплоть до «Братьев Карамазовых»: мотив взаимного поедания «злыми насекомыми», как и мотив «паучьего сладострастия»⁸. О последнем Достоевский будет говорить даже применительно к Клеопатре в Пушкинской речи (Достоевский 1972–1990, 26: 146). Но для нас сейчас интереснее первый мотив — взаимное поедание. Это зоологически достоверное свойство пауков (ср. ходовой фразеологизм «пауки в банке») было использовано Одоевским для ироничной иллюстрации теории Мальтуса. Смысл сказки «Новый Жоко» заключается в полемике против такой доктрины, которая претендует на то, чтобы полностью объяснить человеческую жизнь по аналогии с жизнью хищных насекомых. Достоевскому подобное «послание» было, конечно же, близко.

Теория Мальтуса — в непременной связке с мотивом взаимного поедания как практическим выводом из подобной теории —

⁶ «“Надо познакомиться с каким-нибудь из поэтов”. Заходил к Полонскому, оставил карточку» (Достоевский 1972–1990, 11: 39).

⁷ Упоминания Достоевским некоторых других его произведений зафиксированы в указателе к Полному собранию сочинений (Достоевский 1972–1990, 30 (2): 286).

⁸ «...отец мой гнался за моей подругой; в мое отсутствие он заметил ее, воспыпал к ней преступною страстию!» (Одоевский 1996: 29). Шаржированым преувеличением было бы объявить, будто подобные перипетии в чем-то предваряют будущих «Братьев Карамазовых». Тем не менее, если рассуждать о литературных источниках мотива «сладострастного насекомого» у Достоевского, «Пестрые сказки» Одоевского могли бы занять в этом ряду свое законное место.

настойчиво привлекала внимание Достоевского, особенно в период работы над «Идиотом» и «Бесами». И не почувствовать антимальтусовский подтекст сказки Одоевского он, в отличие от сегодняшних читателей, просто не мог. Остроумная притча Одоевского о пауках вполне могла побудить автора «Бесов» дать выход своему неприятию малтузианства в том числе в басеной, аллегорической форме.

Правда, насекомые в басне Картузова-Лебядкина (мухи и таракан) не поедают друг друга в прямом смысле — речь идет о склоках пока еще только вербальных (поднявшийся в стакане «крик»). Но на фоне отчетливо мальтусовской подоплеки конфликта (боязнь мух потерять пропитание при увеличившемся — с прибытием таракана — «народонаселении» замкнутой территории = склянки) мысль о взаимном поедании напрашивается. Тем более, что подобное направление мысли словно бы подсказано нелепогениальным неологизмом «мухоедство».

Это словцо, приводящее слушателей в оторопь, пояснено Лебядкиным лишь наскоро: «...когда летом в стакан налезут мухи, то происходит мухоедство, всякий дурак поймет...» (Достоевский 1972—1990, 10: 141). Недостаточная логическая внятность такого неологизма, разумеется, входила в намерения автора «Бесов», потому что провоцировала на дальнейшие размышления и ассоциации. Тот смысл, который, по-видимому, подразумевал Лебядкин (а именно: что «мухоедство» — это когда *сами мухи что-то едят*), плохо согласуется с логикой словообразования в русском языке. По идее, «мухоедство» — это когда *едят мух*⁹. Принимая пояснение Лебядкина, читатель отчасти соглашается понимать «мухоедство» как (довольно гадкое) обсасывание пищи мухами. Но подспудно — самой формой слова — навязывается еще менее эстетичное представление: то ли кто-то ест мух, то ли муhi поедают друг друга.

Отсюда тянется цепочка ассоциаций, соединяющая жутковатый неологизм «мухоедство» с обильно представленными в мыс-

⁹ Между прочим, именно «мухоедством» (не используя, конечно, этого слова) заставляет поначалу заниматься своих «мохноногих героев» Одоевский. Под «пернатыми», как было упомянуто выше, в «Новом Жоко» подразумеваются мухи. Один из остроумных смысловых ходов в сказке Одоевского состоит в радикальном «остранении» масштабов: день кажется маленькому пауку годом, ручеек — огромной рекой, человеческие пальцы — движущимися горами, и т. д.

ленных экспериментах Достоевского мотивами гастрономических извращений типа «антропофагии» или «поедания младенцев»¹⁰. Всё это, по мнению Достоевского, те естественные последствия, до которых однажды непременно дойдет человечество, забывшее о Христе и пытающееся выстроить свою жизнь на строго логических, социально-прагматических началах, на той мимо самоочевидной посылке, что «инстинкт самосохранения» — превыше всего. И то, что Одоевский в «Новом Жоко», полемически заострив «аксиомы» мальтусовской теории, отождествил механизмы демографической саморегуляции, описанные британским политэкономом, с теми законами, по которым живет мир пауков, не могло не привлечь сочувственного внимания Достоевского¹¹.

Выведение на поверхность антимальтусовского подтекста басни Лебядкина генерализует ее смысл. Обычно сюжетную коллизию этой «пиески» (таракан-парвеню в обществе мух) соотносят с ситуацией самого капитана Лебядкина, который пытается — в гостиной генеральши Ставрогиной — предъявить некие имущественные притязания (проистекающие из того обстоятельства, что его сестра, Хромоножка, тайно повенчана со Ставрогиным). При этом герою-таракану отчасти сочувствуют, отчасти иронизируют над его псевдodemократическими амбициями¹². Всё это, конечно, справедливо. Однако, как мне представляется, стоящая за изображением конфликта таракана и мух *мальтусовская объяснительная схема* существенно меняет перспективу рассмотрения, делает ее более масштабной. Происходящее в подтекольном мирке становится аналогом всего человеческого мира, по-мальтусовски ставящего во главу угла голую прагматику, т. е. конку-

¹⁰ В исследовательской литературе (Лукин 2006; Тихомиров 2017: 602) справедливо указывалось на то, что «мухоедство» — это как бы завуалированное «людоедство», т. е. антропофагия.

¹¹ О близости Достоевскому многих рассуждений Одоевского (в частности, его критики учения Бентама в новелле «Город без имени») неоднократно упоминалось в исследовательской литературе (Достоевский 1972–1990, 9: 449; там же, 25: 405; Назиров 1974).

¹² Ср. указание Т. И. Орнатской в комментарии к роману, что мотив, заимствованный, как она считает, из стихотворения Мятылева, «обретает в устах Лебядкина своеобразный „гражданский“ оттенок. <...> Это позволяет усматривать в басне, приписанной Достоевским Лебядкину, пародию на печатавшиеся в тогдашних газетах и журналах многочисленные стихотворения, в которых традиционные гражданские мотивы опошлились и разменивались на мелкую ходячую монету» (Достоевский 1972–1990, 12: 294–295).

ренцию из-за корма и жизненного пространства. Подобное укрупнение смысла отвечает сверхзадаче всякой философской притчи.

Обобщая сказанное, подчеркнем, что рассматривать «Нового Жокоя» в качестве одного из основных претекстов басни Картузова-Лебядкина-Достоевского позволяют следующие моменты: (1) антимальтусовская проблематика; (2) фабула, рисующая конкуренцию насекомых из-за пропитания; (3) жанровая форма, отчасти близкая к басне. «Пестрые сказки» Одоевского во многом напоминали его же прозаические «апологи» — те же философские басни. Предполагать родство басни Картузова-Лебядкина с этой ветвью широко понимаемой традиции «притчи» вполне уместно, — тем более, что среди русских *стихотворных* басен до сих пор не удалось обнаружить сколько-нибудь близких аналогов этой «пиески», несмотря на декларируемую Лебядкиным преемственность по отношению к Крылову (ср. Дубеник 2011: 13, 16).

3

К только что перечисленным трем добавим еще и четвертое сходство. Речь идет об уже упомянутом сходстве концовки — выкидывании/выплескивании склянки с насекомыми, а главное, о том семантическом жесте, который за этим стоит: мир, отвергаемый и/или уничтожаемый по причине того, что он плох.

В постскриптуме к сказке Одоевского прямо говорится о вышестоящих разумных существах, быть может, производящих такой же эксперимент над людьми, какой был совершен над пауками в только что изложенной истории: «Слушайте ж, гордые люди! Отвечайте мне, вы сами уверены ли, убеждены ли вы, как в математической истине, что ваша земля — земля, а что вы — люди? Что, если ваш шар, который вам кажется столь обширным, на котором вы гордитесь и своими высокими мыслями, и смелыми изобретениями, — что, если вся эта спесивая громада не иное что, как гнездо неприметных насекомых на какой-нибудь другой земле? Что, если исполним, на ней живущим, вздумается делать над вами — как надо мною — физические наблюдения, для опыта морить вас голодом, а потомprehладнокровно выбросить и вас, и земной шар за окошко?» (Одоевский 1996: 31–32)¹³. Мотив че-

¹³ Параллели этим размышлениям усматривали в «Путешествиях Гулливера» Свифта или в «Микромегасе» Вольтера (Сакулин 1913: 30; Ларионова

ловеческого мира как «подстекольного» эксперимента был, кстати, заявлен в «Пестрых сказках» несколько выше. В истории, открывающей сборник, фиктивный «автор», Ириней Модестович Гомозейка, вдруг обнаруживал, что он вместе с другими посетителями светского вечера заключен «чертенком» внутрь большой химической реторты.

Пусть в «Пестрых сказках» рассказ об опыте, производимом чертенком, не слишком серьезен, — тем не менее трудно не заметить, что перед нами в этой книге Одоевского — целый сгусток мотивов, неизменно занимавших Достоевского. Прежде всего, это мысль о человеческом мире как эксперименте некой вышестоящей силы. В логическом пределе, такую «пробу» осуществляет над людьми Бог (Демиург), а может быть, и черт¹⁴. Вариацией той же темы является мотив мира как «диаволова водевиля» (по слову Кириллова в «Бесах» (Достоевский 1972–1990, 10: 471)), бесовского действия, которое так и хочется «взять просто-запросто за хвост и стряхнуть к черту», по выражению Раскольникова (там же, 6: 321).

В басне «Таракан» мысль о «подстекольном» мире как чьем-то целенаправленном эксперименте не заявлена прямо. Истолкование, данное самим Лебядкиным образу Никифора¹⁵ (слуги, выплеснувшего содержимое стакана в помойную лохань), скорее намекает на топос «равнодушная природа» — в том переосмыслении, какое получила эта идея, например, в исповеди Ипполита («Идиот»), в размышлениях Кириллова («Бесы») или в статье «Приговор» из «Дневника писателя» за 1876 год. Говоря о теме Природы у Достоевского, важно подчеркнуть следующее. Его герои — атеисты и самоубийцы — прекрасно понимают, что Приро-

1993: 96). При том, что Одоевский, безусловно, был знаком с этими произведениями, ограничиваться ссылками на них не стоило бы. Дело в том, что и Свифт, и Вольтер лишь варьировали идею о «множестве миров», широко представленную в научных и философских трудах XVIII — начала XIX в. (см. Guthke 1983), в значительной части тоже известных Одоевскому.

¹⁴ Ср., например, вопросы Федора Павловича Карамазова: «“Кто же это так смеется над человеком? <...> В последний раз и решительно: есть Бог или нет?” <...> “Кто же смеется над людьми, Иван?” — “Черт, должно быть”, — усмехнулся Иван Федорович. — “А черт есть?” — “Нет, и черта нет”» (Достоевский 1972–1990, 14: 124).

¹⁵ «Что же касается до Никифора, то он изображает природу, — прибавил он скороговоркой и самодовольно заходил по комнате» (Достоевский 1972–1990, 10: 142).

да лишена сознания, то есть злонамеренно экспериментировать над человеком она не может. Но именно эта полнейшая индифферентность и выглядит в их глазах «оскорблением» человеку и «насмешкой» над ним (Достоевский 1972–1990, 10: 471; 23: 147). В результате Природа предстает как аналог злого Демиурга, зачем-то создавшего людей, не спросив их воли. Против этой враждебной и слепой силы как раз и желают герои-атеисты заявить свой «протест», вполне сознавая его бессмысленность. В рамках подобной логики Природа и Бог-Демиург оказываются взаимозаменимыми понятиями.

Любопытно, что Никифор, в «пиеске» Лебядкина прямо упомяненный Природе, заодно (непрямо) уподобляется самому Господу Богу. Подобное толкование лапидарной характеристики «бла-го-роднейший старик» (Достоевский 1972–1990, 10: 471) начинает выглядеть особенно вероятным, если мы заглянем в подготовительные варианты к этой строчке. Будь подобная аттестация Никифора чем-то малосущественным, обилие вариантов способно было бы удивить: «Верно, умный был старик...», «Очень умный был старик...», «Вероятно, очень умный был старик...», «По всем (здравым) признакам умный был старик» (там же, 11: 38, 41). Во всех этих формулировках сквозит лукавство, как кажется, метящее весьма далеко — или весьма высоко.

Соотнесение Никифора с Господом Богом подкрепляется той оценкой, какую получает осуществленный им акт (опорожнение стакана) в оценке сочинителя басни, Лебядкина: «Никифор берет стакан и, несмотря на крик, выплескивает в лохань всю комедию¹⁶, и мух и таракана, что давно надо было сделать» (там же, 10: 142). С учетом семантической проекции ‘Никифор как Господь Бог’ (кстати, в набросках «Картузова» присутствовала еще одна значимая проекция: ‘Никифор как Россия’ (там же, 11: 42)) финал басни словно бы рифмуется с финалом всего романа «Бесы». Вернее, с той надеждой, которая звучит в последних речах Степана Трофимовича, — надеждой на то, что вошедшие в свиней бе-

¹⁶ Как одно большое комедийное действие, совершающееся помимо воли людей, нередко рисуется у Достоевского весь человеческий мир. Ср., например, слова Черта в «Братьях Карамазовых» о Божьем творении как скверном спектакле: «Мы эту комедию понимаем: я, например, прямо и просто требую себе уничтожения... <...> Люди принимают всю эту комедию за нечто серьезное...» (Достоевский 1972–1990, 15: 77).

сы¹⁷, «вся нечистота, вся эта мерзость», будут наконец уничтожены, а больной (Россия) исцелится и «сидет у ног Иисусовых» (там же, 10: 499)¹⁸.

Эта смысловая возможность – уподобление «благороднейшего старика» Господу Богу, воздавшему всем по заслугам, – неявно присутствует в тексте, соседствуя с эксплицитным уподоблением Никифора (равнодушной) Природе. В итоге смысл развязки «басни» двоится – между заслуженной, благодетельной карой и беспощадным уничтожением живых, пусть ничтожных существ (таранка, который «не ропщет» (Достоевский 1972–1990, 10: 142)). Кстати, эта двоящаяся смысловая возможность – то ли законное отвращение, то ли полнейшее безразличие вышестоящей силы к насекомым-людям – уже была намечена в finale сказки Иринея Модестовича Гомозейки о пауках. Там можно было подозревать, что таинственный экспериментатор (напоминающий биографического автора – натуралиста и музыканта) выбросил банку за окно не в какой-то случайный момент, а тогда, когда стали ясны итоги эксперимента: паук-отец и паук-сын уже сожрали всех прочих и теперь готовы сожрать один другого. Этот смысл не выговорен четко, однако он присутствует в тексте – наряду с той семантической возможностью, которая дана в уже процитированном философском постскриптуме: «прехладнокровное» безразличие высших существ к людям-букашкам вообще. Разумеется, я не хочу утверждать, что всю эту двоящуюся игру смыслов Достоевский позаимствовал из сказки Одоевского. Речь идет лишь о том, что многое в размышлениях Одоевского было ему созвучно.

При этом Достоевский осмыслияет мотив эксперимента, совершающего каким-то неведомым существом над заключенными в банку насекомыми (= человечеством), во многом иначе. У Одоевского, на изломе века Просвещения, речь шла о физически вполне представимых «исполинах», вдобавок наделенных более

¹⁷ К евангельским свиньям-бесам Степан Трофимович причисляет и себя самого – подобно тому, как Лебядкин отождествлял себя с таранком.

¹⁸ Мотив уничтожаемых «подлых насекомых» возвращается в заключительном письме Ставрогина, впрочем, далеком от христианского оптимизма, окрасившего последние речи Степана Трофимовича: «Я знаю, что мне надо бы убить себя, смести себя с земли как подлое насекомое...» (Достоевский 1972–1990, 10: 514).

высоким разумом, чем люди. Такая перспектива рассмотрения, кстати, во многом предваряла современную «научную фантастику», рисующую встречу землян с инопланетным разумом (Guthke 1983). У Достоевского смысловая коллизия приобретает религиозно-философское измерение: за текстом «пиески», повествующей об участи таракана и мух, просматриваются «последние» метафизические вопросы о той силе, что создала мир, ввергla его в беды и страдания — и в любой момент способна этот мир уничтожить¹⁹. Семантические колебания совершаются в данном случае между «равнодушной природой» и Богом — то ли справедливым судией, то ли безразличным к своему творению Демиургом, отправляющим целый мир на свалку. Этот мотив мира как неудачного эксперимента найдет развитие в «Братьях Карамазовых». Деистское представление о Боге — довольно равнодушном наблюдателе природной и человеческой жизни (однажды им сотворенной) — артикулируется в размышлениях Ивана Карамазова о мире как «глупой пробе», опущенном Богом-Демиургом «пробном шаре» (Достоевский 1972—1990, 15: 230 (черновики)), а также, в окончательном тексте романа, о людях как «недоделанных пробных существах, созданных в насмешку» (Достоевский 1972—1990, 14: 238).

Говорить о том, будто мотив «пробного мира» был подсказан Достоевскому Одоевским, было бы, конечно, опрометчиво. Эта

¹⁹ Теодицеяная проблематика намечена уже в разглагольствованиях Лебядкина, предваряющих декламацию басни: «Это маленько словечко “почему” разлито во всей вселенной с самого первого дня мироздания, сударыня, и вся природа ежеминутно кричит своему творцу: “Почему?” — и вот уже семь тысяч лет не получает ответа» (Достоевский 1972—1990, 10: 140—141). Не имея возможности подробно останавливаться на толкованиях лебядкинской басни, предлагавшихся исследователями на протяжении вот уже более ста лет, замечу только, что именно этот «теодицеяный» пласт обычно игнорируется. Долгое время доминировавшие «антитоталитарные» прочтения (во многом обязанные своим происхождением стихотворению Н. Олейникова «Таракан») в данном случае выглядят натянутыми. При том, что фигура Никифора допускает различные толкования, безусловно ясно одно: по отношению к мирку насекомых (= людей) Никифор является силой *трансцендентной* (меж тем как «тоталитаризм» — порождение самого же человеческого общества). Если применительно к «Таракану» Лебядкина-Достоевского и можно говорить о некой «тотальности», то исключительно о тотальности мироздания в целом, т. е. о силе, абсолютно внеположной человеческому социуму.

идея была хорошо знакома обоим писателям из множества философских и литературных источников. Смысл настоящей статьи заключается в том, чтобы подчеркнуть: в лебядкинской басне «Таракан» мотив мира как неудачного, неутешительного эксперимента тоже присутствует — и особенно ясно выsvечивается в сопоставлении с предполагаемым претекстом, сказкой Одоевского «Новый Жоко».

4

Остается пояснить, почему в «Бесах» нет ни малейших *прямых намеков на «сказку»* Одоевского, тем временем как в других случаях Достоевский дает вполне ясные ссылки на литературные моды и отдельные произведения 1830—1840-х гг. Почему в случае с «Тараканом» автор и персонаж предпочли ограничиться указанием на басни Крылова?

Дело в том, что прочие обильно представленные в «Бесах» аллюзии на произведения «эпигонских» тридцатых годов (Н. В. Кукольник, А. В. Тимофеев, В. С. Печерин и др.) носят саркастический характер. Это тексты, являющиеся предметом полемики. В Одоевском же (особенно в его критике малтузианства, бентамизма и, вообще, торжества прагматических теорий в буржуазном столетии) Достоевский видел не оппонента, а союзника. Создавать у читателей ощущение, будто он потешается над «Пестрыми сказками», причисляя их к явлениям того же литературного ряда, что Тимофеев или Печерин, автору «Бесов» было ни к чему. Впрочем, и большинство читателей успели к началу 1870-х гг. забыть старую книжку Ирины Модестовича Гомозейки. Между тем проанализированный выше интертекстуальный сюжет лишился раз демонстрирует следующее: романтические 1830-е годы были для Достоевского не только объектом литературной полемики, но и своеобразным «резервуаром», из которого он почерпнул многие важные темы, топосы и коллизии.

В том числе (и это особенно существенно) связь между лебядкинской «пиеской» и гротескной «сказкой» Одоевского подкрепляет мысль М. М. Бахтина о глубочайшем значении для Достоевского той «мениппейной» традиции «серезно-смехового» (Бахтин 1963: 135—241), к которой мы с полным правом можем причислить «Пестрые сказки». Тезис Бахтина, в 4-й главе его

книги о Достоевском проиллюстрированный примерами исключительно из «большой» всемирной литературы, периодически вызывал и вызывает споры; иному, чересчур эмпирическому взгляду он представляется недостаточно аргументированным, как бы повисшим в воздухе. Прослеживание конкретных связей Достоевского с русской романтической/постромантической словесностью 1830-х гг., столь богатой именно «мениппейными» образцами, делает гипотезу Бахтина доказательной также с точки зрения строго «академического» историко-литературного изучения.

Литература

- Бахтин 1963 — *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1963.
- Бланк — *Бланк К. Стихи капитана Лебядкина: Шостакович и Достоевский* // *Opera musicologica*. 2012. № 3 (13). С. 23—42.
- Достоевский 1972—1990 — *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972—1990*.
- Дубеник 2011 — *Дубеник Е. А. Литературные ассоциации в романе Ф. М. Достоевского «Бесы»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2011*.
- Карпов 2017 — *Карпов А. А. Интертекстуальное поле «классической повести» В. Ф. Одоевского «Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко»* // *Русская классика: Сборник статей к 85-летию со дня рождения Н. Н. Скатова*. СПб., 2017. С. 210—223.
- Ларионова 1993 — *Ларионова Е. О. «Пестрые сказки» В. Ф. Одоевского и литературная ситуация 1830-х годов* // *Культурно-исторический диалог: Традиция и текст*. СПб., 1993. С. 87—99.
- Лукин 2006 — *Лукин Е. В. Философия капитана Лебядкина*. СПб., 2006.
- Мятлев 1857 — *Мятлев И. П. Полн. собр. соч. Т. 1*. СПб., 1857.
- Назиров 1974 — *Назиров Р. Г. В. Одоевский и Достоевский* // *Русская литература*. 1974. № 3. С. 203—206.
- Одоевский 1996 — *Одоевский В. Ф. Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою*. СПб., 1996.
- Сакулин 1913 — *Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский: Мыслитель. — Писатель*. Т. 1. Ч. 2. М., 1913.
- Серман 1981 — *Серман И. З. Стихи капитана Лебядкина и поэзия XX века* // *Revue des Études Slaves*. 1981. Т. 53. F. 4. P. 597—605.
- Тихомиров 2017 — *Тихомиров Б. Н. Басня капитана Картузова/Лебядкина «Жил на свете таракан...»: Контексты интерпретации* // *Мир науки, культуры, образования*. 2017. № 6 (67). С. 600—603.

Турьян 1996 — Турьян М. А. «Пестрые сказки» Владимира Одоевского //
Одоевский В. Ф. Пестрые сказки... СПб., 1996. С. 131—168.

Guthke 1983 — Guthke K. S. Der Mythos der Neuzeit: Das Thema der «Mehrheit der Welten» in der Literatur- und Geistesgeschichte von der kopernikanischen Wende bis zur Science-Fiction. Bern; München, 1983.

Potapova G. E.

**Concerning Spiders, Cockroaches, «Fly-eating» and Anthropophagy.
A Question about the Literary Relationships
between F. M. Dostoevsky and V. F. Odoevsky**

Keywords: Dostoevsky, Vladimir Odoevsky, criticism of the Malthusian theory, the Menippean tradition.

The paper considers the tale about the spiders in the glass from the «Mixed Tales» (1833) by Odoevsky as the likely source of Lebyadkin's fable «The Cockroach» («The Devils»). The affinity between the two indicated texts is based on four characteristics: criticism of the Malthusian theory; a plot concerning insects competing for food; a fable-like form; the similar end (a glass with the insects is thrown out) that symbolizes the destruction of an experimental world by the Experimenter / Demiurge.

[015281]

История русской литературы
II половины XIX века (2 часть)
History of Russian Literature:
19th Century, Second Half, Part 2

А. Д. Степанов *

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЧЕХОВСКОЙ ТОПИКИ

Ключевые слова: А. П. Чехов, «случайная» деталь, топос, традиция и новаторство.

В статье обсуждается вопрос о так называемых «случайных» деталях в прозе и драматургии Чехова, который был поставлен сначала приживленной критикой, а затем А. П. Чудаковым, и предлагается новый способ интеграции этих кажущихся случайностей в целое текста. Несмотря на то, что большинство таких деталей глубоко индивидуальны и создают «ореол неповторимости» (Чудаков) изображаемого явления, многие из них восходят к общим местам или топосам, издавна использовавшимся в риторике и литературе. Одним из таких топосов является словосочетание «худой и бледный». В романтизме оно было приметой портрета «демонического» или «разочарованного» героя, в реализме — начинает выполнять социальные функции, указывая на социальную несправедливость, тяжелую болезнь или на то, что герой «не от мира сего» (он — монах, аскет, идеалист и т. д.). При этом у многих писателей развивается индивидуальная семантика исходного топоса в рамках этой системы функций (что демонстрируется на примере героев Достоевского). Чехов также использует все три функции топоса, однако значительно переосмыслияет их. В результате «бледность» и/или «худоба» в его текстах часто коннотируют обостренную чувствительность («нервность») героя, постоянно ощущающего себя несчастным. Разбитый на части и переосмысленный топос служит Чехову тонким инструментом создания поэ-

* Степанов Андрей Дмитриевич, доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: a.d.stepanov@spbu.ru, pp2998@mail.ru.

тических эквивалентностей, указывая на сходство героев в горе и несчастье и создавая «подводное течение», тот подтекст, который делает все его поздние тексты шедеврами.

Один из самых важных вопросов при интерпретации любого произведения Чехова — это вопрос о функциональности детали. Как известно, уже прижизненная критика постоянно упрекала писателя в «фотографизме», неумении отделять важное от неважного, видя в этом проявление равнодушия Чехова к изображаемому миру и отсутствие четкой авторской позиции, объединяющей «общей идеи» (см., например: Михайловский 1890; Перцов 1893). Впоследствии мысль о «случайностной» организации чеховского мира абсолютизировал А. П. Чудаков, полагавший, что именно неразличение случайного и существенного, в том числе на уровне детали, является отличительной чертой чеховского творчества. В отличие от своих предшественников, учений рассматривал эту особенность как новаторскую: запечатленные писателем случайные подробности окружают изображаемые предметы «ореолом неповторимости, единичности» (Чудаков 1986: 186), а в сочетании с «существенными» деталями дают возможность воспроизведения всей полноты бытия.

Разумеется, проблема соотношения существенного и случайного связывалась интерпретаторами прежде всего с изображением человека. Прижизненная чеховская критика была полна вопросов вроде: «Почему Маша в “Чайке” постоянно нюхает табак? Почему Лаевский в “Дуэли” то и дело рассматривает свои розовые ладони и грызет ногти? Что дают все эти мелочи для понимания характеров и обстоятельств?». Чудаков дал на это однозначный ответ: Чехову, писал он, «надобно запечатлеть особость всякого отдельного человека в переходящих, мимолетных внешних и внутренних состояниях, присущих только этому человеку сейчас и в таком виде не повторяемых ни в ком другом» (Чудаков 1986: 300). Однако концепция Чудакова, несмотря на свою влиятельность и цитируемость, не была полностью принята исследовательским сообществом. Более того, можно сказать, что чеховеды уже пятьдесят лет спорят с этой идеей, доказывая при интерпретации конкретных рассказов и пьес, что те элементы текстов, которые ученый считал «случайностными», на самом деле функ-

циональны и прямо соотносятся с выделяемыми при анализе смысловыми доминантами. Данная работа продолжает этот плодотворный, на наш взгляд спор, но предлагает новый — возможно, неожиданный — общий подход к решению поставленной Чудаковым задачи. Как ни странно это может показаться на первый взгляд, к вопросу о «случайной» детали можно подойти с точки зрения топики, то есть исследования общих мест, часто имеющих очень давнее литературное и риторическое происхождение.

Странным и неожиданным это может показаться именно потому, что исследователи, независимо от того, принимали они или отвергали тезис о «случайности», вынуждены были соглашаться с Чудаковым в том, что кажущиеся лишними чеховские подробности всегда глубоко индивидуальны. Более того, именно эти неповторимые черты играют решающую роль в создании «настроения», «подводного течения» — тех тонких, трудноуловимых оттенков значения (или даже возможности значения для интерпретатора), которые и делают рассказы Чехова шедеврами. Без звука лопнувшей струны в «Вишневом саде» или крика совы в «Иванове» исчезает аура этих произведений.

В отличие от «чеховской детали» в самом понятии «топос», которое вернулось в поэтику благодаря знаменитой книге Эрнста Роберта Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье» (1948), заложено представление о чем-то «общем», «повторяющемся», «риторическом», «бездушном», об инструментарии готовых ораторских приемов-аргументов, которые можно использовать при всяком удобном случае¹.

Однако, как нам кажется, общие места, могут быть полезны при выявлении и истолковании индивидуального. Обычно считается, что топика, будучи частью риторики, перестала играть существенную роль в литературе после конца «эпохи готового слова», то есть в конце XVIII — начале XIX вв. Однако, как показывают современные исследования (Васильева 2018; Степанов 2018; Степанов 2019а; Васильева, Двинятин, Степанов 2020), топосы и формулы, как в целостном виде, так и в форме «обломков» и «осколков», сохранились и в литературе XIX—XX веков, часто утрачивая прежние функции и иллоктивные цели, замещаясь

¹ Ср.: топосы — это «аргументы, которые можно использовать по самым разным поводам... интеллектуальные темы, подходящие для развития и модификации по усмотрению оратора...» (Curtius 1983: 70; перевод мой. — А. С.).

сионимическими конструкциями, меняясь до неузнаваемости как в плане содержания, так и в плане выражения. Этот сложный процесс не получил до сих пор достаточного внимания ученых, хотя несомненно заслуживает пристального изучения.

Среди способов трансформации старых «общих мест» большую роль играют индивидуально-авторские преобразования, то есть те личные коннотации и приметы идиостиля, которые тот или иной писатель привносит — как правило, неосознанно — в готовые формы.

Попробуем проиллюстрировать эти закономерности на одном примере. Одним из весьма частотных общих мест при описании внешности героя в литературе романтизма было сочетание эпитетов «худой» и «бледный»: «Аммалат-бек, *худой*, *бледный*, задумчивый, лежал, склоня голову на валек, и курил трубку» (А. А. Бестужев-Марлинский, «Аммалат-бек», 1831)²; «Высокий ростом не по летам, он был *худ*, лицо его было *бледно*, глаза черные, большие, навыкате, но без жизни, без огня» (Н. А. Полевой, «Клятва при гробе Господнем», 1832); «Михайло Платонович лежал в постели, *худой*, *бледный*; в продолжение нескольких дней он уже не принимал никакой пищи» (В. Ф. Одоевский, «Сильфида», 1837) и мн. др. Этот топос в 1840-е годы переходит в реалистическую литературу: «Я испугалась не на шутку, когда он вбежал ко мне, *худой*, *бледный*, с глазами как огонь» (А. В. Дружинин, «Полинька Сакс», 1847); «Ей было на вид лет тридцать; *худое* и *бледное* лицо еще хранило следы красоты замечательной; особенно понравились мне глаза, большие и грустные» (И. С. Тургенев, «Ермолай и мельничиха», 1847); «И так как я все еще была *худа* и *бледна*...» (Ф. М. Достоевский, «Неточка Незванова», 1849) и мн. др.

Если главная функция данного дескриптора³ в романтической поэзии и прозе достаточно очевидна (худоба и бледность — обыч-

² Здесь и далее цитаты из русской литературы (за исключением произведений Чехова) приводятся по Национальному корпусу русского языка (<http://www.ruscorpora.ru/new/>). В каждой цитате нами выделяются курсивом вариации исходного топоса.

³ «Топосы-дескрипторы похожи на формулы и клише; у них есть лексическое и грамматическое ядро, а также периферия, но нет концептуального ядра. Разнообразие функций у топосов-дескрипторов ослаблено, но общий объем элементов (больший, чем у формулы) и ситуативно-характеристическая обусловленность переводят их из формул в топосы. Областью реализа-

но приметы «демонического» и/или «разочарованного», утратившего интерес к жизни протагониста), то в 1840-е – 1860-е годы у топоса формируется более развернутая система по преимуществу социальных функций. К ним в первую очередь принадлежат следующие:

- указание на социальную несправедливость: бедность, недоедание; часто эпитеты относятся к ребенку (обычно сироте), спр.: «Я обернулся и увидел девочку лет шестнадцати, бледную, худую, в лохмотьях и с распущенными волосами, она просила милостыню» (А. И. Герцен, «Былое и думы», ч. 3 «Владимир-на-Клязьме», 1853–1860); «Ганька, парень лет тринадцати, с бледным, худым и таким грязным лицом, как будто он, не умывавшись с месяц, рылся в земле, лежал в телеге на животе» (Ф. М. Решетников, «Горнорабочие», 1866); «Кому не попадались на петербургских улицах те большей частью бледные, худые, перепачканные мальчуганы, которых народ прозвал халатниками» (К. Д. Ушинский, «Необходимость ремесленных школ в столицах», 1868);
- указание на (смертельную) болезнь или состояние после тяжелой болезни; констатация резких изменений, если речь идет о человеке, с которым рассказчик был знаком ранее, спр.: «— И вот, братец ты мой, — продолжал Платон с улыбкой на худом, бледном лице...» (Л. Н. Толстой, «Война и мир», т. 4, 1867–1869); «Больной солдат Соколов, бледный, худой, с синими кругами вокруг глаз...» (там же); «Она была худа, бледна, но уже здорова, вне всякой опасности» (А. К. Шеллер-Михайлов, «Лес рубят – щепки летят», 1871); «Передо мной стоял высокий, ширококостный, но худой и бледный юноша, в котором я с трудом узнал прежнего, столь памятного мне Ваню Поцелуева» (М. Е. Салтыков-Щедрин, «Незавершенные замыслы и наброски», 1869–1872);
- указание на «иномирность» — примета монаха, аскета, подвижника, крайнего идеалиста, человека «не от мира сего»: «В пещере мрачной и сырой / Отшельник бледный и худой / Молился» (И. С. Тургенев, «Разговор», 1844); «Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна... <...> В вас все совершенство... даже то, что вы худы и бледны...» (Ф. М. Достоевский)

ции топосов-дескрипторов являются основные тематические классы описательности» (Васильева, Двинягин, Степанов 2020: 156).

евский, «Идиот», 1869, о Настасье Филипповне); «Росту он, как угадывалось, был большого, широкоплеч, очень бодрого вида, несмотря на болезнь, хотя несколько бледен и худ, с продолговатым лицом, с густейшими волосами, но не очень длинными, лет же ему казалось за семьдесят» (Ф. М. Достоевский, «Подросток», 1875, о Макаре Долгоруком).

Разумеется, все эти функции связаны друг с другом метонимически (нищета — болезнь — смерть — «причастность к иному миру» — «духовность»), и часто выступают совместно: можно легко найти примеры выполнения топосом двух и даже всех трех функций одновременно. При этом во второй половине XIX века разворачивается и тот процесс, о котором мы говорили выше: наделение топоса особыми коннотациями в рамках авторского идиолекта. Так, третья из указанных функций («иномирность») в высшей степени характерна для Достоевского. В приведенных выше примерах мы видим, что в его произведениях топос может коннотировать «обреченность на смерть» (Настасья Филипповна) или «святость» (Макар Долгорукий). По крайней мере в одном случае обозначенные данным дескриптором внешние черты косвенно указывают на скрытое внутреннее сюжетное движение, существенное для понимания произведения в целом. В «Преступлении и наказании» (1866) первое появление Сони Мармеладовой описывается следующим образом: «Из-под этой надетой мальчишески набекрень шляпки выглядывало *худое, бледное* и испуганное лицико с раскрытым ртом и с неподвижными от ужаса глазами». Дальше топос снова появляется в момент приобщения Раскольникова к христианским ценностям в диалоге с Соней: «С новым, странным, почти болезненным, чувством всматривался он в это *бледное, худое* и неправильное угловатое лицико, в эти кроткие голубые глаза». Наконец, в эпилоге воскресение героя описывается таким образом, что атрибут приписывается также и Раскольникову; он как бы передается ему от Сони, коннотируя приобщение к истине: «Они оба были *бледны и худы*; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь».

Обратимся теперь к Чехову. В рассказах и повестях писателя присутствуют реализации всех трех вышеуказанных функций:

- указание на социальную несправедливость: «Сахалинские дети *бледны, худы, вялы*; они одеты в рубища и всегда хотят

- есть» («Остров Сахалин», 1895; Чехов 1974–1983: 13, 272); «В сенях приехавших встретила женщина, маленькая, худенькая, с бледным лицом, еще молодая и красивая; по пластью ее можно было принять за прислугу» («Печенег», 1897, о жене Жмухина; Чехов 1974–1983: 9, 326); «Она была худенькая, слабая, бледная, с тонкими, нежными чертами» («В овраге», 1900, о Липе; Чехов 1974–1983: 10, 149);
- указание на болезнь: «Она лежала с закрытыми глазами, худая, бледная, в белом чепчике с кружевами» («Рассказ неизвестного человека», 1893; Чехов 1974–1983: 8, 208);
 - «неотмирность» (монашество, аскетизм): «— Вот господь чудо послал, — сказала она и тоже всплеснула своими худыми, бледными ручками» («Володя большой и Володя маленький», 1893, о героине, ушедшей в монахини; Чехов 1974–1983: 8, 219); «Но какое бледное, страшно бледное, худое лицо!» («Черный монах», 1893, о призраке монаха; Чехов 1974–1983: 8, 234); «Мне помогал маляр, или, как он сам называл себя, подрядчик малярных работ, Андрей Иванов, человек лет пятидесяти, высокий, очень худой и бледный, с впалою грудью, с впалыми висками и с синевой под глазами, немножко даже страшный на вид» («Моя жизнь», 1895; Чехов 1974–1983: 9, 201).

Почти в каждом из приведенных примеров (кроме публицистической книги «Остров Сахалин») можно указать на некоторые чеховские «идиолектические» добавки к традиционным функциям⁴. Так, в «Печенеге» внешние приметы забитой мужем женщины акцентируются не только в приведенном выше фрагменте, но и в другом: «Частный поверенный проходил со своим портфелем через сени, чтобы сесть в тарантас, и в это время жена Жмухина, бледная и, казалось, бледнее, чем вчера, заплаканная, смотрела на него внимательно, не мигая, с наивным выражением, как у девочки, и было видно по ее скорбному лицу, что она

⁴ Заметим, что все, о чем говорится ниже, касается только художественных текстов Чехова. В письмах и других прямых высказываниях писателя слово «бледный», хотя и встречается довольно часто, либо выполняет указанные выше функции, либо означает «невыразительный, вялый» (по отношению к произведениям искусства, актерской игре и т. д.). В художественных текстах, напротив, такая стертая метафора почти не встречается, а слово обрастает совершенно другими, неязыковыми коннотациями.

завидует его свободе, — ах, с каким бы наслаждением она сама уехала отсюда!» (Чехов 1974—1983: 9, 333). Перед нами характерная для Чехова избыточная, находящаяся на грани случайного деталь: вряд ли столь «педалированное» указание на бледность что-то прибавляет к тому, что мы уже знаем об этой женщине. Однако функция этой детали состоит уже не только в указании на «забитость», она коннотирует то, что героиня глубоко несчастна, показывает ее волнение и недостижимое желание иной жизни (последнее прямо выражено повествователем). Именно эти смыслы и оказываются центральными не только в данном случае, но и в большинстве упоминаний о «бледности», которые можно рассматривать как часть (или «осколок») топоса, так как «худоба» в большинстве такого рода фрагментов подразумевается.

Первое, что бросается в глаза исследователю, задавшемуся целью просто выписать словоупотребления с корнем «блед-» у Чехова — это огромное количество «бледных людей» в его текстах. Можно смело утверждать, что в зрелом творчестве писателя нет рассказа или пьесы, где кто-то из героев не был бы бледен — постоянно или в данный конкретный момент. Так, например, в сцене дуэли в одноименной повести «бледными» оказываются почти все участники и свидетели поединка: и оба дуэлянта (Лаевский и фон Корен), и наблюдающий за ними дьякон, и их секунданты. Лишен этого атрибута только эгоист, циник и сухарь доктор Устимович, и это наводит на мысль о том, что «бледность» у Чехова сродни способности чувствовать. Однако для одних героев (Лаевского) бледность является лейтмотивной чертой на протяжении всей повести, о внешних признаках других персонажей (секундантов) мы ничего не знаем, а третьи (дьякон и фон Корен) молоды, здоровы, оптимистичны и к числу «постоянно бледных» людей явно не относятся.

В чем может заключаться функция «постоянной бледности»? По всей видимости, не только и не столько в указании на нищету и задавленность жизнью, сколько в коннотации обостренной чувствительности («нервности») героя, постоянно ощущающего себя несчастным. Это свойство объединяет столь разных «бледных людей» как Лаевский («Дуэль»), Мойсей Мойсеич («Степь»), отец Анны («Анна на шее»), Юлия («Три года») и др.

Как ни странно, нервность и ощущение несчастливой, зря проходящей жизни — в каком-то смысле «нормальные» состоя-

ния чеховского героя. Персонажи писателя различаются не столько этической правотой и степенью близости к истине (как у Толстого), сколько способностью чувствовать. Это в высшей степени характерно для центральных героев многих поздних рассказов и повестей, а во всех четырех великих пьесах именно тонко чувствующие, нервные и несчастные люди составляют центральную «группу лиц». Наиболее «толстокожие» персонажи могут испытывать подобные чувства только в минуты сильного стресса, и характерно то, что именно в такие моменты они «бледнеют». Так происходит, например, в рассказе «Враги», где одинаково бледны Кириллов, у которого умер сын, и Абогин, у которого (как он думает) тяжело заболела жена. При этом у доктора бледность выступает как постоянная примета и не акцентируется («бледно-серый цвет кожи»; Чехов 1974–1983: 6, 38), а вторая часть топоса только подразумевается («сухая фигура»; там же), что коннотирует его принадлежность к миру проживших тяжелую жизнь «тружеников». У аристократа Абогина гиперболизированная, сильно акцентированная повествователем бледность («...чрезвычайно бледное лицо, такое бледное, что, казалось, от появления этого лица в передней стало светлее...»; Чехов 1974–1983: 6, 30), по-видимому, вызвана сильным стрессом, а вторая часть топоса заменяется на свою противоположность: «Даже бледность и детский страх, с каким он, раздеваясь, поглядывал вверх на лестницу, не портили его осанки и не умалили сътости, здоровья и апломба, какими дышала вся его фигура» (Чехов 1974–1983: 8, 38). В некоторых (редких) случаях лишенные «худобы» и «бледности» персонажи могут приобретать это качество после пережитых волнений, ср. в finale «Дуэли»: «Бледная и сильно *похудевшая* Надежда Федоровна...» (Чехов 1974–1983: 7, 450).

Таким образом, разделенный на «бледность» и «худобу» топос служит Чехову очень тонким инструментом для выстраивания того, что Вольф Шмид называет поэтическими эквивалентностями прозаического текста (Шмид 1998: 213)⁵. Задачи таких

⁵ Другим примером может послужить рассказ «Дом с мезонином», где единственной чертой, объединяющей сестер Волчаниновых – Лиду и Женю – оказывается худоба и бледность: «Одна из них, постарше, *тонкая, бледная...* другая же, совсем еще молоденькая... тоже *тонкая и бледная...*» (Чехов 1974–1983: 9, 175).

со- и противопоставлений выходят далеко за рамки указанных выше трех общепринятых функций данного топоса. У Чехова вообще крайне сложно указать на глобальные, относящиеся ко всем его текстам функции отдельных приемов. В данном случае, по-видимому, можно с уверенностью говорить только о том, что писатель замечал сходство людей в горе и несчастье (что не позволяет сделать вывод ни о «всепрощающей жалости», ни о «равнодушии» автора к своим героям).

Чехов не просто использует, но и творчески перерабатывает готовые формы. Как мы уже отмечали, функции данного топоса могут легко совмещаться, что кажется вполне естественным: смертельно больной человек обычно худ и бледен и уже как бы не принадлежит этому миру. Однако сравним эту «очевидность» со следующим пассажем из «Скрипки Ротшильда», где описывается последний день в жизни жены Якова Бронзы: «Лицо у нее было розовое от жара, необыкновенно ясное и радостное. Бронза, привыкший всегда видеть ее лицо бледным, робким и несчастным, теперь смутился» (Чехов 1974–1983: 8, 299). Мы видим, что Чехов не совмещает, а противопоставляет одну из функций (указание на социальную несправедливость) двум другим (болезнь и «неотмирность») и, таким образом, смерть предстает радостным избавлением от тяжелой жизни. Подобные инверсии — примета чеховского обращения с «общими местами». Однако и это еще не все: в предсмертном видении Якову Бронзе мере-щится одновременно и лицо умирающей жены, и «бледное, жалкое лицо Ротшильда» (Чехов 1974–1983: 8, 304), и таким образом бинарное противопоставление (тяжелая жизнь — радостная смерть) дополняется третьим элементом (продолжающаяся после смерти старухи тяжелая жизнь других людей), что, по всей видимости, коррелирует с неожиданным последним желанием героя: «Скрипку отдайте Ротшильду» (Чехов 1974–1983: 8, 305).

Возвращаясь к вопросу, поставленному в начале этой статьи — как доказать функциональность кажущейся совершенно случайной и произвольной детали? — мы можем сделать следующий вывод. По-видимому, краткое упоминание какой-то незначимой подробности облика героя может «заговорить», если мы поставим его в контекст сходных подробностей в данном и в других чеховских текстах и сумеем возвести их семантику к индивидуально-авторской трансформации традиционных готовых форм.

Чтобы проиллюстрировать, как это работает, приведем последний пример. В начале рассказа «Супруга» кратко описывается горничная — «бледная, очень тонкая, с равнодушным лицом» (Чехов 1974–1983: 9, 92). Рассказ «Супруга» (1895) написан в рамках интертекстуального спора Чехова с рассказом Казимира Баранцевича «Котел» (Баранцевич 1888), где изображена точно такая же ситуация и действуют те же персонажи, в том числе и горничная, которая в рассказе-претексте никак не описывается и выполняет исключительно служебные функции (забирает у барина пальто, отвечает на его вопрос, где жена и т. д.). Чехов, поставивший перед собой задачу продемонстрировать Баранцевичу, как ярко и колоритно можно писать на затертые темы, преодолевая содержание формой⁶, не изменяет своему принципу краткости, но при этом находит возможность придать второстепенной героине несколько черт, позволяющих читателю догадаться о многом. Зная функции «бледности» в чеховском мире, мы вправе предположить, что эта девушка способна тонко чувствовать и глубоко несчастна (скорее всего, из-за того, что прислуживает капризной, вздорной и деспотичной барыне, жене главного героя); равнодушное выражение ее лица говорит либо о гордости (она старается скрывать свои чувства), либо о глубокой усталости от однообразного, несчастливого и безнадежного существования. При любой из этих интерпретаций фигура горничной оказывается функциональной не только в сюжетном плане: ее присутствие вносит в обстановку дома Николая Евграфыча дополнительные оттенки неблагополучия, скрытой ненависти и безнадежности. Совершенно иначе (интонационно богаче) в этой перспективе звучит и завершающая рассказ реплика, которую произносит горничная: «Барыня встали и просят двадцать пять рублей, что вы давеча обещали» (Чехов 1974–1983: 9, 99).

Вряд ли можно сомневаться в том, что именно такие тонкие, неизвестные предшествующей традиции приемы и вызывали у современников ощущение необычной сложности и выразительности чеховского письма. Это чувство хорошо выразил Горький в письме к Чехову по поводу «Дамы с собачкой»: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм... <...> После самого незначительного Вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером,

⁶ См. об этом подробнее в нашей работе: Степанов 2019b.

а точно поленом» (Горький 1949–1955: 28, 113). Нашей задачей было показать, что Чехов вряд ли смог бы достичь подобной глубины и тонкости без преобразования традиционных приемов.

Литература

- Баранцевич 1888 — Баранцевич К. С. Котел / К. С. Баранцевич // Русские ведомости. 1888. № 264, 25 сентября.
- Васильева 2018 — Васильева И. Э. Топос в культуре Нового времени: постановка проблемы // Мир русского слова. 2018. № 4. С. 70–78.
- Васильева, Двинягин, Степанов 2020 — Васильева И. Э., Двинягин Ф. Н., Степанов А. Д. Два вида топосов // Acta Universitatis Lodzienensis. Folia Litteraria Rossica. 2020. № 13. С. 161–171.
- Горький 1949–1955 — Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М., 1949–1955.
- Михайловский 1890 — Михайловский Н. К. Письма о разных разностях // Русские ведомости. 1890. № 104, 18 апреля.
- Перцов 1893 — Перцов П. П. Изъяны творчества // Русское богатство. 1893. № 1. С. 47–71.
- Степанов 2018 — Степанов А. Д. Понятие «топос» — проблема границ // Мир русского слова. 2018. № 2. С. 41–46.
- Степанов 2019a — Степанов А. Д. Топос «все люди смертны» в русской литературе постимперской эпохи // Русское слово в многоязычном мире: Материалы XIV Конгресса МАПРЯЛ, (г. Нур-Султан, Казахстан, 29 апреля — 3 мая 2019 года) / Ред. Н. А. Боженкова, С. В. Вяткина, Н. И. Клушкина и др. СПб., 2019. С. 1947–1951.
- Степанов 2019b — Степанов А. Д. Чехов и Баранцевич: к вопросу о критериях интертекста // Русская литература. 2019. № 2. С. 97–103.
- Чехов 1974–1983 — Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. М., 1974–1983.
- Чудаков 1986 — Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. Москва., 1986.
- Шмид 1988 — Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998.
- Curtius 1983 — Curtius E. R. European Literature and Latin Middle Ages / Trans. by W. R. Trask. Princeton, 1983.

A. Stepanov Some Features of Chekhovian Topoi

Keywords: Anton P. Chekhov, «arbitrary» details, topoi, tradition and innovation.

The author discusses the so-called «arbitrary» details in Chekhov's prose and drama, which were specified by the critics in Chekhov's time, and later were explored by A. Chudakov, and offers a new method of integration these seemingly accident details into the whole of Chekhovian text. Despite the fact that most of these details are individual and create a «halo of originality» of the depicted phenomenon, as Chudakov has put it, many of them go back to the *loci communi* or topoi of old-time rhetoric and literature. One of such topoi is the phrase «thin and pale». In romanticism, it was a sign of the portrait of a «demonic» or «disappointed» hero, then in realism it began to fulfill social functions, indicating social injustice, a serious illness, or a fact that the hero is an «otherworldly» one (a monk, an ascetic, an idealist, etc.). At the same time, many writers have been developing individual semantics of the original topoi within the framework of the abovementioned system of functions, which is demonstrated in the article on the example of Dostoevsky's heroes. Chekhov also uses all three functions of the topoi, but he significantly reinterprets them. As a result, «paleness» and / or «thinness» in his texts often connote the heightened sensitivity («nervousness») of a hero, who is unhappy all the time of his or her life. The topoi, being broken into pieces and reinterpreted, serves to Chekhov as a subtle instrument for creating poetic equivalences, pointing out the similarities of the characters in grief and misfortune, and creating an “underwater current”, or subtext, that makes each of his late texts a masterpiece.

В. ШМИД *

ПОСТРЕАЛИЗМ В ПРОЗЕ ЧЕХОВА

Ключевые слова: постреализм, проза Чехова, ментальные события, отсутствие событийности, антиаукториализм, деаукториализация.

В двенадцати тезисах рассматриваются признаки постреализма в прозе Чехова: 1. мотивация ментальных событий, 2. имманентное возникновение новых осознаний, 3. незначительное содержание ментальных событий, 4. фигурализация актов осознания, 5. отсутствие воспитательных целей, 6. дефицит критерииов полной событийности, 7. сомнение в рационально-автономном поведении человека, 8. сближение со «словесным

* Шмид Вольф, Dr. phil., Dr. h. c., professor emeritus, Гамбургский университет. Электронная почта: wschmid@uni-hamburg.de.

искусством», 9. антиаукториализм, 10. деаукториализация, 11. несобственно-авторское повествование, 12. фигурализация нарративного мира.

«Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьете Вы его скоро — насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время — факт! Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете. После незначительного Вашего рассказа — всё кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И — главное — всё кажется не простым, т. е. не правдивым. Это — верно... Да, так вот, — реализм Вы укокошите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уж! Ну его к черту!» (Переписка 1984: 185—187). Это написал Горький Чехову, прочитав «Даму с собачкой».

Прозу Чехова стоит рассматривать как постреалистическую¹. Я называю постреализмом поэтику, которая остается приверженной реализму по основным своим параметрам, таким как требование психологической вероятности или последовательной повествовательной точки зрения, но отличается от реализма важными особенностями.

Новая, т. е. постреалистическая поэтика Чехова развивается, однако, в направлении, в котором Горький вряд ли мог узреть идеал. В двенадцати тезисах мы попытаемся охватить чеховский постреализм.

1. Явнее всего поэтика Чехова характеризуется новой формой и мотивацией внутренних изменений, ментальных событий. У реалистов прозрение Безуховых, Левиных, Раскольниковых, Карамазовых становится результатом долгих и мучительных поисков смысла². У Чехова же герои приходят к новому взгляду на вещи непреднамеренно, против их воли, по крайней мере, без желания и лишь под давлением обстоятельств. Сами по себе персонажи Чехова не стремятся ни к нравственному совершенству, ни к пересмотру своего жизненного плана. В отличие от динамичных искателей смысла у реалистов, постреалистический человек Чехова больше склонен к этической инерции.

¹ Настоящие тезисы примыкают к главе «О проблематичном событии в прозе Чехова» (Шмид 1998: 263—277).

² См. соответствующие главы о Достоевском и Толстом: (Schmid 2017, 2019: 249—337; 2021).

2. Познания, обозначаемые метафорами света, такими как «просвещение» или «просветление», были у реалистов мотивированы движением души или даже влиянием трансцендентной силы и нередко опосредуются человеком из народа. У Чехова же ментальные события мотивируются имманентно. Всякое хотя бы частичное сотрудничество некоей трансцендентной силы в мире Чехова исключено. Прозрение обязано новому способу видения, обусловленному только и исключительно внешней ситуацией, а не освещением сверху или изнутри³.

3. Акт познания в повествовании реалистов относится к существенным темам. Произведения Достоевского и Толстого были посвящены проблемам существования Бога, божьей справедливости и смысла жизни. У Чехова же ментальные события нередко касаются вещей и проблем тривиальных. Объективная значимость, необходимая для классического события, в чеховском субъективно-личностном мире в качестве критерия отменяется. Важным является всё то, что героем воспринимается как важное. Относительность самой релевантности демонстрирует Чехов в рассказе с нарратологически многообещающим названием «Событие». Событие здесь заключается в том, что кошка рожает котят и огромная собака Неро пожирает всех котят сразу. Чехов показывает, насколько атрибуция релевантности события зависит от отдельного субъекта. Для маленьких детей Вани и Нины рождение котят — событие глубочайшей важности. В то время как взрослые спокойно принимают к сведению, что Неро всех новорожденных котят жрёт, и удивляются только безмерному аппетиту собаки, для детей рушится мир.

4. Познание для Достоевского и Толстого означало этическое продвижение, которое было аксиологически четко отмечено нарраториальными акцентами. У Чехова же акты познания радикально фигурализованы. Они и не оцениваются с нарраториальной точки зрения. Таким образом, центральным событием может стать даже такое познание, которое представляется сомнительным с точки зрения общей этики, действовавшей в своё время. Волнующие вопросы, к примеру, которые фельдшер Ергунов задаёт мировому порядку («Воры»), указывают на определенный процесс прозрения. Но новое понимание, проистекающее из вос-

³ См.: (Wächter 1992: 93–94), где исправляется взгляд С. Е. Шаталова на различие между событиями у Толстого и Чехова (Шаталов 1980: 67).

хищения силой, свободой и нравственной беспринципностью копнокрадов, не только противоречит господствующей этике, но и приводит героя к крайне прозаичному существованию. Аксиологическая неотмеченность такого прозрения вызывает этические сомнения у Суворина, который обвиняет автора в «равнодушии к добру и злу, отсутствии идеалов и идей»⁴.

5. Изображаемое прозрение, нравственное «возрождение» или этическое усовершенствование были у реалистов универсально действительны в качестве моделей. Чехов же, изображая ментальные события, не преследует никаких воспитательных целей и каких-либо примеров давать не намеревается. Прозрению и новому взгляду на мир, если они осуществлены, всеобщей значимости не придается. Истина в мире Чехова существует только в виде индивидуального, субъективного мнения. Чехов относится скептически ко всякой генерализации, стремясь к точности и непредубежденности, не увлекаясь высказыванием своего суждения⁵.

6. Чехов противопоставляет великим ментальным событиям, изображаемым реалистами, такие изменения, которые не соответствуют хотя бы одному из критериев для полной событийности⁶. Им либо не хватает фактичности, и кажущееся изменение ситуации оказывается иллюзией («На подводе»), либо их носители подвержены самообману («Дама с собачкой»). Часто изменениям не хватает результативности, и они остаются только желаемыми («Учитель словесности»). Если все участники, кроме главного героя, предвидят и ожидают изменение состояния, то снимается непредсказуемость, а она есть важный критерий событийности («Учитель словесности»). Ментальное событие может фактически произойти, но оказаться слишком поздним, чтобы еще подействовать на судьбу умирающего человека или его близких. Здесь мы имеем дело с недостатком консективности («Архиерей», «Скрипка Ротшильда»). Настоящие события не обратимы по сути, как, например, конверсии братьев Карамазовых. Такая необратимость сомнительна в случае ухода Надежды, героини рассказа «Невеста». Хотя она «полагает», покидая город, что

⁴ Ср. ответ Чехова от 1 апреля 1890 (Чехов 1974–1983: Письма 4, 54).

⁵ О чеховском принципе индивидуализации истины и о его отвержении всякой генерализации см.: (Катаев 1979: 87–140).

⁶ Каталог критерии полной событийности см.: (Шмид 2008: 22–27).

это «навсегда», нельзя исключить, что она снова будет поймана волшебным кругом повторений, царящим в мире, который она покидает. Повторение ослабляет событийность, а многократная итерация полностью их стирает. Критерий неповторяемости не реализован во многих рассказах Чехова. Яркий пример — «Душечка», история женщины, которая безоговорочно приспосабливается к мирам своих мужей. При этом она полнеет и сияет от удовольствия, в то время как её мужья худеют и желтеют и скоро превращают жену во вдову.

7. Герой реалистического нарратива — самостоятельный субъект, который решения о своих действиях принимает свободно. Достоевский вводит чрезвычайное физическое состояние (например, больную печень человека из подполья или лихорадочную дрожь Раскольникова) и влияние среды как возможные мотивации только для того, чтобы опровергнуть их действие и отвергнуть любую релятивизацию свободного действия. Раскольников действует по своей воле, без всяких физических или общественных условий. Такая автономия свободного субъекта ставится под сомнение в постреалистическом мире Чехова. Начинающий священнослужитель Великопольский в рассказе «Студент», пока он голоден из-за поста в Страстную Пятницу и мёрзнет в прохладе раннего весеннего вечера, мыслит пессимистически о всемирной истории как о цикле всё тех же «ужасов» без прогресса. Но согрев руки у костра, испытав на женщинах свое искусство повествовать и прия к — ошибочному — выводу о причине реакции этих женщин, Великопольский представляет всемирную историю в утешительном образе цепи событий. Это наглядный пример того, что постреалистический человек действует в зависимости от физических условий и моментального психического настроения. У Чехова-врача вердикт оrationально-автономном человеке реализма, естественно, более определён, чем у других авторов. Но у Чехова это еще не натурализм с его жесткой физиологической причинностью.

8. Для постреалистического нарратива характерно в основном «повествовательное искусство», но типично и сближение со «словесным искусством»⁷. Вряд ли у какого-нибудь другого постреалистического прозаика слияние этих двух элементарных типов

⁷ О дихотомии «повествовательное искусство» и «словесное искусство» (*Erzählkunst – Wortkunst*) см.: (Hansen-Löve 1984; Schmid 2008).

художественной литературы столь очевидно, как у Чехова. Несмотря на бесспорную приоритетность повествуемой истории, его нарративы производят впечатление «лиризма» и «музыкальности», т. е. «словесного искусства». И хотя Чехов привержен традиции повествовательного искусства, поэты модернизма А. Белый и В. Маяковский не случайно воспринимают его как родственную душу⁸. Словесный, мало того — орнаментальный характер прозы Чехова основывается, в частности, на звуковых эквивалентностях, которые рисуют сеть связей на диегетическом субстрате, сеть, которая не относится к нарратору, а скорее непосредственно — как в поэзии — к автору. Формальные соответствия, возникающие в результате звуковых повторов, предполагают тематические связи, которые в самой повествуемой истории могут не существовать, но таким образом они могут играть решающую роль в построении смысла.

9. Постреализм Чехова проявляется и в его антиаукториализме. М. Бахтин в своей ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (1922–1924; Бахтин 1979: 7–180) развивает ярко выраженную авторскую и ценностно-ориентированную эстетику, согласно которой «внутринаходимость» автора герою является лишь преходящим состоянием. Настоящая эстетическая деятельность начинается только тогда, когда автор возвращается к самому себе, когда он придает материали форму эмпатии и «завершает» его, как заключает Бахтин (Бахтин 1979: 175). Бахтин сравнивает даже недоверие современности к «вненаходимости» автора, к его «завершающему слову», справедливо характеризующему героя, с «имманентизацией бога, психологизацией бога и религии» (Бахтин 1979: 176). Как раз такой «имманентизации бога, психологизации бога», Чехов дает художественную форму в своем антидогматическом, метафизико-критическом, агностическом мировоззрении. Примечательно, что Бахтин не упоминает Чехова по имени, а ссылается на него перефразировкой «проза от Достоевского до Белого» (Бахтин 1979: 176).

⁸ «Чехов удивительный стилист. Он первый инструменталист стиля среди русских писателей-реалистов» (Белый 1911: 399). «Не идея рождает слово, а слово рождает идею. И у Чехова вы не найдете ни одного легкомысленного рассказа, появление которого оправдывается только “нужной” идеей. Все произведения Чехова — это решение только словесных задач» (Маяковский 1955: 300).

10. Деаукториализация проявляется у Чехова в стремлении к крайней объективности и беспристрастности, в отказе от любого вида оценки, в разработке бесстрастной техники презентации. Чехов не отказывается от «внутринаходимости» в пользу аксиологически определяющей «вненаходомости», предоставляя решение полностью на усмотрение читателя. Такая техника, естественно, должна была спровоцировать социально-критически настроенную российскую публику, нуждающуюся в ясных оценках и в явной точке зрения. Из этого вытекают обвинения в этическом безразличии. Автор поясняет свою манеру изложения в письме Суворину (1 апреля 1890): «Ведь чтобы изобразить кокнрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если и подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (Чехов 1974–1983: Письма 4, 54).

11. Чехов также постреалистичен в своей презентации сознания. Для развития повествовательной перспективы в прозе Чехова следует обратиться к некоторым наблюдениям А. Чудакова (Чудаков 1971). Согласно исследователю, в прозе Чехова существуют три фазы отношений между повествователем и героем. В юмористических анекдотах и «осколках» доминировало субъективное повествование иронического нарратора. Начиная с 1888 г., постепенно утвердилась техника, в которой «пространственно-психологическое изображение дано в аспекте центрального героя». Эта тенденция привела к развитию последовательной персональной техники. В этой «объективной» манере доминировала классическая несобственно-прямая речь. В этой фазе речь персонажей аксиологически и стилистически максимально субъективна, в то время как чистый повествовательный текст в значительной степени нейтрализован. В третьей фазе, с 1895 по 1904 год, Чудаков наблюдает увеличение присутствия повествователя и сокращение несобственно-прямой речи. Результат этого развития описан на примере «Дамы с собачкой»: «Описание дано полностью в формах языка повествователя и нигде не переходит в несобственно-прямую речь. Но на это объективное воспроизведение событий как бы накладывается отпечаток

эмоционального состояния героев» (Чудаков 1971: 98). Наблюдение Чудакова за тем, что в третьей фазе субъективность повествователя снова увеличивается, следует понимать относительно: источником этой субъективности является не текст нарратора, а текст персонажа. Текстовая интерференция здесь переходит от формы несобственно-прямой речи к форме, которую Н. Кожевникова определила как «несобственно-авторское повествование» (НАП) (Кожевникова 1971; Кожевникова 1977). Этот термин означает не повествовательное воспроизведение текста персонажа, а пунктуальную фигурализацию повествовательного дискурса, за которую по существу ответственным остается нарратор⁹.

12. НАП характерно для позднего Чехова. Создается впечатление, будто весь изображаемый мир погружен в горизонт персонажа. Продвижение этой формы связано со значительными усложнениями рецепции. Персональную часть повествования сложнее выявить, чем в классической несобственно-прямой речи, в которой экспрессивные средства (восклицания, вопросы к самому себе) и смежные прямая или косвенная речь предполагают наличие текста персонажа. Персональные моменты НАП, не отделённые синтаксическими средствами от чисто повествовательного контекста, заключаются, главным образом, в использовании характерных выражений и оценок персонажа. Их идентификация требует учета всего языкового, умственного и этического профиля персонажа. Примечательно, что многие исследователи склонны считать ментальные события, представленные в НАП, заверяемыми и подтверждаемыми нарратором или даже автором. Однако добавленную автором в последнюю минуту в завершающее предложение рассказа «Невеста» («...она покинула город навсегда») вставку «как полагала» не следует понимать в том смысле, что нарратор квалифицирует уход героини как поистине окончательный, равно как и не следует понимать его как повествовательный сигнал о сомнении в окончательности ухода. Нарратор, а вместе с ним и автор, говорят здесь лишь то, что Надежда убеждена в окончательности своего ухода в данный момент. Ссылка на момент важна для автора, который знает о мимолет-

⁹ По-немецки эту форму я называю «uneigentliches Erzählen», по-английски — «figurally colored narration»; см. определение и примеры в кн.: (Schmid, в печати).

ности и изменчивости душевных движений и изображает их снова и снова. Поздняя вставка не позволяет делать каких-либо выводов о внутреннем состоянии героини по истечении настоящего момента. Делать предположения о дальнейшей истории героини запрещают автору его научное образование, медицинская совесть, жизненный опыт и литературная деликатность. Чехов отказывается «завершить» своего героя в смысле Бахтина, рассчитывая на читателя и в этом отношении.

Литература

- Бахтин 1979 — *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. М., 1979.
- Белый 1911 — *Белый А. Арабески. Книга статей*. М., 1911.
- Катаев 1979 — *Катаев В. Б. «Объяснить каждый случай в отдельности» // Катаев В. Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации*. М., 1979. С. 87—140.
- Кожевникова 1971 — *Кожевникова Н. А. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы*. М., 1971. С. 97—163.
- Кожевникова 1977 — *Кожевникова Н. А. О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза*. М., 1977. С. 7—98.
- Маяковский 1955 — *Маяковский В. Два Чехова // Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1*. М., 1955.
- Переписка 1984 — *Переписка А. П. Чехова: в 2 т. Т. 1 / Сост. и комментарий М. П. Громова*. М., 1984. С. 185—187.
- Чехов 1974—1983 — *Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т*. М., 1974—1983.
- Чудаков 1971 — *Чудаков А. П. Поэтика Чехова*. М., 1971.
- Шаталов 1980 — *Шаталов С. Е. Прозрение как средство психологического анализа // Чехов и Лев Толстой*. М., 1980.
- Шмид 1998 — *Шмид В. О проблематичном событии в прозе Чехова // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин — Достоевский — Чехов — авангард*. Изд. 2-е, испр., расшир. СПб., 1998. С. 263—277.
- Шмид 2008 — *Шмид В. Нarratология*. Изд. 2-е, испр. и дополн. М. 2008.
- Hansen-Löve 1084 — *Hansen-Löve Aage A. Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung // Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij ras-skaz / ed. R. Grübel*. Amsterdam, 1984. 1—45.
- Schmid 2008 — *Schmid W. Wortkunst und Erzählkunst im Lichte der Narratologie // Wortkunst — Erzählkunst — Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve / ed. R. Grübel, W. Schmid*. München, 2008. S. 23—37.

Schmid 2017, 2019 – *Schmid W.* Mentale Ereignisse. Bewusstseinsveränderungen in europäischen Erzählwerken vom Mittelalter bis zur Moderne. Berlin, Boston, 2017, 2019. S. 249–337.

Schmid 2021 – *Schmid W.* Mental Events. Changes of Mind in European Narratives from the Middle Ages to Postrealism. Hamburg, 2021.

Schmid, в печати – *Schmid W.* Figurally Colored Narration (в печати).

Wächter 1992 – *Wächter Th.* Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. Frankfurt a. M. u. a., 1992.

W. Schmid
Postrealism in Chekhov's Prose

Keywords: postrealism, Chekhov's prose, mental events, lack of eventfulness, antiauthorialism, deauthorialization.

The following features of Chekhov's postrealism are considered in 12 theses:

1. motivation of mental events, 2. immanent emergence of new recognition,
3. insignificant content of mental events, 4. figuralization of acts of recognition,
5. absence of educational goals, 6. deficiency of criteria of full eventfulness,
7. doubts in the rational-autonomous behavior of man, 8. approximation with «verbal art»,
9. antiauthorialism, 10. deauthorialization, 11. figurally colored narration,
12. deep figuralization of the narrative world.

[015283]

История русской литературы
начала XX века
History of Russian Literature:
Early 20th Century

С. Д. Титаренко *

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ И ПОЭТИКА ПАМЯТИ:
ПОЭМЫ «СТАРИННЫЕ ОКТАВЫ»
ДМИТРИЯ МЕРЕЖКОВСКОГО
И «МЛАДЕНЧЕСТВО» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Ключевые слова: русский символизм, поэтика памяти, феноменология, поэзия Д. Мережковского, поэзия Вяч. Иванова, топос младенчества, топос детства, поэма-воспоминание, философская рефлексия, философский эго-текст.

В статье рассматривается поэтика памяти как рефлексия автора о событиях младенчества и детства. Цель работы – уточнить присущую писателям модель времени и жанр поэмы. Проводится сравнительный анализ поэм «Старинные октавы» Дмитрия Мережковского и «Младенчество» Вячеслава Иванова. Анализируются топосы младенчества и детства. Основой анализа являются идеи феноменологии Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти. Показывается, что феномен младенчества включается авторами в культурологическую и филосовскую рефлексию. Делается вывод, что автобиографическая поэма Мережковского представляет собой жанр лирико-психологической поэмы-воспоминания. Иванов создает символистскую поэму-воспоминание как философский эго-текст. Мережковский и Иванов различают понятие «детство» и «детскость» как состояние души. Мережковский показывает опыт индивидуального существования ребенка на основе мотивов экзистенциального страдания, «мертвого дома», одиночества, страха. Иванов делает основанием сюжета поэмы систему религиозно-философских мотивов. Они не характерны для сознания ребенка, но определяют детскость как состояние души.

* Титаренко Светлана Дмитриевна, доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: s.titarenko@spbu.ru.

Феноменологический подход к избранной нами теме определяется тем, что исследования Э. Гуссерля, известные современникам уже в начале XX в.¹, совпадают с некоторымиисканиями символистов. Кроме того, в этот период в русской культуре возникает стремление осмыслить воспоминания как символический феномен сознания, как, например, в книгах «История моей души» М. Волошина или «История становления самосознующей души» А. Белого. Гуссерль в книге «Феноменология внутреннего сознания времени» (1905, опубликована в 1928) рассматривает способы существования воспоминания. Воспоминание прошлого и содержание этого воспоминания в сознании представляют собой, по его мысли, два разных процесса. «Мы говорим здесь о “феноменах протекания”, или еще лучше — о “модусах временной ориентации”, — пишет он, — а в отношении самих временных объектов — об их характере протекания (напр., Текущее, Прошлое)» (Гуссерль 1994: 31). Воспоминание о детстве и содержание этого воспоминания в сознании могут представлять интерес в аспекте анализа феноменологии и поэтики памяти как авторской рефлексии в художественном тексте.

Предпринимаемый нами сравнительно-сопоставительный анализ двух поэм — «Старинные октавы» Дмитрия Мережковского (вторая половина 1890-х гг.) и «Младенчество» Вячеслава Иванова (1913—1918) даст возможность исследования поэтики памяти и темы детства в творчестве символистов². Кроме того, поэма Мережковского «Старинные октавы» еще мало изучена, исследователями она используется как источник его творческой биографии (Быстров 2009). Топосы *младенчества* и *детства* как модели первичного времени в сознании поэтов являются объектами рефлексии авторов, поэтому, как мы попытаемся показать, события воспоминания трансформируют жанр поэмы, отражая процесс переработки традиций на рубеже XIX—XX столетий.

Обе поэмы создавались с оглядкой на устоявшуюся в XIX веке пушкинскую модель романа в стихах. В поэме «Старинные окта-

¹ Идеи феноменологии Э. Гуссерля (1859—1938) были изложены им в таких работах, как «Логические исследования» (1900—1901), «Философия как строгая наука» (1911), «Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии» (1913) и др. «Логические исследования» в русском переводе см.: Гуссерль 1909.

² Интерес к феномену детства был присущ русским символистам. См., например, об этом: Дворяшина 2009; Барковская 2019.

вы» Мережковский признается, зачем им была выбрана форма октавы: «Писать роман октавами хочу. / От стройности, от музыки их чудной / Я без ума...» (Мережковский 1914: 5). Исследователи поэмы Иванова «Младенчество» также обращали внимание на потенциальную модель стихотворного романа, с которой поэма связана (Чумаков 1991). Поэмы объединяются сюжетом личного воспоминания, излагаемого от первого лица, что становится основой развития события переживания. Воспоминание определяет обращенность к определенному топосу сознания: младенчества и детства у Иванова и младенчества, детства и отрочества в поэме Мережковского.

Обращение ко времени младенчества в жизни человека не только литературная, но и христианская тема. Например, в «Исповеди» Августина говорится, что для того, чтобы «призвать Господа», нужно сначала сотворить самого себя и осознать «откуда я пришел сюда» (Августин 1991: 56). Восприятие мира и себя в нем формируется во младенчестве, и младенчество представляется, как считал Августин, важнейший период становления сознания человека. «Да, я был и жил тогда и уже в конце младенчества, — писал он, — искал знаков, которыми мог бы сообщать другим о том, что чувствовал» (Августин 1991: 56). Младенчество понимается Августином как первоначальное время существования познающей свое бытие души человека, как точка отсчета времени становления души.

Младенчество становится символической предпосылкой жизни памяти. Одна из установок феноменологии — предпосылка (феномен), динамирующая жизнь сознания, другая — задача создания «онтологии жизненного мира», как пишет Гуссерль (Гуссерль 2004: 232). Вспомнить себя в пространстве младенчества, исходя из этого, — значит определить смысл этого топоса в сознании, то есть преобразовать его в образ духовного пространства. Как считали последователи Гуссерля, например, М. Мерло-Понти, феноменология восприятия основывается на первичных ощущениях своего опыта («чувствованиях») и развивается в сторону ощущения феноменов мира культуры как «феноменального поля». Первичные ощущения могут стать «сценой или *imago* цепного отрезка жизни» (Мерло-Понти 1999: 85).

Упорядочение «целого отрезка жизни» для Мережковского или Иванова определялось тем, что причина обращения к теме

младенчества заключается в реализации ими идеи мифического возврата к первоначалу как изначальному давнему бытию души, о котором писал Платон в диалоге «Федр». Феномен младенчества включается авторами в культурологическую и филосовскую рефлексию. Для них было значимым и учение Ф. Ницше о вечном возвращении к некоему прасобытию, или закон цикличности памяти, о чем писали исследователи его философии (Делез 1997; Хайдеггер 2006). Показательно, что именно в журнале Мережковского «Новый путь» была опубликована статья «Вечное возвращение» под авторством Ницше³. В книге «Толстой и Достоевский» (1900–1902) Мережковский обращается к этой, как он считал, навязчивой и бредовой, вселяющей ужас, идее Ницше, которая, по его мнению, преследовала немецкого философа всю жизнь: «Однажды Заратустре является карлик, отвратительный “горбун”, дух “земной тяжести”, и напоминает ему об этом непобежденном, метафизическом бреде, о “вечных возвращениях”» (Мережковский 1995: 132). Переживая в сознании идею вечного возвращения, как пишет Мережковский, человек доходит до важнейшей для его существования мысли о Вечности и о Боге. Поэтому интуиция немецкого философа стала для Мережковского основой познания экзистенциального трагизма существования человека. Не случайно, объясняя в поэме «Старинные октавы» свой замысел читателю, автор указывает на появление в структуре поэмы дневниковой формы, связанной с целью «обнажить» «живое сердце»: «Бесхитростный дневник пишу, не повесть» (Мережковский 1914: 6).

Дневниковая форма в поэме «Старинные октавы» Мережковского обусловлена желанием возвращения к истокам, где «прошлой темной жизни глубина» (Мережковский 1914: 7):

От шума дня, от клеветы людской,
От глупых ссор полемики журнальной
Я уношусь к младенчеству душой —
Туда, туда, к заре первоначальной.
Уж кроткая Богиня надо мной
Поникла вновь с улыбкою печальной,
И я, как в небо, в очи ей смотрю,
О чистых днях, о детстве говорю
(Мережковский 1914: 7).

³ См.: Ницше 1903: 34–51.

Главной становится проблема существования человека в мире детства (часть первая) и отрочества (часть вторая). Это экзистенциальное существование в мире реальности (родительский дом) и пространстве истории России (конец XIX в.). Экзистенциальное познание автобиографично, сюжет основан на мотиве воспоминания родительского «казенного» и «мертвого» дома, который находился в Петербурге напротив Летнего сада и оставил нерадостные воспоминания, связанные с холодом семейных отношений, где не было «нежности сердечной» и дети «в куче десять человек росли, / Покинутые немкe и природе» (Мережковский 1914: 9); «Все навевало непонятный страх; / И скучную казенную квартиру / Уподоблял я сказочному миру» (Мережковский 1914: 11). Экзистенциальный мотив страха и безрелигиозность («мертвая душа») связаны с проблемой отчуждения ребенка от дома и занятого своей службой отца Сергея Ивановича Мережковского. Поэма включает множественные лирические отступления, что было присуще жанру лирико-психологической поэмы XIX века: «Лишь памятью невозвратимых дней / Питаемся мы, жалкие поэты...» (Мережковский 1914: 36). «И ухожу я в прозу давних лет, / Как Диоген ...» (Мережковский 1914: 36).

Во второй части поэмы Мережковского находят отражение присущие молодому поколению мотивы нигилизма и отречения от религиозных корней:

И кажется мне страшным лиц Христов
Сквозь зарево свечей во мгле иконы:
Любовью, чуждой Богу, мир любя,
Язычником я чувствовал себя

(Мережковский 1914: 62).

Сакральным центром в поэме «Старинные октавы» становится образ матери Варвары Васильевны Мережковской, возвращение к которому вызывает очищение от страданий, как в молитвенном предстоянии перед священным образом:

Многострадальной нежностью твою
Мне все дано, что в жизни я имею

(Мережковский 1914: 13).

И пальцы были тонким цветом кожи
На руки девственных Мадонн похожи...

(Мережковский 1914: 16)

Образ матери сближается Мережковским в конце поэмы с образом его заветной Музы, которую он называет «корткой Богиней» «с улыбкою печальной» (Мережковский 1914: 7):

В твоих чертах любимых я найду, —
Как разрешишь ты все земные узы, —
Черты моей богини — вечной Музы
(Мережковский 1914: 72).

Сакрализация образа матери присуща и Вяч. Иванову в поэме «Младенчество». Она основана на рассказе о счастливом раннем детстве поэта (первом шестилетии жизни), которое он прожил в Москве в родительском доме. Иванов показывает просветленное детство, в отличие от Мережковского. В поэме Иванова есть воспоминание и об отце-землемере, и о необычной матери, прошедшей до сорока лет в девичестве и ставшей духовной наставницей поздно родившегося ребенка, которому она предрекала путь поэта. Сюжет имеет характер палимпсеста, на что указывалось в трудах исследователей (Аверин 1998: 141—154). Автором поэмы указано также на жанр минеи как модель произведения церковно-учительного характера.

В связи с неоднозначностью мистического минейного сюжета поэмы Иванова, он требует герменевтического анализа и учета разных уровней смысла, надстраивающихся один над другим. Это, во-первых, смысл буквальный, когда важна сама биографическая реальность жизни родителей: отца — Ивана Тихоновича Иванова и матери — Александры Дмитриевны Преображенской, во-вторых, аллегорический, в третьих, символический и, наконец, аналогический, основанный на стремлении «узрения» высшей реальности, которая обозначается сокровенными образами-символами. Подобный прием был присущ Данте, который стремился закодировать эзотерическое учение под покровом фигур умолчания и формул «скрывающего языка» «темных символов», поэтому язык его поэзии был притягателен для русских символистов и предполагал дешифровку по четырем смыслам, включая аналогический. Именно так сам Иванов предлагал рассматривать «Божественную комедию» Данте, замысел перевода которой у него сложился к 1920 г. (Иванов 1996: 11).

Но если реалистичность и детализация быта семьи характерны для Мережковского, на чем основана поэтика памяти в его

произведении, то для Иванова мир реальности родительского дома символичен. Это – основа перехода к реальности высшей – Богу. Поэтому движение по кругу времени в прошлое означает для него возвращение в вечность, в циклическое «сверхвремя». Эта модель времени присуща мифopoэтическому мышлению и встречается в поэзии символистов, как пишет А. Ханцен-Леве, не только как «вечное возвращение, но и возвращение вечного как принцип религиозного откровения» (Ханцен-Леве 2003: 73). Поэтому важнейшим философским сюжетом, в рамках которого развивается в поэзии Иванова идея вечного возвращения, становится у него сюжет о постижении душой сущего (Бога) и о возвращении человека как блудного сына к Богу.

В поэме «Младенчество» пробуждение души ребенка навеяно христианскими традициями отождествления с розой образа Девы Марии: «Осенний праздник пышной розы, / Какой чрез светопись она / Моим очам сбережена» (Иванов 1971: 238). Будучи светоносным, образ матери соотносится с мистическим пониманием софийности как животворящей силы и духовности. Исходя из этого, можно предположить, что образ матери у Иванова создается в свете учения христианских мистиков, например, Я. Бёме, и русских философов-софиологов (П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова и др.) и может быть истолкован как символ посредника: Девы-водительницы – Марии-Софии.

Автор не столько рассказывает о событиях жизни раннего детства, как Мережковский, сколько описывает процесс самосознания, свою рефлексию о воспоминании, создавая своего рода философский эго-текст, который рассчитан на посвященного читателя. Акцент сделан не на истории развития человека как индивидуальности, а на истории становления и самовозрастания религиозной души человека, что отсылает к христианской традиции.

В этом плане интересно сопоставление мотивов и образов поэмы «Младенчество» Вяч. Иванова с «Исповедью» Аврелия Августина. Для поэмы «Младенчество», как и для «Исповеди» Августина, характерен особый план философствования. Философствование основано на восхождении просветленной души к Богу. Это явление у Вяч. Иванова, как и у Августина, определяется понятием *трансцендирование*, которое, как считают исследователи, характерно для его религиозной философии (Цимборская-

Лебода, 2016: 445–455). Путеводительницей для души ребенка в поэме становится Мать-Премудрость, ведущая человека от Града Земного к Граду Божию. Глубоко внутреннее совпадение поэмы Иванова с «Исповедью» Августина выводит произведение за рамки чистого автобиографизма. Избранность матери выражается в проявлении священного в мирской жизни в форме иерофаний — «священных реальностей», то есть вторжения в обыденную «профанную» реальность потустороннего и мистического, как в мифическом сознании (Элиаде 1994: 17). В поэме этот мотив вводится событием знамения: крика ребенка во чреве матери во время гадания по Псалтири («точно, в ней / Младенец вскрикнул!...») (Иванов 1971: 231). Этот образ вызывает ассоциации с символикой знаменитых икон «Знамения», на которых Мария изображалась с младенцем, помещенным на груди в круге: «Удивлена, умилена, / Прияла знаменье она» (Иванов 1971: 231). Вторым важным символическим феноменом сознания для матери становится событие ожидания Благой вести. Ключевое событие ее жизни — пронзенность лучом или копьем, что является образным воплощением евангельского пророчества: «И тебе самой оружие пройдет душу» (Лк. 2: 35). Луч / копье / стрела, пронзающие грудь, — эмблема нисхождения Духа Святого в христианской традиции, например, у Августина во многих его сочинениях. В связи с этим образ реальной матери Александры Дмитриевны в структуре автобиографического мифа Иванова получает статус Вечной Женственности: мать становится носительницей божественного начала. Показательно, что ее присутствие в поэме связано с образами света: «Внесен кормилицей моей / Куда-то, в свет, где та сидела» (Иванов 1971: 241). В поэме Иванова намечается мотив утраты детского рая: «... не умирай, / Мой детский, первобытный рай!» (Иванов 1971: 239). Это состояние не детского сознания, а выражение сознания человека, понимающего «детскость» как состояние просветленной Богом души.

Проведенный анализ показал, что у Мережковского через возвращение к воспоминанию происходит преодоление травматических комплексов, в частности, детских представлений о «мертвом доме» и детской драмы отчуждения от отца. Большую роль в этом играет форма лирико-психологической поэмы, ориентированной на модели этого жанра XIX в. Мир показан глазами ребенка, и акцент сделан на ценностно-значимых реалиях детского мира

как феноменах сознания. Поэма-воспоминание Мережковского реализует экзистенциальную потребность человека познать самого себя через процесс перетекания времени, осмыслить свою судьбу и истоки жизни в аспекте человеческого существования. У Иванова наблюдается символизация реальных событий как существенно-значимых, и в рамках поэмы-воспоминания формируется неомифологическое откровение о познании высших религиозных ценностей. Символические образы становятся здесь проводниками в мир трансцендентной реальности, поэтому в жанре поэмы-воспоминания формируется философский эго-текст.

Литература

- Августин 1991 — Августин А. Исповедь / пер. с лат. М. Е. Сергеенко. М., 1991.
- Аверин 1998 — Аверин Б. В. «Палимпсест» Вячеслава Иванова: «Младенчество» и «Песни из лабиринта» // Автоинтерпретация: Сборник статей. СПб., 1998. С. 141–154.
- Барковская 2019 — Барковская Н. В. Детство — юность — старость в творчестве З. Н. Гиппиус // Филологический класс. 2019. № 3 (57). С. 35–43.
- Быстров 2009 — Быстров В. Н. Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус. Петербургская биография. СПб., 2009.
- Гуссерль 1909 — Гуссерль Э. Логические исследования. Ч. 1. Пролегомены к чистой логике / пер с нем. А. Э. Берштейн, под ред. и с предисл. С. Л. Франка. СПб., 1909.
- Гуссерль 1994 — Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени / пер. с нем., сост., вступ. ст., общ. ред. В. И. Молчанова. М., 1994.
- Гуссерль 2004 — Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию / пер. с нем. Д. В. Складнева. СПб., 2004.
- Дворяшина 2009 — Дворяшина Н. А. Феномен детства в творчестве русских символистов: Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт: дисс. ... докт. филол. наук. Сургут, 2009.
- Делез 1997 — Делез Ж. Ницше. СПб., 1997.
- Иванов 1971 — Иванов Вяч. Младенчество // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 229–254.
- Иванов 1996 — Иванов Вяч. Из черновых записей о Данте / подг. текста и публ. А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 7–13.

- Мерло-Понти 1999 — *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с фр. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб., 1999.
- Мережковский 1914 — *Мережковский Д. С.* Старинные октавы // Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений [в 24 т.]. Т. XXIV. М., 1914. С. 5—72.
- Мережковский 1995 — *Мережковский Д. Л.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники. Москва, 1995.
- Ницше 1903 — *Ницше Ф.* Вечное возвращение // Новый путь. 1903. № 5. С. 34—51.
- Цимборска-Лебода — *Цимборска-Лебода М.* О понятии «трансцензуза» у Вячеслава Иванова: К проблеме «Вяч. Иванов и Блаженный Августин» // Вяч. Иванов: Pro et contra: Антология. СПб., 2016. С. 445—455.
- Чумаков 1991 — *Чумаков Ю. Н.* «Младенчество» Вячеслава Иванова как роман в стихах // Эстетический дискурс. Новосибирск, 1991. С. 115—124.
- Хайдеггер 2006 — *Хайдеггер М.* Ницше. Т. 1. СПб., 2006.
- Ханзен-Леве 2003 — *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003.
- Элиаде 1994 — *Элиаде М.* Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. М., 1994.

S. Titarenko

Phenomenology and Poetics of Memory: Poems «Ancient Octaves» by Dmitry Merezhkovsky And «Infancy» by Vyacheslav Ivanov

Keywords: Russian symbolism, poetics of memory, phenomenology, D. Merezhkovsky's poetry, Vyach. Ivanov's poetry, *topos* *infancy*, *topos* *childhood*, poem of a memory, philosophical reflection, philosophical ego-text.

The article reviews poetics of memory as the author's reflection of the events of infancy and childhood. The aim of the study is to specify the temporal model typical for the authors and the genre of the poem. A comparative analysis of the poems «Ancient Octaves» by Dmitry Merezhkovsky and «Infancy» by Vyacheslav Ivanov is conducted. The literary topoi of infancy and childhood are analyzed, the phenomenological ideas of E. Husserl and M. Merleau-Ponty being basis of the analysis. The phenomenon of infancy is included by the authors into a cultural and philosophical reflection. The conclusion is that the autobiographical poem by Merezhkovsky represents the genre of lyrical-psychological poem of a memory. Ivanov creates a symbolist poem of memory as

a philosophical ego-text. Merezhkovsky and Ivanov differentiate the notions «childhood» and «childishness» as state of the soul, since Merezhkovsky depicts the experience of an individual existence of a child based on the motives of existential suffering, «the house of the dead», isolation, fear. Ivanov makes the system of religious and philosophical motives the basis of the poem's plot. They are not characteristic for a child's conscience, yet they define childishness as a state of mind.

Л. Д. Бугаева*

ЭКРАНИЗАЦИИ И ФИЛОСОФСКИЙ ПОДТЕКСТ ПЬЕСЫ ГОРЬКОГО «НА ДНЕ»

Ключевые слова: «На дне», Максим Горький, Жан Ренуар, Акира Кurosава, экранизация, подтекст, американский pragmatism, Уильям Джеймс.

В статье рассматривается взаимодействие литературного первоисточника и экранизации на примере пьесы Максима Горького «На дне» и кинематографических версий Жана Ренуара и Акиры Кurosавы. В центре внимания — философский подтекст пьесы, восходящий к «Воле к вере» Уильяма Джеймса и его концепции истины, и воспроизведение данного подтекста, осознанное или неосознанное, в фильме-экранализации.

Экранизация — особый тип взаимодействия текстов, интертекстуальность, которая отсылает не «к совершенно “чуждому” тексту, но <...> к некоему оригиналу, напоминающему оригинал переводов» (Ямпольский 2004: 286). Отношения между экранизацией и «оригиналом» варьируются от почти буквального воспроизведения элементов первоисточника языком кино до их изменения — замены одних символических элементов другими, введения в фильм новых элементов и исключения первоначальных. Пожалуй, наиболее сложным во взаимодействии литературного первоисточника и его кинематографической версии оказывается обнаружение подтекста литературного произведения, в том числе

* Бугаева Любовь Дмитриевна, доктор филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: lbugaeva@gmail.com.

философского, и воспроизведение данного подтекста, осознанное или неосознанное, в фильме-экранализации. Рассмотрим данное взаимодействие кинематографа, литературы и философии на примере пьесы Максима Горького «На дне» (1903) и ее экранализаций: «Les bas-fonds» (1936, реж. Жан Ренуар) и «Donzoko» («Самое дно», 1957, реж. Акира Кurosава).

Можно утверждать, что пьеса «На дне» знаменует зарождение интереса Горького к философии американского pragmatизма. В 1906 г., через три года после выхода пьесы, Горький, по заданию партии приехавший в США и разочарованный к этому времени в возможностях русской философской мысли, в частности, в философии Толстого, будет искать в Америке действенную в инструментальном смысле философию. В интервью американскому изданию¹ о влиянии революции на русскую литературу Горький отрицательно оценит философские взгляды Толстого и обоснует необходимость для России «активной» философии (Летопись 1958: 602), к которой, по его мнению, философия Толстого не относится. В США писатель встретился со многими американскими интеллектуалами, в том числе с американскими философами – Джоном Дьюи и Уильямом Джеймсом². Горький поделился своими впечатлениями о последнем в письмах К. П. Пятницкому и Е. П. Пешковой: «Познакомился с Джемсом, Чаннингом и др. Джемс – славный старик, но тоже американец» (Горький 1999: 203); «<...> Джемс, психолог, которого здесь чтут как звезду первой величины. Познакомился с ним – ничего, старик славный» (Горький 1999: 212). Горький неоднократно подчеркивал близость своих взглядов позиции Джеймса³. Джеймс в свою очередь причислял русского писателя к «высшей расе» интеллектуалов, к которой относил также себя и Герберта Уэллса:

«<...> there is a higher nation, the cosmopolitan communion of liberal minds, of “les intellectuels,” which is organizing itself more and

¹ Интервью опубликовано по-английски в: «Twice a week Spokesman Review», 1906, April 22.

² О Горьком, оказавшемся в США в центре нескольких попыток создания качественно новой формы общественного мышления и общественного поведения, см. подробно в: Бугаева 2007: 207–223.

³ В мае 1925 г. в письме Д. А. Лутохину Горький пишет: «Почему вы думаете, что я “бергсонианец”? Родство с Джемсом – могу принять, но – со многими оговорками. А указание на Бергсона – не понимаю» (Архив 1976: 397).

more, and out of which the essential lines of the future will be drawn. You Russian writers, with your extraordinary genius for human sympathy, are among the most potent organizers of this true and wider communion» (James 2003: 270–271).

Однако если личное знакомство Горького с Джеймсом и Дьюи относится к 1906 г., то истоки знакомства Горького с философией Джеймса отыскиваются в более ранний период.

Еще до приезда в США и личной встречи с американским философом Горький имел представление о его идеях. По мнению Б. Шерра, Джеймс был близок Горькому своей интерпретацией идеи Бога, хотя Горький и находился на пути к богостроительству еще до того, как открыл для себя Джеймса (Scherr 2003: 200–201). Над пьесой «На дне» Горький работал в 1900–1902 годы, то есть до появления русского перевода «The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy» (1897, в русском переводе — «Зависимость веры от воли»), который выйдет только в 1904 г. Впрочем, как считает Шерр, не исключено, что в период написания пьесы некоторые идеи Джеймса «could well have strengthened and directed Gorky's efforts to work out a religious philosophy of his own» (*Ibid.*). К этим идеям Шерр относит, в частности, мысль о ценности жизни, которую Джеймс высказывает во втором эссе, вошедшем в книгу, «Стоит ли жить?» («Is Life Worth Living?»). Джеймс, в юности в периоды депрессии неоднократно обдумывавший самоубийство, писал: «<...> не бойтесь жизни — верьте, что жизнь заслуживает того, чтобы жить, и благодаря вашей вере это действительно будет так» (Джеймс 1997: 45). Горький в «На дне» действительно адресуется к Джеймсу, книгу которого ему, скорее всего, пересказали, причем адресуется в гораздо большей степени, чем это допускает Шерр.

Американская тема возникает в самых первых репликах пьесы: Квашня заявляет, что она «свободная женщина, сама себе хозяйка» и не выйдет замуж — не отдаст себя «мужчине в крепость», «будь он хоть принц американский» (Горький 1970: 110). Вряд ли Горький конструировал здесь сложную интертекстуальную игру, скорее проговорился. Важен, однако, сам факт «проговорки». Явная же отсылка к Джеймсу появляется в пьесе после того, как в ночлежке появляется Лука. Старец рассказывает Наташе и другим обитателям ночлежки о двух грабителях, с которыми ему пришлось столкнуться, когда он работал сторожем на даче одно-

го инженера под Томском. По словам Луки, он сперва попытался остановить грабителей словами, а после угрозы топором — оружием. Заставив несостоявшихся грабителей выпороть друг друга, старик пожалел их, накормил и поселил на зиму на даче. В разговоре с Наташой Лука проигрывает альтернативный вариант развития событий, который мог бы иметь место, если бы он жестоко обошелся с ворами:

«Лука. <...> беглы... с поселенья ушли... Хорошие мужики!.. Не пожалей я их — они бы, может, убили меня... али еще что... А потом — суд, да тюрьма, да Сибирь... что толку? Тюрьма — добру не научит, и Сибирь не научит... а человек — научит... да! Человек — может добру научить... очень просто!» (Горький 1970: 154—155)

Джеймс в эссе «The Will to Believe», давшем название всей книге, обосновывая принципы организации сообществ, приводит пример, в котором тоже описывает грабительское нападение:

«Несколько разбойников могут ограбить целый поезд, наполненный пассажирами (каждый из которых в отдельности достаточно храбр), только потому, что разбойники могут рассчитывать друг на друга, тогда как каждый пассажир боится оказаться малейшее сопротивление, опасаясь быть убитым прежде, нежели другие придут ему на помощь. Если бы мы верили в то, что вслед за нами поднимутся все находящиеся в вагоне, каждый из нас стал бы сопротивляться, и попытки ограбления поездов никогда бы не производились. Итак, бывают такие случаи, когда факт не может возникнуть, если нет предварительной веры в его существование. *А если вера в факт может способствовать возникновению последнего*, то странно и нелогично было бы утверждать, что вера, предваряющая научную очевидность, является «самой низкой степенью безнравственности», до какой только может пасть мыслящее существо» (Джеймс 1997: 23).

На первый взгляд рассказанные Горьким и Джеймсом ситуации различны, а сходство проявляется лишь на поверхностном уровне — в факте нападения грабителей, в одном случае на дачу, в другом — на поезд. Сходство, однако, лежит значительно глубже. В действиях Луки по отношению к грабителям есть определенная логика, которая и объясняет его неожиданную доброту. Беглые каторжане из истории Луки изменились в лучшую сторо-

ну лишь потому, что последний, пожалев их, увидел в них не преступников, а «хороших мужиков», которые давно не ели хлеба и пошли на преступление из-за голода. Лука предстает верящим в тот факт, что вломившиеся в дом беглецы — хорошие люди; а так как «*вера в факт может способствовать возникновению последнего*», каторжники и стали «хорошими». Их изменение есть подтверждение тезиса Джеймса. Аналогичным образом — через Джеймса — прочитывается и совет Луки Актеру бросить пить, поверить в себя: «Ты только вот чего: ты пока готовься! Воздержись... возьми себя в руки и — терпи... <...> Ну, решай... в два приема <...>. Человек — все может... лишь бы захотел» (Горький 1970: 136). Для Джеймса и Горького вера важна в силу того, что она «expands human capabilities» (Scherr 2003: 202)⁴. Позднее подобная логика перехода от веры в факт к его появлению станет одним из принципов литературы соцреализма. Так, по Д. Лукачу, настоящие писатели-реалисты, к которым Лукач относит Горького, способны пророчески предугадывать тенденции развития общества и своим предвидением задавать и приближать их появление:

«Great realism, therefore, does not portray an immediately obvious aspect of reality but one, which is permanent and objectively more significant, namely man in the whole range of his relations to the real world, above all those which outlast mere fashion. Over and above that, it captures tendencies of development that only exist incipiently and so have not yet had the opportunity to unfold their entire human and social potential» (Lucács 2001: 1049).

В пьесе Горького реализуется также концепция истины Джеймса, отдельные положения которой американский философ формулировал на протяжении нескольких лет в лекциях и эссе и которая только к 1909 г. оформится в книге «The Meaning of Truth». В философии pragmatism истинное знание основано на опыте, а потому описания («descriptions») не должны превалировать над реальностью опыта. Джеймс выступает против сведения истинного знания об объекте к его описанию и против концепции ис-

⁴ Добавим, что в репликах Сатина проскальзывает слово «органон», отсылающее к названию логических сочинений Аристотеля — «*οργανόν*» и означающее «орудие, инструмент». Не исключено, что за этой отсылкой скрывается стремление Горького к инструментальной философии, к которой он в это время относит американский pragmatism.

тины как дескрипции. В пьесе «На дне» против ограниченности дескриптивного дискурса о себе выступает Васька Пепел, стремящийся выйти за рамки, наложенные на него этим дискурсом:

«Пепел. Я — сызмалетства — вор... все, всегда говорили мне: вор Васька, воров сын Васька! Ага? Так? Ну — нате! Вот — я вор!.. Ты пойми: я, может быть, со зла вор-то... оттого я вор, что другим именем никто, никогда не догадался назвать меня... Назови ты... Наташа, ну?» (Горький 1970: 158).

По Джеймсу, достижение истины «зависит от нашего личного участия» (Джеймс 1997: 23). Ваське Пеплу, мнение о котором было сформировано без его «личного участия», тем самым было отказано в достижении истинного знания о себе.

Итак, с большой долей уверенности можно утверждать, что философский подтекст, связанным с именем американского философа, присутствует в пьесе Горького. Что же происходит с этим подтекстом, в первую очередь, с идеей Джеймса о возникновении факта из веры в него, при переносе пьесы «На дне» на экран?

Французская киноверсия пьесы Жана Ренуара, как известно, снималась по сценарию, в написании которого принимали участие Евгений Замятин и Жан Компанеец, а окончательную режиссерскую версию создали Ренуар и Шарль Спаак. В фильме на первый план выдвигается предыстория Барона, которой нет в пьесе⁵, а также любовная линия Васька Пепел — Наташа. Маловероятно, что Ренуару удалось раскодировать джеймсовский подтекст. Интересно, однако, что критика дескриптивной истины в фильме не только не исчезла, но даже усилилась, хотя мотивацией для нее выступает желание Пепла доказать Наташе, что он лучше, чем о нем думают, и что он может измениться. В одном из эпизодов фильма полиция берет под стражу Пепла (Жан Габен), несправедливо обвиняя его в воровстве вещей, золотого портсигара и бронзовой статуи, в действительности не украденных, а подаренных ему Бароном (Луи Жуве). Справедливость восстанавливается, но и по дороге в ночлежку Пепел продолжает спор с дескриптивной истиной о себе как о «гнусном воре». Делясь

⁵ Б. Харви связывает данную трансформацию в том числе с фактами биографии Е. Замятина, который появился в роли Барона в 1927 г. в Ленинграде на юбилейном вечере, посвященном Горькому-писателю (Харви 2001: 97–107).

с малышом на улице яблоком, он заявляет: «Вот, детка, держи! Если тебе кто-нибудь скажет, что Пепел — вор, знай, что это вранье» (Ренуар 1936, 34:45—35:10). А беседуя с Наташой, утверждает: «Пьяница не всегда пьян, а вор не всегда в тюрьме» (Ренуар 1936, 34:45—35:10). Данные эпизоды не единичны, на протяжении всего фильма Пепел протестует против дескриптивной истины и демонстрирует веру в возможность своего изменения. Эти темы соединяются в диалогах Пепла с другими персонажами. Так, он говорит Барону:

«С детства меня уже звали воровской сын. Если бы кто другим именем звал, может быть, по-другому все вышло <...> Знаешь, Барон, есть один способ все изменить. Если Наташа пойдет со мной <...> Если она положит мне руки на плечи и скажет: Пепел, я тебе верю, ты меня защитишь. Больше не будет вора Пепла, я стану другим» (Ренуар 1936, 1:05:47—1:05:57)

Практически те же самые слова Пепел произносит в разговоре с Наташой:

«Да, я вор, меня по-другому никто не называл. Мой отец был вором, и меня называли вором, когда я еще ходить не научился. Звали бы меня по-другому, и жизнь была бы другая <...> Поверь мне. Если поверишь, то я все брошу, всякое воровство <...> Ты только поверь мне» (Ренуар 1936, 1:14:18—1:15:05).

Лука (Рене Женен) в фильме Ренуара отступает на второй план, его реплики сильно сокращены по сравнению с пьесой. Старец предстает «обманщиком», обещающим несбыточное тем обитателям ночлежки, которые, в отличие от Пепла, не способны измениться. В итоге логика перехода от веры в факт к утверждению существования этого факта в реальности реализуется в Пепле, который и выступает ее адвокатом. Заканчивается фильм Ренуара жизнеутверждающ⁶: Пепел и Наташа, покинувшие ночлежку, взявшись за руки, идут по дороге навстречу новой жизни.

В экранизации Акиры Кurosавы действие пьесы Горького «На дне» перенесено в Японию периода Эдо, где обитатели «дна» — японские бедняки. Несмотря на изменение места и времени действия, сюжетные ходы в фильме в основном сохранены. Кurosава, как известно, увлекался японской «новой драмой», развивавшей-

⁶ Оптимистичный финал фильма отчасти объясняется историческим контекстом — Франция после победы Народного фронта.

ся в традициях европейской реалистической драмы и оказавшей огромное влияние на японский кинематограф. К экранизации пьесы Горького Кurosава подошел, опираясь на стилистику постановок Толстого, Чехова, Метерлинка, Горького на сценах японских театров, следовавших эстетическим принципам движения «новой драмы» (Goodwin 1994: 86–88). В результате ему удалось, используя прием остранения, воссоздать в фильме мрачную атмосферу пьесы Горького: «The film's detachment and mobility in visual perspective creates an effect of emotionally distancing the viewer from each character and, in pronounced instances, of paradoxically negating a character's presence» (Goodwin 1994: 103).

Лука в фильме Кurosавы – это странствующий священник по имени Кехэй (Бокудзэн Хидари), который в диалогах с обитателями лачуги пытается не столько обратить их в свою веру, сколько внушить веру в себя и в возможность изменения. Однако обитатели лачуги или не стремятся, или не способны к изменению, как, например, потерявший память Актер, смехом реагирующий на слова священника о новой жизни. Несмотря на бережное отношение Кurosавы к тексту пьесы Горького в экранизации нет ни рассказа Луки о грабителях, ни упоминания Пеплом своего детства и рассказа о том, что именно наклеенный на него ярлык вора и определил его воровскую судьбу. Вместо этого Пепел-Сутэкити (Тосиро Мифунэ) говорит Наташе-Окае (Кеко Кагава): «Я не жалею о своем прошлом. Я бы умер, если бы не начал воровать. Но, однако, я чувствую в глубине своей души – я не могу больше продолжать <...> Должна быть жизнь получше» (Кurosава 1957, 1:23:00–1:23:24). Пепел-Сутэкити, в отличие от Васьки Пепла из пьесы Горького, не критикует дескриптивную истину и не стремится к утверждению реальности факта на основе веры в него, а Наташа-Окае не верит Пеплу-Сутэкити. Акцент в фильме ставится на верифицируемости сказанного, на соотношении правды и вымысла в целом. Философский же подтекст пьесы, восходящий к «Воле к вере» Уильяма Джеймса и его концепции истины, пропадает.

Как видно на примере экранизаций Ренуара и Кurosавы, близость тексту и сюжету первоисточника не является гарантией передачи на экране философского подтекста. Фильм Кurosавы, более близкий к тексту пьесы Горького (несмотря на перенос действия в Японию), не берет в расчет философские идеи Джеймса,

в то время как фильм Ренуара, скорее являющийся вариацией на тему горьковской пьесы, чем ее экранизацией, как ни странно, не только обыгрывает (возможно, неосознанно), но и усиливает этот подтекст, создавая некий особый тип интертекстуальности.

Литература

- Архив 1954 — Архив А. М. Горького. Т. 4. «Письма к К. П. Пятницкому». М., 1954.
- Архив 1976 — Архив А. М. Горького. Т. 14. «М. Горький. Неизданная переписка». М., 1976.
- Бугаева 2007 — Бугаева Л. Д. Революционная утопия: Горький по Смирнову // Wiener Slawistischer Almanach. Т. 59. 2007. С. 207—223.
- Горький 1970 — Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25 т. Т. 7. М., 1970.
- Горький 1999 — Горький М. Письма: в 24 т. Т. 5. Письма 1905—1910. М., 1999.
- Джеймс 1997 — Джеймс У. Воля к вере. М., 1997.
- Куросава 1957 — Куросава А. (режиссер). «Donzoko» («Самое дно»). [х/фильм]. Япония: Toho, 1957.
- Летопись 1958 — Летопись жизни и творчества А. М. Горького. Вып. 1. 1868—1907. М., 1958.
- Ренуар 1936 — Ренуар Ж. (режиссер). «Les bas-fonds» («На дне»). [х/фильм]. Франция: Les Films Albatros, 1936.
- Харви 2001 — Харви Б. Евгений Замятин — сценарист // Кинозаписки. 2001. № 5. С. 97—107.
- Ямпольский 2004 — Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М., 2004.
- Goodwin 1994 — Goodwin J. Akira Kurosawa and Intertextual Cinema. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994. P. 86—112.
- James 2003 — The Correspondence of William James. Volume 11. April 1905 — March 1908 / edited by I. K. Skrupszelis and E. M. Berkeley. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2003.
- Lucács 2001 — Lucács G. Realism in the Balance // The Norton Anthology of Theory and Criticism. Edited by Vincent B. Leitch. New York; London: W.W. Norton & Company, 2001. P. 1033—1058.
- Scherr 2003 — Scherr B. P. «Gorky and God-Building» // William James in Russian Culture / edited by J. D. Grossman and R. Rischin. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Lexington Books, 2003. P. 189—210.
- Spargo 1906 — Spargo J. «With Maxim Gorky in the Adirondacks. A Week with Maxim Gorky» // The Craftsman. Vol. XI. November 1906. No. 2. P. 149—155.

L. Bugaeva
Screen Adaptations of Gorky's «The Lower Depths»
and its Philosophical Subtext

Keywords: «The Lower Depths», Maxim Gorky, Jean Renoir, Akira Kurosawa, film adaptation, subtext, American pragmatism, William James.

This article discusses the interaction between Maxim Gorky's play «The Lower Depths» and its cinematic adaptations by Jean Renoir and Akira Kurosawa. The focus is on the philosophical subtext of the play, which draws on William James' «The Will to Believe» and his concept of truth. It also explores the ways this subtext is revealed, by design or unintentionally, in the film adaptations.

Р. Джулиани *

**БАРОККО В «ОБРАЗАХ ИТАЛИИ» ПАВЛА МУРАТОВА.
О НОВАТОРСТВЕ ВЗГЛЯДА**

Ключевые слова: П. П. Муратов художественный критик, «Образы Италии», римское барокко, новаторство, Гоголь, Бродский.

В статье анализируется новаторская интерпретация римского барокко П. П. Муратовым в первом издании его книги «Образы Италии». Его суждения, будучи научными и профессиональными, в то же время являются личными и новаторскими, вписываясь в линию литературной преемственности «Гоголь – Муратов – Бродский».

В последние годы все чаще отмечают значительный вклад П. П. Муратова в русскую науку об искусстве и прежде всего его роль в открытии эстетического значения древнерусской живописи (Вздорнов 2008; Foletti 2011: 128–140; Muratova 2010; Muratova 2011; Muratova 2014; Тарасов 2016; Тарасов 2016а). Мне в свою очередь (и скорее как литературоведу, а не профессиональному

* Джулиани Рита, доктор наук, профессор русского языка и литературы Римского университета Ла Сapiенца (Рим, Италия). Электронная почта: giulianir@tiscali.it.

историку искусства), хотелось бы подчеркнуть новаторство Муратова в интерпретации культуры барокко, которую мы находим на страницах его известной книги «Образы Италии».

Для читателя начала 1910-х годов, по-видимому, было неожиданностью найти в этой книге целую главу «Барокко», посвященную этому стилю и эпохе его расцвета. В те годы, когда была опубликована книга Муратова (в 1911 г. вышел первый том, в 1912 — второй), внимание к этому художественному стилю, столь долго пренебрегаемому и упоминаемому только из-за его странности и эксцентричности, было для описаний римских красот искусства совершенно необычным: вниманию к барокко препятствовала застарелая традиция, влияния которой не избегли и наиболее просвещенные путешественники.

Муратов сломал эту традицию, вписавшись в то направление реабилитации и переоценки барокко, которое во второй половине XIX века было начато такими искусствоведами как Якоб Бурхардт, Корнелиус Гурллитт и Генрих Вёльфлин (Burckhardt 1855; Burckhardt 1860; Gurlitt 1887; Wölfflin 1888).

В частности, он разделил мнение Вёльфлина, который в своем исследовании «Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien» (Wölfflin 1888) радикально подорвал ту шкалу эстетических ценностей, на которой искусство барокко располагалось в самом нижнем ряду. Вёльфлин убедительно доказал преемственность барокко по отношению к позднему Возрождению, увидев первые признаки грядущего стиля в поздних произведениях Микеланджело. Преобладание текстуры над линией, отказ от гладких поверхностей в пользу выступов и извилин, склонность к живописности вместо графичности, беспокойная игра светотени вместо ясной светоносности линий и поверхностей ренессансной архитектуры — вот, в общих чертах, суть концепции барокко, предложенной Вёльфлином.

Глава, посвященная Муратовым стилю барокко, находится во втором томе «Образов Италии», вышедшем в свет в 1912 г. За первым изданием книги последовали три других, причем последнее, вышедшее в Берлине в 1924 г., имело разнотечения с текстом первого издания и включало третий том, совершенно новый (главы «От Тибра к Арно», «Север», «Венецианский эпилог»). В России книга Муратова в полном текстовом варианте была впервые опубликована только в 1993—1994 гг., и именно это из-

дание в наши дни периодически переиздается. В период времени между третьим (1917) и четвертым (1924) изданиями «Образов Италии» произошло эпохальное для истории искусства событие: во Флоренции состоялась большая выставка, посвященная искусству XVII–XVIII веков, организованная художественным критиком и писателем Уго Ойетти в палаццо Питти (1922), которая ознаменовала «реабилитацию» барокко в обширном международном пространстве. Муратов посетил эту выставку и посвятил ей восторженную рецензию (Муратов 1923)¹, в которой утверждал: «Барокко является прародиной современности, и в этом заключается, быть может, наиболее острый момент нового взгляда на эпоху барокко» (Муратов 1923: 239). Уточню, следовательно, что я пользуюсь этой первой редакцией текста, в наибольшей мере новаторской.

Страницы, посвященные барочному Риму (в целом их чуть больше дюжины) (Муратов 1912: 58–73), демонстрируют, как и другие главы «Образов Италии», три фундаментальных признака повествовательной манеры Муратова. Прежде всего, это интеллектуальная честность, благодаря которой он не кичится своими свежими сведениями об истории искусства, еще не получившими широкого распространения и известными только в узких кругах знатоков, но неукоснительно ссылается на источники этих сведений, будь то прямо или косвенно. Далее, это необыкновенная осведомленность в новейших на тот момент представлениях об истории искусства. И, наконец, это его собственная мощная индивидуальность, воплощенная в повествовании от первого лица, которое оставляет полный простор для передачи впечатлений, размышлений и суждений, направляемых его личными пристрастиями и эстетическим чувством и вкусом.

Эпитеты, употребляемые Муратовым в таких высказываниях как «большое и серьезное искусство», «удивительная свобода и элегантность», «гениальное декоративное чутье», (Муратов 1912: 60, 63, 64), становятся своего рода индикатором того очарования, которое имеют для него борроминиевы фасады церквей Сант Аньезе ин Агоне и Сан Карло алле Куаттро Фонтане и декоративные фрески галереи в палаццо Колонна.

Муратов создает свои характеристики искусства барокко способом столь же синтетическим сколь эффективным, без педан-

¹ Переизд.: (Муратов 1993–1994: 211–218).

тизма и сухости, свойственных ученым трактатам, — счастливым приемом сопоставления таких разных жизней Бернини и Борромини: одна обременена почестями, другая разъедена меланхолией. Его внимание направлено прежде всего на архитектуру (церкви, дворцы), на скульптуру Бернини, на декоративные элементы фонтанов. Живопись едва упомянута — Муратов ограничивается знаменитой иллюзионистской перспективой плафона церкви Сант Иньяцио и декоративной живописью палаццо Колонна. Караваджо обойден молчанием, он ни разу не упомянут в тексте главы. Но после грандиозной флорентийской выставки искусства XVII—XVIII веков в 1922 г. этот художник в глазах Муратова становится в полном смысле слова архетипической фигурой европейской живописи: «Перед нами ясно обозначенный шаг из одной эпохи в другую. Если нужна демаркационная линия между живописью Ренессанса и живописью нашего времени, то она проходит как раз через Караваджио» (Муратов 1923: 233).

Точно так же, как он это делал и в последующих редакциях «Образов Италии», в тексте 1912 г. писатель использует изысканные образные выражения: «Пчелы Барберини летели всюду за этим [Бернини] создателем колоннады св. Петра, фонтанов на пiazza Навона и Скала Реджия в Ватикане» (Муратов 1912: 62). А в главе «Чувство Рима» он надолго задерживается в продолжительной, неспешной и восхитительной прогулке по барочным кварталам города, впрочем, частично обезображенными урбанистическими новшествами эпохи объединения Италии²:

Углубляясь в старый Рим начинаешь, свернув от piazza Колонна через тихую солнечную площадь Монтечitorio, на которой обелиск чертит круг своей переменной тенью, в улицы, ведущие к Пантеону. Это квартал дворцов, церквей барокко и светящейся тонкой улыбкой римской народной жизни. Каждая подробность ее проникнута естественным аристократизмом древней расы. В достоинстве и благородстве здесь равны карнизы, замыкающие синью полосу неба, и золотистая полутьма овощной лавки, саркофаг, поставленный к источнику в глубине дворцового портала, и шум колес по крупным камням мостовой, запах свечей и ладана, веющий из полуоткрытых дверей церкви, походка проходящих мимо священников и большие желтые лимоны на тележке

² О мнениях Муратова по поводу этих урбанистических мероприятий см.: (Джулиани 2015).

продавца прохладительных напитков. Каждое впечатление наших чувств стоит здесь на каком-то более высоком, чем обычный, уровне. <...> Хорошо гулять по великолепной овальной пьяцца Навона, украшенной точно бальный зал светлеющими дворцами, изысканным фасадом Сант-Аньезе и тремя грациозными фонтанами (Муратов 1912: 7).

Возвращаясь к роскоши эпохи барокко, Муратов посвятили много внимания одному из шедевров этой эпохи, римской городской и загородной вилле XVII века: виллам Боргезе, Дориа-Памфили, Альбани, Альдобрандини, д'Эсте, Тусколанским виллам во Фраскати:

Самым прекрасным из созданий XVII века была римская вилла, в которой выстроенное из камня здание является лишь частью архитектурного целого, объемлющего и зелень садов, и воды фонтанов, и, может быть, даже открывающейся вдали вид на Кампанию (Муратов 1912: 65).

В этих фрагментах Муратов обнаруживает независимость суждений и вкуса по отношению к своим источникам: в рассуждениях о римской вилле он отчасти отклоняется от мнения Вёльфлина (ср. Wölfflin 1888: 122–123) и явно расширяет текстовое пространство, посвященное римской вилле, в издании 1924 г.

Точно так же независимо от других мнений он видит в барочном фонтане своего рода центр урбанистического пространства Рима — чего мы не найдем в книге Вёльфлина. Муратов описывает множество типичных примет барочного фонтана, демонстрируя особенный интерес к его сценографическим и эмоциональным эффектам и даже набрасывает что-то вроде проекта в будущем: «Можно было бы написать целую книгу о фонтанах Рима» (Муратов 1912: 12).

Истоки восхищения русских путешественников игрой водяных струй в римских фонтанах уходят в далекое прошлое. Достаточно вспомнить эмоциональную насыщенность такого рода описаний в одном из первых русско-итальянских травелогов, принадлежащем перу стольника Петра Андреевича Толстого (1645–1729), побывавшего в Вечном городе в 1698 г. Толстой был буквально заворожен зрелищем «фантанов» и игрой воды («чистые воды») на римских виллах, и в своих записках он пользуется преимущественно превосходной степенью эпитетов в их

описаниях: «преславные», «предивные», «преудивительные». В своих попытках выразить силу эстетического впечатления, для которого в русском языке той эпохи еще нет слов «статуя» или «обелиск», стольник прибегает к перифразам, подобным следующим, вставленным в подробное детализированное описание фонтанов на вилле Памфили³ во Фраскати:

В той полате против дверей у стены зделана гора высокая преславным мастерством. По той горе сидят десять девиц, вырезанные из камени зело предивным мастерством и росписаны красками и золотом власно, как живые, а у каждой девицы в руках флейты серебряные. А за тою горою поставлены арганы изрядные, великие (Путешествие 1992: 199).

Обладающий несравненно более богатым языковым запасом Муратов демонстрирует такое же изумленное восхищение в описании некоторых из римских барочных фонтанов — например того, который находится во внутреннем дворике палаццо дель Грилло, в то время совершенно заброшенного. Чувство возвышенного, близкое к тому, каким обладал Пиранези, заставляет Муратова, буквально завороженного очарованием увитых плющом руин, надолго задержаться на них своим взглядом и излить свое восхищение в следующем лиричном описании:

Эти остатки прежних украшений обречены на гибель, и оттого еще более хрупкой и трогательной кажется их прихотливая живописность и элегантность. С таким чувством смотришь невольно на фонтан во дворе палаццо дель Грилло, недалеко от форума Траяна. Плющ уивает его обвалившийся кое-где фигурный фронтон и свешивается с него прекрасными гирляндами. Внизу гипсовые фонтанные божества поддерживают вазу излюбленным движением барокко. От сада остался лишь маленький уголок, и подступившие к нему новые дома заслоняют солнце, такое необходимое для растущего здесь апельсинного деревца. Фонтан окружен умиранием всего, что увидело жизнь когда-то вместе с ним. Тень, в которую он погружен, кажется вечной тенью. Только искусство, создавшее его, озарено какой-то улыбкой, далекой от всякой холодности и неискренности, в которой так часто упрекают барокко (Муратов 1912: 66).

³ В настоящее время вилла известна как вилла Альдобрандини или Бельведер — это последнее название засвидетельствовано уже и Толстым.

По следам историка искусства Коррадо Риччи, который в 1904 г. опубликовал книгу «Жизнь в стиле барокко» («Vita багосса»), Муратов видит в барокко не просто стиль в искусстве, но целую историческую эпоху, угол зрения на мир, образ жизни:

Барокко не только архитектурный стиль, даже не только новый принцип в искусстве. Это целая эпоха в истории нравов, понятий и отношений, феномен не только эстетический, но и психологический. У барокко были не только свои церкви и дворцы, у него были свои люди, своя жизнь. Они не менее живописны, чем его архитектура. <...> Религиозный пафос и страсть к обилию украшений сочетались как в искусстве, так и в жизни барокко. Повсюду наплыv преувеличенных эмоций, опрокидывающих всякое спокойствие и нарушающих всякое равновесие. Повсюду слишком пышное воображение, одинаково волнующие архитектурные линии и человеческие биографии. Свет и тени прихотливо дробятся на кривых поверхностях церковных фасадов и в разнообразии судеб и характеров. Диссонансы искусства повторяются в жизни (Муратов 1912: 66–67).

Примером такого культурного жизнестроительства эпохи барокко служит у Муратова исполненный нарративного изящества рассказ о жизни в Риме шведской королевы Кристины (1626–1689), эксцентричной женщины, не склонной к соблюдению всякого рода норм поведения — и в этом очень похожей на архитектуру своей эпохи, отрекшуюся от классических и классицистических образцов и правил. Эта увлекательная биографическая камея, выполненная с безупречным вкусом, вправлена в финал главы, посвященной искусству барокко, в книге Муратова.

Текст Муратова дает повод для различного рода размышлений.

Глава, посвященная барокко, демонстрирует новаторство и оригинальность писателя в том, что касается его отношения к этому стилю: Муратов решительно присоединяется к наметившемуся в современных ему исследованиях стремлению разрушить общие места искусствоведения, укоренившиеся в течение двух веков. Доказывая, как и во всем тексте книги, свою блестательную эрудицию, Муратов обнаруживает способность свободной ориентировки в новейших течениях современного ему искусствоведения: ему хорошо знакомы не только новаторские работы Буркхарда (1855, 1860), а также появившиеся в 1880-х гг. труды Вёльфлина и Гурлитта, но и исследование Конрада Эшера, уви-

девшее свет в 1910 г. (Ешер 1910). Если иметь в виду тот факт, что над вторым томом «Образов Италии» писатель, вероятно, работал в 1910–1911 гг.⁴, становится очевидной его, так сказать, «научная ненасытность» и его стремление предоставить читателю возможность ознакомиться с новейшими идеями искусствоведения. И совсем неважно то, что через век некоторые мнения Муратова кажутся устаревшими – например, его гипотеза непосредственной генетической связи барокко с поздним Возрождением.

На фоне этой широкой осведомленности Муратова в истории вопроса и в западноевропейских литературно-критических источниках поражает полное отсутствие ссылок на русские претексты, прежде всего литературные.

Задолго до Вёльфлина и Вернон Ли сокровенное очарование барокко и *genius loci* Вечного города (Lee 1906) нашли свое отражение в повести Гоголя «Рим» (1842). Однако Муратов всего несколько раз цитирует Гоголя в своей книге. Это удивительное небрежение к экстраординарной новизне образа Рима в повести великого классика, который внес огромный вклад в то, что мы, следя современной терминологии, называем «римским текстом», можно, однако, объяснить. Действительно, для XIX века повесть Гоголя была чем-то вроде экзотического курьеза, чуть большего, чем живая открытка, странным явлением в контексте гоголевского художественного наследия – и тем более странным, что повесть как бы не закончена. Тем не менее, в ней заключено такое представление о Риме, которое в высшей степени соответствует духу города и, безусловно, является претекстом современных исследований об образе Рима (Джулиани 2009: 119–150). Римский квартал, в котором живет гоголевский герой, римский князь, – является, несомненно барочным, начиная от «переулков, так бранимых иностранцами, не кипящих переулков» (Гоголь 1938: 231) – здесь имеются в виду переулки за палаццо Дориа.

Муратов восторгался теми же красотами Рима, которые восхищали и Гоголя: страстью барокко к неожиданностям, живописностью этого стиля, свойственной ему свободной игрой вообра-

⁴ О хронологии работы Муратова над «Образами Италии» см.: (Соловьев 2000: 10–13; Гращенков 1993: 291–292; Муратова 2014: 163–172).

жения, приоритетом архитектуры. И ему удалось уловить всю эстетическую ценность Рима как города торжествующего искусства, когда он писал:

Никто не понял в такой степени, как Бернини, что барокко было искусством ансамбля, общего впечатления. Про него, про его школу и про покровительствовавших ему пап можно сказать, что они строили не отдельные дворцы и церкви, но строили Рим. Настоящей целью Бернини были площади, перспективы улиц, живописные фонтаны. Он создавал виды города, картины Рима. Это искусство требовало для себя обширных пространств и открытого неба (Муратов 1912: 63–64).

Но уже Гоголь в свое время сумел оценить этот уникальный, типичный для барокко эффект целостности римского ансамбля и стилистическое единство Вечного города, которое сделало весь Рим произведением искусства (Assunto 1984: 135–145). Для доказательства этого утверждения можно было бы цитировать многие пассажи гоголевской повести, но я ограничусь одним примером:

Ему нравились эти беспрерывные внезапности, нежданности, поражающие в Риме. Как охотник, выходящий с утра на ловлю, как старинный рыцарь, искатель приключений, он отправлялся отыскивать всякой день новых и новых чудес и останавливался невольно, когда вдруг среди ничтожного переулка возносился перед ним дворец, дышавший строгим, сумрачным величием. Из темного травертина были сложены его тяжелые, несокрушимые стены, вершину венчал великолепно набранный колоссальный карниз, мраморными брусьями обложена была большая дверь и окна глядели величаво, обремененные роскошным архитектурным убранством; — или как вдруг нежданно вместе с небольшой площадью выглядывал картиенный фонтан, обрызгивавший себя самого и свои обезображеные мхом гранитные ступени; — как темная грязная улица оканчивалась нежданно играющей архитектурной декорацией Бернини, или летящим кверху обелиском, или церковью и монастырской стеною, вспыхивавшими блеском солнца на темнолазурном небе с черными, как уголь, кипарисами (Гоголь 1938: 234–235).

После Гоголя, после Муратова необходимо принять во внимание и конец XX века, поскольку другой русский писатель и эс-

сест, Иосиф Бродский, с его «чрезвычайной культурной интуицией» (Kauchtschischwili 2002: 125), погрузился в атмосферу барочного Рима в таком же доходящем до экстаза эстетическом наслаждении. Итак, им вновь были воспеты римские фонтаны, в частности, фонтан «Черепахи» (ла Фонтана делле Тартаруге, стихотворение «Пьяцца Маттеи»), пчелы герба Барберини («Пчелы не улетели, всадник не скакал, в кофейне...»), темная улица Фунари («На виа Фунари»), элегантная улица Джуллия («На виа Джуллия») (Бродский 1998: 207–212; Бродский 2001: 55, 27, 198).

Трех великих русских писателей объединяет общая страсть к барокко, восхищение его эксцентричностью и эклектизмом. Если Гоголь впадал в экстаз перед способностью римской архитектуры гармонично сочетать творения человеческих рук с обломками прошедших эпох, то Бродский был очарован эклектизмом и оригинальностью архитектурного пастиша Портика Октавии. Он говорил своим друзьям, что в нем, в его изобретательном способе поддержать верхнюю часть структуры целого, гениально выражено все человечество. И для всех этих троих плодом эксцентричности и эклектики неукоснительно оказывалась гармония — именно та высшая ценность, которая для Муратова была, пожалуй, главной в «Образах Италии».

В отличие от многих иностранных писателей, Муратов смотрел на барокко без всяких культурных или конфессиональных предрассудков: орнаментализм, роскошь которого так часто казалась северянам странной, если не утомительной или даже невыносимой, нисколько не поколебал восхищения Муратова искусством барокко — в точности так, как это случилось и с Гоголем, и с Бродским.

Подведем итоги. Трактовка Муратовым барокко, с одной стороны, характеризуется начитанностью в специальных, наиболее современных ему и в высшей степени квалифицированных западноевропейских исследованиях по истории искусства, с другой — эта трактовка отличается очевидной новизной взгляда на фоне русских искусствоведческих исследований своего времени. Причем корни его новаторства углубляются в традицию русской литературы: в своей приверженности барочному Риму Муратов — русский до глубины души, что и демонстрирует неожиданная

близость его «чтения Рима» к чувствам к Вечному городу равнодушных от него соотечественников: в прошлое — Гоголя, в будущее — Бродского. Обладая наряду с ними острым и глубоким «чтением Рима», он предстает, благодаря этому чувству, рафинированным знатоком Вечного города и предлагает тот ключ к «прочтению римского текста», которым для него становится барокко — объединяющий и гармонизирующий элемент в наследии многих эпох художественной истории города.

*Перевод с итальянского
О. Б. Лебедевой*

Литература

- Бродский 1998, 2001 — *Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского*. Т. 3. СПб., 1998.; Т. 4. СПб., 2001.
- Вздорнов 2008 — *Вздорнов Г. И.*, Павел Павлович Муратов // Возвращение Муратова. От «Образов Италии» до «Истории Кавказских войн». По материалам выставки «Павел Муратов — человек Серебряного века» в ГМИИ имени А. С. Пушкина. 3 марта — 20 апреля 2008 г. / под общ. ред. Г. И. Вздорнова и К. М. Муратовой. М., 2008. С. 7—18.
- Джулиани 2009 — *Джулиани Р.* Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. Материалы и исследования. М., 2009.
- Джулиани 2015 — *Джулиани Р.* Рим начала XX века в зеркале «Образов Италии» П. П. Муратова // Имагология и компаративистика. *Imago-gology and Comparative Studies*. № 1 (3) 2015. С. 43—60.
- Гоголь 1938 — *Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т.* Т. 3. Повести. М., 1938.
- Гращенков 1993 — *Гращенков Н. В. П. П. Муратов и его «Образы Италии»* // *Муратов П. П. Образы Италии* / ред., comment. и послесл. В. Н. Гращенкова. Т. I. М., 1993. С. 290—314.
- Муратов 1912 — *Муратов П.* Образы Италии. Т. 2. М., 1912.
- Муратов 1923 — *Муратов П. П.* Сейченко // Современные Записки. 1923. № XV. С. 230—242.
- Муратов 1993—1994 — *Муратов П. П.* Образы Италии / ред., comment. и послесл. В. Н. Гращенкова. Т. 1. М., 1993. 327 с.; Т. 2—3. М., 1994.
- Муратова 2011 — *Муратова К. М.* Итальянское искусство XIII и XIV веков в русской критике: связи, взаимовлияния, судьбы // *In Christo — Во Христе. Uno scambio di capolavori dell'arte e della fede.* Roma, 2011. Р. 521—568.
- Муратова 2014 — *Муратова К. М.* Павел Муратов и Италия // Россия — Запад — Восток. Литературные и культурные связи. Образы

- Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме. Вып. 2. СПб., 2014. С. 161—186.
- Путешествие* 1992 — Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе (1697—1699). М., 1992.
- Соловьев 2000 — Соловьев Ю. П. Очерк жизни и творчества Павла Павловича Муратова // Муратов П. П. Ночные мысли. Эссе. Очерки. Статьи. 1923—1934 / сост. Ю. П. Соловьев. М., 2000. С. 4—46.
- Тарасов 2016 — Тарасов О. Тречento и древнерусские иконы в исследованиях П. П. Муратова. // *Russica Romana*. № XXIII. 2016. С. 103—125.
- Тарасов 2016а — Тарасов О. Ю. Модерн и древние иконы. От святыни к шедевру. Очерк. М., 2016.
- Assunto 1983 — Assunto R. La città di Anfione e la città di Prometeo. Idee e poetiche della città. Milano, 1983.
- Burckhardt 1855 — Burckhardt J. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Basel, 1855.
- Burckhardt 1860 — Burckhardt J. Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Basel, 1860.
- Escher 1910 — Escher K. Barock und Klassizismus. Studien zur Geschichte der Architektur Roms. Leipzig, 1910.
- Foletti 2011 — Foletti I. Da Bisanzio alla Santa Russia. Nikodim Kondakov (1844—1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia. Roma, 2011.
- Gurlitt 1887 — Gurlitt C. Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart, 1887.
- Kauchtschischwili 2002 — Kauchtschischwili N. Iosif Brodskij emigrante russo e cittadino del mondo // Iosif Brodskij. Un crocevia fra culture / a cura di A. Niero e S. Pescatori. Milano, 2002. Р. 113—131.
- Lee 1906 — Vernon Lee. The Spirit of Rome. Leaves from a Diary. London, 1906. (Русский пер.: Ли В. Италия. Избранные страницы / пер. Е. Урениус; под ред. и с предисл. П. Муратова. М., 1914.)
- Muratova 2010 — Muratova X. Pavel Muratov historien d'art en Occident // La Russie et l'Occident. Relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes: actes du Colloque, Université de Lausanne, 20—21 mars 2009 / direct. I. Foletti. Roma, 2010. Р. 65—95.
- Muratova 2014 — Muratova X. “Anima naturaliter christiana”: la transizione dal mondo antico al Medioevo cristiano a Roma negli scritti di Pavel Muratov // L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. Vol. I / a cura di G. Bordi et alii. Roma, 2014. Р. 225—228.
- Ricci 1904 — Ricci C. Vita barocca. Roma, 1904.
- Wölfflin 1888 — Wölfflin H. Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. München, 1888.

R. Giuliani
**Pavel Muratov's «Images of Italy» and Baroque.
An Innovative Approach**

Keywords: P. Muratov art critic, «Images of Italy», Roman Baroque, innovative, Gogol, Brodsky.

The article analyzes P. Muratov's innovative approach to art criticism, with regard to his interpretation of Roman Baroque in the first edition of his book «Images of Italy» (1911–1912). His approach, being scientific and professional, at the same time is personal and innovative, fitting into the line of literary continuity «Gogol – Muratov – Brodsky».

И. Н. Сухих *

**«ПРОВИДЕНЦИАЛЬНЫЙ СОБЕСЕДНИК»
(ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА О. МАНДЕЛЬШТАМА)**

Ключевые слова: критическая проза, литературная ситуация, символизм, акмеизм, искусство, культура, слово.

Статья посвящена критической прозе О. Э. Мандельштама 1910–1920-х гг., рассмотренной в русле культуры Серебряного века как «система» и обозначенной как «эссеистическая критика». Сделан вывод о том, что критические работы поэта стали как фундаментом его лирического мира, так и важной самостоятельной областью творчества.

1. Критическая проза О. Э. Мандельштама остается на периферии исследовательских интересов, явно уступая не только поэзии, но и другим «прозам» («Шум времени», «Путешествие в Армению», «Четвертая проза»).

«Любопытно, что литературоведы вместо благодарности автору, как бы ставившемуся облегчить их будущую работу, часто относились к мандельштамовским теоретическим построениям как к посягательствам на свою область. Как бы стараясь не замечать его текстов, они предпочитали плести собственную отсебятину,

* Сухих Игорь Николаевич, доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: i.suhih@spbu.ru, igorlit50@mail.ru.

выдумывая несуществовавшие у него намерения» (Иванов 2009: 22)¹.

Между тем, примерно двадцать пять коротких статей и несколько десятков еще более лапидарных рецензий (часто – почти аннотаций) – феномен, многое объясняющий и в поэзии Мандельштама, и в литературной ситуации Серебряного века, и, наконец, в природе литературно-критической деятельности. Оставив в стороне проблему генезиса мандельштамовских идей (А. Бергсон, Вяч. Иванов, А. Белый), сосредоточимся на выявлении их *системы*.

2. Мандельштам относится к той линии, которая, кажется, сформировалась только в русской культуре Серебряного века и которую можно обозначить как *эссеистическую критику*, включающую как профессиональную критику / журналистику (В. В. Розанов, Ю. И. Айхенвальд, К. И. Чуковский), так и писательскую критику (И. Ф. Анненский, А. А. Блок, М. И. Цветаева).

3. В большинстве эссе Мандельштама ключевая проблема, рефлексивная доминанта обозначена уже в заглавии («Утро акмеизма», «О собеседнике», «О природе слова», «Слово и культура», «Конец романа», «Гуманизм и современность», «Литературная Москва. Рождение фабулы»). Однако и в других, персональных («Франсуа Виллон», «Петр Чаадаев», «Заметки о Шенье», «А. А. Блок»), тематических («Девятнадцатый век») или «метафорических» («Пшеница человеческая», «Выпад», «Барсучья нора» – повторная публикация статьи о Блоке) случаях содержание эссе практически всегда определяет проблемная доминанта, *мысль-эссенция*, выраженная, однако, не прямо, а метафорически. Если некоторые программные стихотворные тексты Мандельштама можно рассматривать как *поэтические трактаты* (см.: Сухих 2014), то это не просто эссеистическая, но – *поэтическая проза*, в которой, однако, представлена довольно четкая – и акмеистски ориентированная – система понимания литературы.

4. Из общеэстетических проблем поэта-критика больше всего занимают две: природа слова и коммуникативный характер искусства.

¹ См., впрочем: (Поляков 1987; Кочетова 2003). См. также работы, посвященные частным аспектам критики Мандельштама: (Тоддес 1986; Тоддес 1988; Цивьян 1991; Шиндина 1991; Иванов 1998; Лекманов 2000; Брюханов 2012).

В соответствии с ранними установками акмеизма он чаще всего отождествляет слово с предметом и представляет его вещественным, наглядным, осязаемым, возводя его истоки к русскому эллинанизму.

«Слово — плоть и хлеб» («Слово и культура» (1920); Мандельштам 2009—2011: 2, 53).

«Русский язык — язык эллинистический. По целому ряду исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и не надолго загащиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью. <...> Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие («О природе слова» (1921—1922); Мандельштам 2009—2011: 2, 68).

Однако поэтическая поэтика Мандельштама пренебрегает формальной логикой. Рядом с определением слова-плоти появляется вполне символистский лозунг, призыв к пренебрежению плотью во имя духа.

«Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод. Сомнение Фомы. К чему обязательно осязать перстами? А главное, зачем отождествлять слово с вещью, с травою, с предметом, который оно обозначает?

Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» («Слово и культура»; Мандельштам 2009—2011: 2, 53).

В художественной реальности Мандельштам обычно делает выбор между словом-плотью и словом-Психеей во имя первого. С этим связано и заглавие его первого сборника («Камень») и постоянные отсылки к архитектуре и готике, и определение «каждого слова» словаря Даля как орешка Акрополя, маленького Кремля, крылатой крепости (какая звуковая метафора-оксиомо-

рон!) номинализма («О природе слова; Мандельштам 2009–2011: 2, 74).

Особенностью поэтической критики является предпочтение Мандельштамом сравнения / метафоры строгим определениям.

«Слова в мире — гости, так же как и вещи, и еще неизвестно, кто раньше пришел, а самое удобное и в научном смысле правильное — рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. Этим путем устраивается вопрос о форме и содержании, буде фонетика — форма, все остальное — содержание. Устраивается и вопрос о том, что первичнее — значимость слова или его звучащая природа. Словесное представление — сложный комплекс явлений, связь, “система”. Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре» («О природе слова»; Мандельштам 2009–2011: 2, 78).

«Научный смысл» и «система» здесь запрятаны между *словом-гостем* и *значением-фонарем*. Эта предметность отменяет, гасит определение и требует дополнительной разгадки, собственного перевода на язык логики.

5. В отличие от слова-плоти — Психеи, коммуникативная природа искусства понимается Мандельштамом вполне однозначно, хотя тоже определяется поэтически, с опорой на стихотворение Баратынского «Мой дар убог, и голос мой негромок...», предваренное очередным развернутым сравнением, но подпуртое вполне логическим определением.

«Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я имел право сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат. <...> Читая стихотворение Баратынского, я испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка» («О собеседнике» (1912); Мандельштам 2009–2011: 2, 7).

«Нет лирики без диалога. <...> Итак, если отдельные стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться

к конкретным лицам, поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность» (Мандельштам 2009–2011: 2, 11–12).

Такого адресата Мандельштам называет *прорицательным собеседником*, опять-таки обращаясь к нему — через четвертьвековую безду — не только в критической прозе, но и в лирике. «Читателя! советчика! врача! На лестнице колючей разговора б!» («Куда мне деться в этом январе?..», 1 февраля 1937; Мандельштам 2009–2011: 1, 221).

Статья «О собеседнике» в первоначальном варианте называлась вполне учено: «О “моменте общения” в художественном творчестве».

6. Историко-литературные построения Мандельштама определяются ожидаемой оппозицией: *символизм — акмеизм*. Хотя поэт, как и, вообще, все акмеистское движение, отдал дань символизму, ему принадлежат, пожалуй, наиболее резкие характеристики конкурирующего направления.

«Мишурная мантра ложного символизма совершенно вылиняла, потеряла всякий вид и по справедливости вызывает веселую улыбку поэтической молодежи» («О современной поэзии» (1916); Мандельштам 2009–2011: 2, 44).

«Любителям русского символизма невдомек, что это огромный маクロый гриб на болоте девяностых годов, нарядный и множеством риз облаченный» («Письмо о русской поэзии» (1922); Мандельштам 2009–2011: 2, 56).

Наиболее зло, развернуто, блистательно-пародийно негативный портрет символизма дан в трактате «О природе слова» (1922).

«Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы, голубка — подобие девушки, а девушка — подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического “леса соответствий” — чучельная мастерская.

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный

контрданс “соответствий”, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговоривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.

<...>

Русский лжесимволизм действительно лжесимволизм. Журдене́й открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой. Русские символисты открыли такую же прозу: изначальную, об разную природу слова. Они запечатлели все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь.

Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов <...>» (Мандельштам 2009—2011: 2, 76—78).

Альтернативные определения акмеизма, в большей степени, чем кружения вокруг слова, подчеркивают вещественную, живописную, конкретную установку метода.

«Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тючевский камень и кладут его в основу своего здания. <...> Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма. A = A: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного a realibus ad realiora <от реального к реальнейшему>» («Утро акмеизма» (1912); Мандельштам 2009—2011: 2, 24; 25—26).

«Акмеизм возник из отталкивания: “Прочь от символизма, да здравствует живая роза!” — таков был его первоначальный лозунг» («О природе слова»; Мандельштам 2010: 2, 79).

Однако в других эссе 1920-х гг. резкость противопоставления сглаживается.

В «Буре и натиске» (1923) символизм и футуризм поняты как школы, демонстрировавшие первоначально резкую экспансию, бурю и натиск, а впоследствии вошедшие в свое «естественное русло». «Произошло, — считает Мандельштам, — то, что можно на-

звать сращением позвоночника² двух поэтических систем, двух поэтических эпох» (Мандельштам 2009–2011: 2, 128).

И далее в статье-обзоре кратко, объективно, хотя не без иронических обертонов, характеризуются «отец русского символизма» Бальмонт, «самый последовательный и умелый из всех русских символистов» Брюсов, а также Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Сологуб, Анненский. Далее, в этом колесе обозрения появляются «типичные младшие поэты» Кузмин и Ходасевич, «сложнейшее явление литературного эклектизма», «собиратель русского стиха» Блок, «идиотический Эйнштейн» Хлебников, «поэт здравого смысла» Маяковский, наконец, «поэт-инженер, специалист, организатор труда» Асеев.

В «Выпаде» (1924) символизм определен как «лоно всей новой русской поэзии» (Мандельштам 2009–2011: 2, 150), и литературная картина Серебряного века приобретает уже не контрастно-разделяющий, а общий интегрирующий характер.

«О чудовищная неблагодарность Маяковскому, Хлебникову, Асееву, Вячеславу Иванову, Сологубу, Ахматовой, Пастернаку, Гумилеву, Ходасевичу, уж на что они не похожи друг на друга, из разной глины. Ведь они все русские поэты не на вчера, не на сегодня, а навсегда» (Мандельштам 2009–2011: 2, 149).

Полемизируя и проводя границы в середине десятых годов, через десятилетие Мандельштам уже видит русскую поэзию поверх прежних барьера в ее общем противостоянии новой реальности двадцатого века. Символисты, футуристы, акмеисты оказываются в одном ряду *русских поэтов навсегда*.

7. Подобный ход мысли, возможно связан с парадоксальностью взгляда Мандельштама на прогресс. С его точки зрения прогресса в искусстве не существует.

«Теория прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое такое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого “лучше”, никакого прогресса в литературе быть не может — просто потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать.

² И здесь критика и лирика Мандельштама обнаруживают общую систему образообращения: «Но разбит твой позвоночник, / Мой прекрасный жалкий век!» («Век» (1922); Мандельштам 2009–2011: 1, 128).

Даже к манере и форме отдельных писателей неприменима эта бессмысленная теория улучшения, — здесь каждое приобретение также сопровождается утратой и потерей. Где у Толстого, усвоившего в “Анне Карениной” психологическую мощь и конструктивность флоберовского романа, звериное чутье и физиологическая интуиция “Войны и мира”? Где у автора “Войны и мира” прозрачность формы, “кларизм” “Детства” и “Отрочества”? Автор “Бориса Годунова”, если бы и хотел, не мог повторить лицейских стихов, совершенно как теперь никто не напишет державинской оды. А кому что больше нравится — дело другое. Подобно тому, как существуют две геометрии — Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна — говорящая только о приобретениях, другая — только об уратах, и обе будут говорить об одном и том же» («О природе слова», Мандельштам 2009—2011: 2, 66—67).

8. Тем не менее, во многих случаях Мандельштам оперирует понятиями «век», «эпоха»: оценивает, сравнивает, противопоставляет.

Многое в его культурологических воззрениях определяют эллинизм и средневековье, которые оказываются, впрочем, как раз не строгими понятиями, а, скорее, индивидуальными метафорами.

Как уже цитировано выше Мандельштам считает русский язык эллинистическим. Но эллинизм — для него не последняя эпоха классической греческой культуры (III — I вв. до н. э.), а домашность, личный характер отношения к вещам, круг жизненно важных патриархальных предметов, сопровождающий человека от рождения до смерти:

«Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела... <...> Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло как родственное его внутреннему теплу. Наконец, эллинизм — это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня» («О природе слова»; Мандельштам 2009—2011: 2, 75—76).

Аналогично и средневековье для Мандельштама — не темные века торжества религиозных идей и предрассудков, а, напротив, «физиологически-гениальная» (2, 25) эпоха, продолжающая эллинизм, но вносящая в историю порядок, структуру, меру.

«У средневековья была своя душа и было подлинное знанье античности, и не только по грамотности, но и по любовному воспроизведенью классического мира оно оставляет далеко позади век Просвещенья» («Заметки о Шенье» (1914, 1922); Мандельштам 2009–2011: 2, 94).

«Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил. Служить не только значило быть деятельным для общего блага. Бессознательно средневековый человек считал службой, своего рода подвигом неприкашенный факт своего существования» («Франсуа Виллон» (1912); Мандельштам 2009–2011: 2, 21).

9. Пользуясь личными представлениями об античности и средневековье, Мандельштам выводит на очную ставку ближайшие века.

Век Разума, Просвещения, для Мандельштама, напротив, – эпоха забвения античности, рационализма, буддийской отрешенности.

«Восемнадцатый век утратил прямую связь с нравственным сознанием античного мира. <...> Да, связь с античностью подлинной для восемнадцатого века была потеряна, и гораздо сильнее была связь с омертвевшими формами схоластической казуистики, так что век Разума является прямым наследником схоластики со своим рационализмом, аллегорическим мышлением, персонификацией идей, совершенно во вкусе старофранцузской поэтики» («Заметки о Шенье»; Мандельштам 2009–2011: 2, 94).

Еще хуже оказывается век следующий:

«Девятнадцатый век был проводником буддийского влияния в европейской культуре. Он был носителем чужого, враждебного и могущественного начала, с которым боролась вся наша история – активная, деятельность, насквозь диалектическая, живая борьба сил, оплодотворяющих друг друга. Он был колыбелью Нирваны, не пропускавшим ни одного луча активного познания...» («Девятнадцатый век» (1922); Мандельштам 2009–2011: 2, 116).

Мандельштам обнаруживает «червоточины» девятнадцатого века: безудержная познавательность, переходящая в реляти-

визм, — в науке, «молекулярность» японской лирической танки у Флобера и братьев Гонкуров — в искусстве. Однако все эти недостатки отступают перед угрозами наступающего века.

10. В «Конце романа» (1922), одной из главных работ Мандельштама, разговор о литературе на самом деле превращается в катастрофическую концепцию двадцатого века.

«Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на бильярдном поле, управляет один принцип: угол падения равен углу отражения. Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе, фабуле и всему, что ей сопутствует. Кроме того, интерес к психологической мотивировке, куда так искусно спасался упадочный роман, уже предчувствуя свою гибель, в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой. Самое понятие действия для личности подменяется другим, более содержательным социально, понятием приспособления.

Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий. Любопытно, что кризис романа, то есть фабулы, насыщенной временем, совпал с провозглашением принципа относительности Эйнштейном» (Мандельштам 2009–2011: 2, 124).

Конец романа на самом деле оборачивается крушением гуманизма, безмерным понижением значения личности.

Литературные надежды Мандельштама связаны с возвращением фабулы, «большого повествовательного дыхания», то есть в сущности, романа, но уже не упадочного психологического, а романа с интригой, напоминающего средневековые жизнеутверждающие новеллы.

«Ведь хорошая, интересная фабула — это признак уважения писателя к своему герою» («Письмо тов. Кочину» (1929); Мандельштам 2009–2011: 3, 177). «За советского Майн Рида!» — бросает лозунг Мандельштам, совпадая в этом с формалистами и Се-рапионовыми братьями («О переводах», 1929; Мандельштам 2009–2011: 3, 264).

В историческом и культурном аспектах он все-таки надеется на Просвещение, исторический разум предшествующего столетия.

«В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковийному, мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк. <...>

Теперь не время бояться рационализма. Иррациональный корень надвигающейся эпохи, гигантский неизвлекаемый корень из двух, подобно каменному храму чужого бога, отбрасывает на нас свою тень. В такие дни разум, *ratio* энциклопедистов, — священный огонь Прометея». («Девятнадцатый век»; Мандельштам 2009–2011: 2, 119).

Масштаб жестоковийности нового столетия в начале двадцатых годов Мандельштам не угадал. О «веке-волкодаве» он будет писать уже в тридцатые годы. О новых литературных нравах — в «Четвертой прозе».

Критика же стала как фундаментом его лирического мира, так и важной самостоятельной областью творчества.

Литература

- Брюханов 2012 — Брюханов А. Г. «Три сестры» Ефима Звеницкого как реплика Осипу Мандельштаму. К вопросу об «античеховской» позиции поэта // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 3 (19). С. 89–95.
- Иванов 2009 — Иванов Вяч. Вс. Мандельштам и наше будущее // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 2009. С. 3–40.
- Иванов 1998 — Иванов Вяч. Вс. Лунц и Мандельштам: фабула у Серапионовых братьев // Revue des études slaves. 1998. V. 70. № 3. Р. 613–617.
- Кочетова 2003 — Кочетова С. А. Литературная критика О. Мандельштама. Горловка, 2003.
- Лекманов 2000 — Лекманов О. А. Мандельштам и символизм // Лекманов О. А. Книга об акмеизме. Томск, 2000. С. 578–583.
- Мандельштам 2010 — Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 3 т. М., 2009–2011.
- Поляков 1987 — Поляков М. Критическая проза О. Мандельштама // Мандельштам О. Э. Слово и культура. М, 1987. С. 3–36.
- Сухих 2014 — Сухих И. Н. Осип Мандельштам: поэзия как поэтика (Несколько положений) // Художественные традиции в русской литературе

туре XX—XXI веков. Сборник статей и материалов IV Международной научной конференции «Мусатовские чтения — 2013». Великий Новгород, 26—28 сентября 2013 г. Великий Новгород, 2014. С. 141—148.

Тоддес 1986 — *Тоддес Е. А. Мандельштам и опоязовская филология // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 78—102.*

Тоддес 1988 — *Тоддес Е. А. Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Мандельштама начала 20-х годов // Тыняновский сборник. Третья Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 184—213.*

Цивьян 1991 — *Цивьян Т. В. К анализу «акмеистической прозы»: Мандельштам // Осип Мандельштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. Материалы научной конференции 27—29 декабря 1991 г. М., 1991. С. 44—46.*

Шиндина 1991 — *Шиндина О. В. К отзывам статьи Мандельштама «Слово и культура» в художественном мире Вагинова // Осип Мандельштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. Материалы научной конференции 27—29 декабря 1991 г. М., 1991. С. 68—73.*

***I. Sukhikh*
«Providential Interlocutor»
(Literary Criticism of O. Mandelstam)**

Keywords: critical prose, literary situation, symbolism, acmeism, art, culture, word.

This article is devoted to Osip Mandelstam's critical prose of 1910—1920s, considered in the mainstream of the Silver age culture as a «system» and designated as «essayistic criticism». It is concluded that the poet's critical works became both the foundation of his lyrical world and an important independent field of creative work.

[010604]

Литература русского зарубежья
Russian Émigré Literature

А. Пашкевич*

КАТЕГОРИЯ ПАМЯТИ
В МЕМУАРЕ АВГУСТЫ ДАМАНСКОЙ
«НА ЭКРАНЕ МОЕЙ ПАМЯТИ»

Ключевые слова: память, автобиографическая проза, эмиграция, первая волна, Августа Даманская.

В статье объектом интерпретационных наблюдений является мемуар Августы Даманской «На экране моей памяти». Свои воспоминания сама Даманская — писатель, переводчица и литературный критик, а также эмигрант первой волны — определяет термином «кадры» ленты фильма. Анализ произведения подтверждает присутствие не только фотографической, но и культурной и коллективной памяти.

Триоизмом в нынешнее время может казаться констатация, что эмигранты первой волны русской эмиграции рассматривали сохранение памяти о том, чего больше нет, и передачу ее потомкам как задачи первостепенной важности, оправдывающие самый факт эмиграции. Значение, приписываемое в этом процессе памяти, невозможно переоценить. Неоднократно встречающееся в названиях мемуаров слово «память», казалось бы, позволяет поместить все маркированные подобным образом тексты в одно семиотическое поле. Так обстоит дело с произведением «Speak, Memory» Владимира Набокова, книгой памяти как жанровым

* Пашкевич Анна Анатольевна, доктор филологических наук, профессор Вроцлавского университета (Польша). Электронная почта: profannapaszkiewicz@gmail.com.

определением «Полей Елисейских» Василия Яновского, воспоминаниями Августы Даманской «На экране моей памяти» и Александра Бахраха «По памяти, по записям...». Однако на самом деле у названных текстов с общей семой в заглавии кодировки могут быть совершенно различными.

В «Speak, Memory» и его русском варианте «Другие берега», произведениями наиболее подробно изученными¹, память — активный творческий субъект, словно независимый от воли автора и подчиняющийся лишь воображению. В свою очередь сочинение В. Яновского, также ставшее объектом научных наблюдений², перекликается с выражением «почтить память» и задает некролого-панегирическую установку, которой в значительной степени противоречит подчеркнуто ироничный и грубоватый тон мемуарного текста, вступающего, таким образом, с названием в семиотическую игру. Записи Александра Бахраха должны рассматриваться как более надежный источник информации, чем капризная память. Наконец, у Августы Даманской память предстает как объект — экран, с которого автор снимает информацию.

Воспоминания Даманской «На экране моей памяти», в которых концепция памяти наименее изучена, станут предметом наших наблюдений. Ольга Демидова, которой мы обязаны составлением и комментариями к опубликованному впервые в 2006 году тексту этой писательницы, переводчицы и критика³, так объясняет во вступительной статье семантику его заглавия:

«Метафора “экран памяти” отчасти, вероятно, подсказана М. Осоргиным, писавшим ей 30 ноября 1941 г. о событиях, проходящих перед “экраном ума”, отчасти заимствована у Оболенского, поместившего под таким названием в парижских “Последних новостях”, где сотрудничала и Даманская, свои воспоминания о братьях Жемчужниковых, но главным образом, несомненно, восходит к воспоминаниям Дон Аминадо “Поезд на третьем пути”, впервые изданным нью-йоркским издательством им. Чехова в 1954 г., сп.: “<...> на освещенном экране человеческой памяти встают дни, месяцы, годы, события, числа, даты, былое, минувшее, бывшее и давно прошедшее”» (Демидова 2006: 6–7).

¹ См., например: (Болдырева 1997; Память, говори 2000; Аверин 2003; Рягузова 2013).

² См.: (Резник 2007; 2010).

³ О жизни и деятельности Августы Даманской см.: (Демидова 1996; Чуваков 1997; Демидова 2002).

Произведение Даманской состоит из трех частей. Каждая из них соответствует одному из трех основных этапов жизни автора: российскому (1900–1920), берлинскому (1920–1923) и парижскому (1923–1959). Российская часть, в свою очередь, может быть разделена на до и после 1917 г.; а части российскую и эмигрантскую соединяет фрагмент «Без романтики», в котором мемуаристка рассказывает о своем бегстве из России летом 1920 г. Текст содержит еще приложение, которое, по замыслу писательницы, играет в нем определенную идеально-композиционную роль. Все три части составлены из фрагментов, которые, особенно в первой части, писательница называет «кадрами». (Даманская 2006: 138). Дело в том, что мир ее молодости проходит перед глазами читателя как кадры документальной ленты. Таким образом, установка, переданная в названии мемуара, находит отображение в его архитектонике.

Работа памяти, направленная на добывание документально точного и кинематографически яркого факта, выражена в самом начале в сомнении: «И только разве на бумаге можно еще воспроизвести впечатления молодости, сыгравшие более или менее значительную роль на дальнейшем жизненном пути...» (Даманская 2006: 107). Эпизоды, люди, факты прошлого зафиксированы писательницей с фотографической точностью. Даманская не только к этой точности стремится, она убеждена в ней и поэтому часто повторяет: «Но помню четко — словно было это лишь пять дней тому назад <...> до сих пор перед моими глазами; Я помню <...>; Запомнилось мне <...> Возвращаясь памятью к тем годам» (Даманская 2006: 108; 110; 115). Ей важно засвидетельствовать увиденное, описать его как можно точнее:

«Даманская стремится прежде всего воссоздать историю эпохи и рассказать о судьбе своего поколения <...> Не перипетии личной судьбы, а то, что происходит вокруг автора и запечатлевается на экране памяти, представляет для мемуаристки основной интерес» (Демидова 2006: 9).

И хотя она старается убедить читателя в своей достоверности и таланте, описывая «<...> замирание сердца, с каким пятьдесят лет тому назад никому не известная, только-только начинающая писательница могла решиться отнести первый свой большой рассказ в редакцию» (Даманская 2006: 107), на страницах воспоми-

наний она предстает как участница и свидетельница событий, а не как главное действующее лицо. Даманская оговаривается, что была лишь одной «из многих сотен русских», на долю которых выпали нелегкие испытания:

«И сколько способностей, дарованных природой, если не талантов, развеялись, угасли, расплылись тогда бесследно... Накиль, всплывшая тогда на разбушевавшихся волнах политических, общественных и литературных страстей, в истории русской общественности того времени известна под метким словом “огарки”» (Даманская 2006: 110).

Даманская сосредоточена не на самой себе. Только в редких случаях она рассказывает о сложностях собственной жизни. Если приходится ей говорить о себе, то это не потому, что считает себя для читателя интересной, а только потому, что участвовала в описываемых событиях, была их свидетельницей.

Картины прошлого в пространстве памяти сравниваются в анализируемом произведении с фотографией, кадрами фильма. Сосредоточенная на процессе воспоминания мемуаристка обнаруживается в тексте как объект и как субъект высказывания. Недостаток цельности собственного «Я» ярко виден, когда Даманская говорит о себе «автор этих строк» (с. 152) или называет свою фамилию как фамилию кого-то другого:

«П. Н. Милюков давал в своей газете место резким, порою грубым до непристойности выпадам Бунина и Гиппиус против советской литературы, но помещал и статьи Кусковой, Осоргина, Д а м а н с к о й (разрядка моя — А. П.), имевших смелость отмечать отрадную новизну в произведениях советских писателей» (Даманская 2006: 209).

«Память, внимание, наблюдение — это не что иное, как исследование одного центра другим» — убеждал Г. Гурджиев (цит. по: Аверин 2003: 47) в лекциях, читанных в Англии, Франции, Германии и Америке в первой половине 1920-х годов. Даманская так пишет о себе: «Тогда, в 1923 году, я была на тридцать три года моложе, чем теперь, в 1956 году, когда пишу эти строки» (Даманская 2006: 193).

«Если спроектировать подобную духовую практику в области психологии творчества, мы получим картину <...> характерную

для художников XX столетия, как Джойс, Пруст или Набоков: Я смотрю на себя пишущего, я напоминаю себе о том, что слежу за собой пишущим (или даже описываю себя пишущего) <...> и только здесь начинает брезжить мое подлинное сознание, которое я прилагаю, чтобы его вызывать», — пишет Борис Аверин (Аверин 2003: 51).

Присутствующее во многих доктринах убеждение, что работа памяти ведет к обретению личностью ее единства, проявляется и в интересующем нас тексте. Свидетельствует это о том, что замысел востребован эпохой, соответствует какому-то очень существенному запросу. Воссоединение личности Даманской наступает в приложении. Доказательством тому служат слова собеседницы писательницы во фрагменте, озаглавленном «Свидетельница истории»:

«Теперь вы понимаете, почему императрица-мать никогда не присутствовала на панихидах по государю, почему она утверждала, что он жив. Он был жив тогда, когда она утверждала это, имея право это утверждать» (Даманская 2006: 357).

Слова, высказанные в конце беседы в доме для престарелых, являются оправданием рассказанной небылицы. Одновременно это прием, целью которого является удостоверение представленного в произведении. Ибо

«Даманская не только воссоздает историю своего поколения — она пытается ее осмыслить и дать ей по возможности объективную оценку, вписать ее в контекст культурной истории Европы. В воспоминаниях много размышлений об особенностях национального характера, о специфике русской культуры и литературы, о судьбах русских писателей в изгнании, о феномене эмиграции как таковом и об отличиях русской эмиграции первой волны от эмиграций других эпох и из других стран» (Демидова 2006: 10).

Заслуживает внимания и заставляет задуматься сопоставление русской и французской эмиграции:

Русские эмигранты не вели счета своим годам на чужбине. И очень, очень мало было среди них людей, задумывавшихся над одним немаловажным обстоятельством, составлявшим существенную разницу между французской и русской эмиграцией. Якобинцы стояли у власти всего три года. И за эти три года фран-

цузские эмигранты и преимущественно французская знать, культурные ее представители, очень многому научились у иностранцев, которых не знали раньше <...> Русским эмигрантам, тем, что потеряли все, и наследственное, родовое, и благоприобретенное, нечему было учиться на чужбине. За ними был уже вековой опыт землепользования и строительства. <...> в гуманном обращении с низшими их по положению социальному, со слугами, они могли давать французам сто очков вперед. Но русские эмигранты узнали что-то другое, поразившее и смущившее их неожиданностью. Европа их не знала, Франция не знала России» (Даманская 2006: 238–240).

Или сравнение бытовых и профессиональных условий, в которых оказались в изгнании писатели русские, немецкие, австрийские и испанские, бежавшие во Францию после прихода к власти Гитлера и Франко:

«У германских, австрийских писателей, носителей известных имен, не могло быть тех материальных забот, какие выпали и какие мешали работать и унижали русских эмигрантских писателей <...> Если эти писатели и лишены были самой многочисленной родной аудитории, то все же положение их было неизмеримо лучше, чем положение русских писателей. А там — понеехали во Францию испанцы. У каждого из испанских писателей, не принявших политического курса Франко, было уже в тридцатых годах больше читателей во Франции, чем у всех эмигрантских русских писателей вместе взятых. После английских писателей, давно имеющих во Франции большой круг читателей, наиболее популярные — это писатели испанские. Объясняется это, во-первых, общими границами, <...> некоторым родством языков и, главное, той силой притяжения, какую всегда представляла Испания для писателей и туристов. Испанские писатели были в Париже “как дома”» (Даманская 2006: 243).

«Разумеется, — пишет Ольга Демидова, — не со всеми оценками Даманской можно согласиться и не все ее выводы можно счесть справедливыми. Во многих случаях они основаны на вполне естественной аберрации памяти, на неверном истолковании фактов или на бытовавших в эмиграции мифах» (Демидова 2006: 11). «Мемуаристка, — пишет исследовательница, — далеко не всегда следует “правде факта”, однако заданный названием курс как будто и не предполагает этого: “экранность” воспомина-

ний позволяет делать основной акцент не на фактологической, а скорее на импрессионистической их составляющей» (Демидова 2012: 204). Сама Даманская осознает свои недостатки в этой области. Она оговаривается: «не помню» (Даманская 2006: 121, 130, 193); «узнала лишь потом» (Даманская 2006: 121); «в недалеком и постепенно тускневшем в памяти прошлом» (Даманская 2006: 256).

Весьма наглядным подтверждением этому служат немногочисленные упоминания об Алексее Ремизове. В парижской части мемуара Ремизов упомянут дважды. Первый раз — в пространном пассаже — в размыщении о том, что мешало сближению русских писателей эмигрантов и их французских собратьев по перу. По мнению мемуаристки среди прочего причиной было и то, что русские писатели «плохо, а то и совсем не говорили по-французски и внешне — одеждой <...> резко отличались от ладно-одетых <...> французских коллег. Что мог “гордый взор иноплеменный” разглядеть в <...> согбенном, близоруком, покашливающем, чудаковатом нарочитой чудаковатостью, скрывающей неугасимое горение духа — в этом “колдуна” А. М. Ремизове?» (Даманская 2006: 241–242). Фигура писателя, как представляется, в данном случае есть иллюстрация основного тезиса мемуаристки о невозможности сближения русских и французских авторов.

Второй парижский — связанный с Ремизовым — эпизод касается событий 1945 г., то есть так называемых визитов к советскому послу.

«Ремизов своим странным облачением и своими чудачествами Богомолова и всех его сослуживцев удивил и развлек. Подлинный Ремизов почему-то не открылся. И о подробностях этого своего визита Ремизов не вспоминал и не вспоминает», — пишет Даманская (Даманская 2006: 323–324).

О том, что Ремизов взял советский паспорт, мемуаристка не пишет, как не пишет и об исключении его из Союза русских писателей и журналистов, хотя подробно рассказывает о расколе в Союзе, вызванном просоветскими настроениями среди значительной части писателей. Причиной «неточностей в посвященных Ремизову фрагментах, следует признать то обстоятельство, что Ремизов не был близким Даманской человеком — ни в эстетическом, ни в собственно бытийном смысле» (Демидова 2012: 210).

Как утверждает Ольга Демидова,

«подобные отступления от “правды факта” весьма характерны для мемуаристики в целом <...> дело не только в типичных для мемуарной прозы ошибках памяти, тем более что Даманская не полагалась исключительно на память, корректируя воспоминания сохранившимися материалами периодики, чemu в тексте немало свидетельств. Дело, как представляется, прежде всего в том, что наиболее точно и детально изложены события, непосредственной свидетельницей и/или участницей которых мемуаристка была. О том, чего она не видела и в чем не участвовала, она писала, полагаясь на свидетельства других людей, далеко не всегда очевидцев и участников» (Демидова 2015: 280).

Приведенные выше замечания служат доказательством, что «фотографическая память» не является единственной категорией, присутствующей в анализируемом произведении. Как мы уже говорили, картины прошлого в пространстве памяти сравниваются здесь с кадрами фильма.

«Однако ценность мемуаров – не в фактографической точности и не в “объективности” картины. Рассматривая события первой половины столетия как элементы “апокалиптического действия истории”, а себя – как одну из “маленьких спиц в колесе истории”, которым “грозила ежедневная возможность упразднения – за ненужностью”, Даманская на протяжении всей жизни стремилась противостоять этой угрозе единственным доступным ей оружием – словом. Мемуары стали ее последней попыткой в этом ряду» (Демидова 2012: 211).

Ощущение великой миссии хранения «священного огня», стремление спасти и передать будущим поколениям истинную русскую литературу и русскую культуру отчетливо осознавалось и декларировалось беженцами из России. Мемуары Даманской вписываются в этот сложный и противоречивый процесс воссоздания прошлого в актуальном настоящем, процесс художественного творчества, ориентированный на культурную память. Таким образом в произведении «На экране моей памяти» существует память культурная как форма трансляции и актуализации культурных смыслов. Протоформой всякой культуры воспоминания Я. Ассман считает память живых о мертвых, понимание последних (Ассман 2004: 386). А. Даманская, как и все эмигранты пер-

вой волны, находились в реальной ситуации, когда в художественном творчестве поминались не только конкретные умершие, но и вся Россия:

«Иных уж нет, а те далече... Много, много людей, с которыми в дружбе, в добром знакомстве, во взаимно-благожелательном соседстве проходили дни, месяцы, годы, ушли в мир иной, но в памяти моей они все живы со всеми нашими общими горестными надеждами и верою, что все минется... Она, Родина, — останется...» (Даманская 2006: 154).

Н. С. Степанова отмечает:

«Культурная память обязательно связана с социальными группами, для которых она служит условием самоидентификации, укрепляя в них ощущение единства и собственного своеобразия <...> Сообщество русских эмигрантов первой волны — философов и писателей, историков и политиков, религиозных и общественных деятелей — выстраивало свою идентичность путем производства общей памяти. Особую роль в этом процессе сыграли тексты, “объективированные формы” культурной памяти — художественные и нехудожественные, мемуарные и автобиографические, продиктованные ностальгической памятью об утраченной России» (Степанова 2012: 110—111).

Воспоминания А. Даманской, активной участницы литературно-общественной жизни русского зарубежья, по своей хронологии и широте охвата событий сопоставимы с лучшими образцами эмигрантской мемуаристики. Произведение А. Даманской «На экране моей памяти» выполнило свою миссию, сохранив русскую культуру, достояние ее общей, коллективной памяти.

Литература

- Аверин 2003 — Аверин Б. В. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.
- Ассман 2004 — Ассман Я. Культурная память: письмо и память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. М., 2004.
- Болдырева 1997 — Болдырева Е. М. «Чистый ритм Мнемозины»: категория памяти в художественном мире В. Набокова (по роману «Другие берега») // Тезисы докладов 5-й Конференции молодых ученых / Яросл. пед ун-т им. К. Д. Ушинского. Ярославль, 1997. С. 92—96.

- Даманская 2006 – Даманская А. На экране моей памяти // На экране моей памяти: [воспоминания] / Августа Даманская. Вечера поэтов в годы бедствий: [из моих литературных, редакторских и иных воспоминаний] / София Таубе-Аничкова. СПб., 2006. С. 107–325.
- Демидова 1996 – Демидова О. Р. [Вступительная статья к публикации] // Лица: биографический альманах М.; СПб., 1996. Вып. 7. С. 112–119.
- Демидова 2002 – Демидова О. Р. Августа Даманская: годы эмиграции // Русские евреи во Франции. Кн. 2. Иерусалим, 2002. С. 56–74.
- Демидова 2006 – Демидова О. Р. Судьбы и воспоминания // На экране моей памяти: [воспоминания] / Августа Даманская. Вечера поэтов в годы бедствий: [из моих литературных, редакторских и иных воспоминаний] / София Таубе-Аничкова. СПб., 2006. С. 3–12.
- Демидова 2012 – Демидова О. Р. Алексей Ремизов в воспоминаниях Августы Даманской // Polilog: Studia Neofilologiczne. 2012. № 2. С. 203–211.
- Демидова 2015 – Демидова О. Р. А. М. Ремизов в воспоминаниях А. Ф. Даманской // Изгнанье как посланье: эстезис и ethos русской эмиграции. СПб., 2015. С. 273–281. (Библиотека альманаха «Русский міръ»).
- Память, говори 2000 – Память, говори: Speak, Memory: An Autobiography Revisited. Н. Й.: Putnams's Sons, 1966 // Классик без ретуши: литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 417–443.
- Резник 2007 – Резник Э. Р. Структура и семантика топоса эмиграции в книге памяти В. С. Яновского «Поля Елисейские» // Франция – Россия: проблемы культурных диффузий: сборник научных статей и сообщений. Екатеринбург 2007. С. 99–106.
- Резник 2010 – Резник Э. Р. «Поля Елисейские» В. С. Яновского: художественная специфика хронотопа памяти // Мемуары в культуре русского зарубежья: сборник статей. М., 2010. С. 160–169.
- Рягузова 2013 – Рягузова Л. Н. «Фотографическая память» в художественной системе В. В. Набокова // Культурная жизнь Юга России. 2013. № 3 (50). С. 29–30.
- Степанова 2012 – Степанова Н. С. Художественные функции категории памяти в автобиографической прозе первой волны русского зарубежья // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2012. № 1. С. 29–30.
- Чуваков 1997 – Чуваков В. Н. Даманская А. Ф. // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Т. 1: Писатели русского зарубежья. М., 1997. С. 152–153.

A. Pashkevich

**Category of Memory in the Memoir of Augusta Damanska
«On the Screen of my Memory»**

Keywords: memory, autobiographical prose, emigration, first wave, Damanska.

The subject of this article titled Category of Memory in the Memoir of Augusta Damanska «On the Screen of My Memory». In her memoirs, Damanska tries to recreate the history of the epoch and tell the story of her generation. Images from the past in the space of memory are compared to film frames. Apart from photographic memory, the work also contains cultural memory because Damanska's memoirs are part of the complex process of recreating the past, the process of artistic creativity focused on cultural memory. It exists here as a form of translation and updating of cultural meanings. As a result of analytical efforts, the author of the article comes to the conclusion that the memoirs of Damanska, an active participant in the literary and artistic life of Russian emigration, can be compared with the best models of emigre diaries. This text fulfilled its mission, preserving the memory of Russian culture as an achievement of national collective memory.

И. П. Смирнов*

**ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ СЕМЬЯ
В ПРОЗЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА:
ОТ «КАМЕРЫ ОБСКУРЫ» К «ЛОЛИТЕ»**

Ключевые слова: Биоутопия, псевдосемья, педофилия, палингенез, авангард-2.

В статье прослеживаются отклики Владимира Набокова в «Камере обскуре», «Волшебнике» и «Лолите» на биоутопию Константина Мережковского «Рай земной» (1903). В названных текстах Набокова педофильная фантазия Мережковского показана терпящей крах. Набоков скептически отнесся к идее второго рождения за счет партиципирования чужой подростковой жизни. В своем отрицании второго рождения он был заодно с другими представителями авангарда-2 (Юрий Олеша, Андрей Платонов, Александр Введенский, Константин Вагинов).

* Смирнов Игорь Павлович, кандидат филологических наук, professor emeritus, Констанцский университет (Германия). Электронная почта: ipsmirnov@yahoo.com.

«Камера обскура» (1931) — переходный в творчестве Набокова текст, сочленяющий его ранние произведения о супружеской измене с прозой последующих лет, в которой адюльтер уступает место изображению псевдосемьи, альтернативной буржуазному браку. Роман наполнен намеками на декадентско-символистские и авангардистские попытки преобразовать традиционный семейный уклад по модели «*ménage-à-trois*», о чем я подробно писал в другом месте (Смирнов 2020: 255–273). Отчетливо осознавая поворотное значение своего романа, Набоков заметно увеличил в его англоязычной версии («*Laughter in the Dark*» (1938)) количество автореминисценций, содержавшихся в «Камере обскуре», прибавив к упомянутым в ней «Драйерам» из «Короля, дамы, вальса» (1928) и к избиению прелюбодея палкой, возвращающему ее к «Соглядатаю» (1930), персонажей «Дара» (1938) Траума, Баума и Кэзебира и героя «Отчаяния» (1932) Феликса, который принял вид оборванца, торгующего фиалками («...a ragged rascalion was selling violets» (Nabokov 1967: 179)), а не просто украшающего ими свой бродяжнический наряд, как то было прежде. В «Даре» Набоков довел историю русской нетрадиционной семьи, бросающей вызов обществу, до первоначала, показав, как мнимое самоубийство в романе Николая Чернышевского о новом быте обличается всамделишным у однофамильца писателя Яши, запутавшегося в безысходных любовных отношениях с Рудольфом Бауманом и Олей Г. В рассказе Щеголева о падчерице, которую он тайно вожделеет, «Дар» намечает сценарий, по какому мог бы возникнуть ранее как будто не обсуждавшийся Набоковым эротический треугольник, скомпанованный из двух поколений одной семьи. В действительности некое подобие такого треугольника (в «Даре» его фактическим прообразом была женитьба Вячеслава Иванова после смерти Лидии Зиновьевой-Аннибал на ее дочери Вере Шварсалон¹) Набоков уже включил в поле своего зрения в «Камере обскуре».

Магда Петерс пускается на любовные авантюры, едва выйдя из подросткового возраста, — ей было всего шестнадцать лет, когда она стала предметом неконтролируемой страсти Кречмара. В романе она претендует на то, чтобы заполучить место не только Аннелизы, жены Кречмара, но и его дочери. Первое, что дела-

¹ См. подробно (Смирнов 2018: 149–152).

ет Магда, очутившись в его квартире, — заходит в детскую и берет в руки любимую игрушку Ирмы. Кречмару бросается в глаза «детское лицо» (Набоков 1999—2000: 3, 334) Магды, он обращается к ней со словами: «Ты сама ребенок» (Набоков 1999—2000: 3, 335). Его влечение к ней — переносный инцест. Англичане на пляже в Сольфи неспроста принимают любовную пару за отца с дочерью. Почти-педофилия Кречмара² изобличает знакомство Набокова с биоутопией Константина Мережковского (старшего брата Дмитрия) «Рай земной, или Сон в зимнюю ночь» — одного из целого ряда декадентско-символистских претекстов «Камеры обскуры».

Сочинение Константина Мережковского, опубликованное в Берлине в 1903 г. (но написанное несколькими годами ранее), было в наши дни переиздано Михаилом Золотоносовым, снабдившим перепечатку образцово компетентным комментарием, в который было вложено немало исследовательского труда. «Рай земной» описывает счастливое общество подростков, за которыми надзирают взрослые «покровители» (Кречмар думает о «тонком отроческом сложении» (Набоков 1999—2000: 3, 277) Магды). Общество молодых (некоторые из них вышли из детского возраста, но остаются детьми до своей ранней смерти) образовано путем искусственного отбора по рецептам отца евгеники Фрэнсиса Гальтона. Оно воспроизводит себя строго контролируемым способом, так что быть плодовитыми разрешено в нем только отдельным особям женского пола («маткам»), остальным же его членам предоставлена неограниченная сексуальная свобода — от беременности девушек предохраняют «гассетки» — специальное противозачаточное приспособление (Магде врач сообщает, что «...забеременеть она не способна» (Набоков 1999—2000: 3, 293)). Новые люди Мережковского избавлены от мучительных духовных исканий, груза знаний; им не свойственно подменять реальность эстетическими фикциями (у Магды отсутствует «любознательность» (Набоков 1999—2000: 3, 294), в искусстве она «не понимала ни аза» (Набоков 1999—2000: 3, 307)). Рай Мережков-

² По-видимому, из цензурных соображений Набоков сделал Марго (бывшую Магду) в «Смехе в темноте» совершенолетней и убрал оттуда некоторые подробности сексуальной жизни Кречмара и его возлюбленной, что проследила Джейн Грейсон в проделанном ею сравнении двух версий романа (Grayson 1977: 29—33).

ского не духовен, а телесен: населяющие его подростки, именуемые «друзьями», проводят время, слушая музыку, записанную на аппаратах, вроде фонографов, танцуя и занимаясь гимнастическими упражнениями, предвосхищающими физкультурные парады тоталитарной эры (главная героиня «Камеры обскуры» сразу же обзаводится в квартире, снятой для нее Кречмаром, граммофоном, любит танцы, а ее «ласки» названы в романе «акробатическими» (Набоков 1999–2000: 3, 289)). Рассказчик в тексте Мережковского попадает в обитель счастья, вынесенный морской волной на тропический остров, на берегу которого он обнаруживает обнаженных юношей и девушек; в концовке повествования выясняется, что утопическое видение посетило рассказчика во сне (в ночных грезах Кречмару «...постоянно мерещилось, что он выходит из-за скалы на пустынный пляж, и вдруг навстречу — молоденькая купальщица. У Магды был точь-в-точь снившийся ему очаровательный очерк, — развязная естественность наготы, точно она давно привыкла бегать раздетой по взморью его снов» (Набоков 1999–2000: 3, 289)). Беззвучному хохоту Горна, потешающемуся в заключительной части «Камеры обскуры» над слепым соперником и гибели Кречмара, как бы погружающегося в волны, в «Рае земном» соответствует обряд похорон, по ходу которого умирающих молодыми с улыбкой на устах островитян сбрасывают в море: «А стоит ли жить дряхлыми <...>, не лучше ли умирать в разгаре юности, среди веселого смеха» (Золотонов 2003: 724).

Мережковский изгоняет из царства детей труд. Оно формируется после того, как несостоятельными оказываются чаяния человечества, возлагавшиеся на идею социализма. Трудом по обслуживанию «друзей» в утопическом обществе занята каста исполнительных, ни о чем не думающих рабов, выведенных благодаря все тому же искусенному отбору из малоценных представителей рода homo. В «Камере обскуре» тень Магды — ее брат-пролетарий с «неумным лицом» (Набоков 1999–2000: 3, 299), сторонник вульгарного социализма, намеревающийся шантажировать сестру и Кречмара, но не добивающийся большого успеха в вымогании денег. Соответственно: у Мережковского становление социализма не отменяет разности между хозяйственно развитыми и бедными областями мира, которые «...требовали, чтобы жители богатых стран отдавали им часть своего заработка»

(Золотоносов 2003: 737). Кречмара поражает то, как быстро его юная подруга осваивается с ролью праздной сдержанки зажиточного любовника: «Уже кухарку завела <...> Вот мы какие» (Набоков 1999–2000: 3, 286). Обществу тружеников, идеалу социалистов, Мережковский противопоставляет (предвосхищая Вильгельма Райха и Герберта Маркузе) коммуну, в которой полностью удовлетворяется «половой инстинкт», более не подвергающийся подавлению. Она отпечатывает в себе патерналистскую и педофильную фантазию автора, награждающего своего рассказчика объятиями двенадцатилетней девочки. Счастливыми люди становятся в «Рае земном» после того, как изобретается «стерилизатор» — эликсир, вызывающий бесплодие, — с его помощью «Общество истребителей человечества» прерывает жизнь большей части населения планеты, оставляя на ней только тех, кто оказался пригодными для пересоздания человеческой породы. В отрицательной реакции на утопический претекст Набоков уничтожает и, так сказать, «стерилизует» Кречмара с его сексуальным предпочтением, отданым юному существу: он теряет дочь, а в Швейцарии Магда к тому же лишает, за одним вынужденным исключением, своего партнера права на любовные утехи.

Homo novus Мережковского живет в подобном кристаллу обществе, оборвавшем поступательную историю социокультуры, приостановившем прогресс, который приносит людям, согласно «Раю земному», одни страдания. Перед нами декадентская утопия, концептуализующая упадок Духа и редукцию социокультурных притязаний как высшее достижение человечества³. Проект Мережковского по выращиванию «детской расы», возглавляемой опекунами, претерпевает в «Камере обскуре» катастрофический переворот: Магда убивает своего покровителя Кречмара, защищаясь от его попытки отомстить ей за измену с Горном.

В пору написания «Камеры обскуры» Набоков, скорее всего, не был осведомлен о грандиозном скандале, разразившемся на кануне Первой мировой войны вокруг Константина Мережковского, который сексуально эксплуатировал свою малолетнюю воспитанницу Калерию Коршунову и был вынужден, спасаясь от обвинений в половом преступлении, бежать заграницу. Во всяком случае поведение Кречмара в «Камере обскуре» не порожда-

³ О «Рае земном» в контексте дискурса, руководствовавшегося идеей вырождения, см. подробно (Nicolosi 2018: 363–370).

ет публичного возмущения и шумихи. Применительно к «Камере обскуре» следует согласиться с мнением Золотоносова о том, что «дело Мережковского», прогремевшее «во всех русских газетах в марте-июне 1914 г. <...> прошло мимо Набокова <...> пятнадцатилетний Набоков газет не читал» (Золотоносов 2003: 13). Но ничто не мешало Набокову выяснить подробности этого дела после того, как он обратился к «Раю земному» в «Камере обскуре». В «Волшебнике» (1939) попытка героя сексуально обладать падчерицей, девочкой подросткового возраста, заканчивается скандалом и (суициальной?) гибелью растлителя-неудачника под колесами автомобиля, аналогичной самоубийству Константина Мережковского, совершенного в 1921 г. в швейцарском изгнании. Сценарий, изложенный в «Даре» Щеголевым, срастается в «Волшебнике» с реминисценциями из сочинения Мережковского о коммуне на Таити. В воображении набоковского персонажа мелькает остров с «маленькой Пятницей» (Набоков 1999–2000: 5, 43), а его наручные часы устроены так, что на них как будто отсутствуют стрелки – в «Рае земном» участники молодежной коммуны вовсе не ведают, что время измеряется.

Пусть и оставляя гипотезу под большим вопросом, в изображении обстоятельств, которые привели к смерти героя рассказа, хотелось бы предположить экфразис, основанный на втором варианте картины Бальтюса (Бальтазара Клоссовски) «Улица» (1933), экспонированной в 1934 г. на персональной выставке художника в Париже (Galerie Pierre). На этом полотне Бальтюса мы видим среди прочих прохожих выскочившего на улицу из помещения мужчину, который удерживает в руках вырывающуюся от него девочку-подростка (ил.). Герой «Волшебника» попадает под автомобиль (или бросается под него), выбегая на дорогу из гостиницы, где подняла крик его падчерица, испугавшаяся насилия. Как известно, Бальтюс (младший брат Пьера Клоссовски) был самым любимым живописцем Набокова, о чем тот поведал в интервью, данном Альфреду Аппелю (Nabokov 1990: 167).

Женитьба безымянного героя «Волшебника» на умирающей матери девочки, за которой он охотится, менее всего имеет целью жизнетворчество, переустройство закосневших домашних порядков. Обстоятельства быта на «башне» Вячеслава Иванова отражаются в набоковском рассказе, но его главная задача состоит не в том, чтобы воссоздать историю экспериментальной семьи (ми-

стический брак Вячеслава Иванова с Верой Шварсалон увековечивал память о Зиновьевой-Аннибал), а в том, чтобы разоблачить утопию Мережковского как болезненную фантазию педофила, чтобы раскрыть в проекте гармонически-совершенного общества сугубо личный побудительный импульс визионера, одержимого на деле преступной похотью, каковая шокировала публичное мнение. Эротический треугольник, в котором мужчина связывает два поколения женщин, выступает в «Волшебнике» в качестве мнимости: сексуальный маньяк ожидает от большой матери влекущего его к себе ребенка только одного — ее смерти. Преображеный быт отступает в «Волшебнике» на задний план, тогда как на передний в рассказе выдвигается экзистенциальное время, транатологичность которого кажется преодолимой за счет Эроса, приобщающего зрелого человека к чужому детству. «Лолита» (1953) унаследовала от «Волшебника» не только его сюжетную схему, но, сверх интриги, лежащей в его основании, еще и его интертекстуальную зависимость от «Рая земного».

«Camp Q», куда Шарлотта отправляет Долорес, соответствует в «Лолите» палаточному лагерю, в котором резвятся эротизированные Мережковскими дети. «Фонограф», одна из деталей обстановки, в какой происходит попытка первого соития Гумберта Гумберта с Долорес Гейз, сигнализирует нам сразу и о граммофоне, купленном Магдой, и о звуковоспроизводящей аппаратуре в «Рае земном». На берегу озера, в котором Гумберт собрался было утопить Шарлотту, Джоан Фарло когда-то видела совокупляющихся детей: «I once saw <...> two children, male and female, at sunset, right here, making love» (Nabokov 1959: 83). Убийство в «Лолите» должно было бы совершиться там, где есть отпечаток, оставленный утопией Мережковского⁴. В летнем лагере До-

⁴ Смерть Шарлотты, сбитой автомобилем, зеркальна относительно гибели растрителя девочки в «Волшебнике». Устранение Шарлотты из романного действия комплексно по интертекстуальному составу — среди прочего оно базируется на эссе Альфреда Жарри об автомобиле как орудии рока «Deus ex machina» (см. подробно: Смирнов 2009: 390—391). Но это романное событие не только литературно по происхождению, у него есть реальный образчик — смерть попавшей под автомобиль в 1949 г. писательницы Margaret Mitchell, прославившейся романом «Унесенные ветром» (1936), который был вскоре после появления в свет экранизирован (1939). Шарлотта уходит из жизни в роли сочинительницы — с пачкой писем в руках, которые тут же рвут на клочки Гумберт. С кино ее связывает отдаленное сходство с Марлен

лорес учили быть счастливой и сливать личный голос «with the voice of the group» (Nabokov 1959: 106), то есть внушали ей те же самые добродетели, какими Мережковский наделил юных членов своей идеальной общинны. «Papa's Purple Pills» (Nabokov 1959: 112), которыми Гумберт потчует в гостинице «нимфетку», чтобы овладеть ею спящей, перекликаются с наркотическим средством — «нирваной», раздаваемым в «Раю земном» подросткам, чтобы отвлечь их от мрачных мыслей о неизбежной смерти. Против ожиданий Гумбера Долорес не невинна — она уже предавалась сексу в лагере с Чарли Хольмсом. Не забывая как об инфантильной сексуальности в изображении Мережковского, так и о «гассетках», защищающих у него девочек от беременности, Набоков делает Чарли владельцем «коллекции презервативов» (Nabokov 1959: 126), ставших в русском переводе «Лолиты» эвфемистическими «прозрачными чехольчиками» (Набоков 1967: 122). Чарли вылавливает свою добычу из озера — из физического источника, в который превращается литературный источник романа. В жилище, в котором Гумберт поселяется в Бердслеи со своей подопечной, он обнаруживает множество книг по химии — хозяин дома преподает ее в колледже. Эта сюжетно избыточная подробность отсылает нас к профессиональной деятельности Константина Мережковского, не только совратителя малолетних, но и выдающегося ученого, создателя теории симбиогенеза. Школа, куда Гумберт отдает Долорес, возбраняет учащимся погружаться в книжную премудрость. Конечно, Набоков иронизирует над американской системой образования. Но она не противоречит в его обрисовке антиинтеллектуальному проекту Мережковского. Словно будучи знакомой с «Раем земным», начальница женской гимназии сообщает Гумберту: «We live not only in a world of thoughts, but also in a world of things. Words without experience are meaningless» (Nabokov 1959: 162). Полинезийский архипелаг, где Мережковский разместил «друзей» вместе с их «покровителями», является и заболевшему в мотеле опекуну Лолиты в его лишь на первый взгляд бессвязном бреду (Nabokov 1959: 224).

Повествующий о себе герой набоковского романа рассматривает свою манию, тянувшую его к пубертатным девочкам, как воз-

Дитрих. Фамилию актрисы, сыгравшей главную роль в фильме по роману Митчелл, Вивиан Ли (Leigh), Набоков передал подростковой любви Гумбера Аннабелле.

вращение из современности в забытое ею прошлое, которое не считало педофилию аномалией: «The whole point is that the old link between the adult world and the child world has been completely severed nowdays by new customs and laws» (Nabokov 1959: 114–115). По оценке Гумберта Гумбера, Америка не похожа на «Аркадию» (Nabokov 1959: 123). Актуальное положение вещей, далекое от идеала героя-рассказчика, поддается переиначиванию в «Лолите» не благодаря порыву в будущее, как в визионерском тексте Мережковского, а благодаря возрождению того, что стало для настоящего противоправной в нем архаикой. Время превозмогается не во втором рождении субъекта, на что надеялся исторический авангард, а в сопричастности взрослого человека половому созреванию ребенка, в соучастии субъекта во втором рождении его сексуального объекта. Это партиципирование либидинозного созревания, которое переживает Другой, может быть лишь преходящим, недолгим (повзрослевшая Лолита, у которой теперь своя семья, отталкивает от себя Гумбера). На пути от «Камеры обскуры» к «Лолите» Набоков добавил к дезавуированию тройственных союзов рассказ о воплощении в жизнь противостоящего им, но тоже претендующего заместить традиционную семью педофильтного Эроса, который был выставлен в «Волшебнике» вовсе не реализуемым. Quasi-incestuousное выпадение из времени-к-смерти в «Лолите» возможно, но только на короткий срок, и к тому же оно вызывает раскаяние у Гумбера Гумбера, уяснившего себе, что он побывал «in a world of total evil» (Nabokov 1959: 259), и уничтожившего свое второе «я» — Куильти.

Кризис идеи нового рождения у Набокова объединяет его прозу с творчеством прочих писателей авангарда-2, каждый из которых на свой собственный лад оспаривал убежденность раннего авангарда в том, что инобытие достижимо здесь и сейчас. В «Зависти» (1927) Юрия Олеша пробующий вернуться в детство Кавалеров, которого приютил у себя советский сановник Андрей Бабичев, проигрывает соревнование за место воспитанника в однополой семье человеку-машине Володе Макарову. Потерпев неудачу в еще одном начале жизни, Кавалеров деградирует, попадая из мира, где царит *ratio*, в исторически отсталую действительность, которой довлеет *emotio*. В концовке романа его главный герой

оказывается вместе с защитником попранных эпохальным временем чувств, Иваном Бабичевым, и вдовой Анечкой Прокопович участником любовного треугольника, противопоставленного Олешей партнерству старшего и младшего мужчин как уже избытое прошлое настоящему, которое предвещает будущее.

Андрей Платонов как будто вовсе не отвергает в повести «Джан» (1935–1936) возможность палингенаеза, но вместе с тем и не показывает его завершившимся, несомненно состоявшимся, придавая ему форму процесса с открытым и неопределенным финалом. Спасаемый от гибели Назаром Чагатаевым народ джан рассеивается «поодиночке во все страны света» (Платонов 2010: 210), затем опять собирается вместе, однако не как переродившийся, а как с большими потерями выживший вопреки неблагоприятным обстоятельствам — смене поколений здесь еще предстоит наступить. Самого Чагатаева, подобно Гумберту Гумберту, влечет к себе подросток Ксения, дочь его жены, умирающей, как и мать Долорес Гейз⁵. Но соучастие героя в чужом взрослении откладывается — Чагатаев, возможно, женится на Ксении уже «выросшей», ставшей «настоящей женщиной» (Платонов 2010: 232). Все же Чагатаев причащается второму рождению Другого, вступая в половую связь с двенадцати- или тринадцатилетней Айдым из народа джан и с туркменской девушкой Ханом, избавленной героем от голодной смерти. Обе попытки Чагатаева разделить переживание Другим юности и тем самым превозмочь смертносное время эпизодичны: Ханом становится женой старика Моллы Черкезова и беремеет от него, Айдым будет отдана Чагатаевым на обучение в Москв⁶. Палингенез у Платонова, если уж ему суждено произойти, должен быть коллективным — педофилия как его косвенный и индивидный аналог лишь сопутствует воскресению народа.

⁵ Это совпадение платоновской повести с «Лолитой» объясняется тем, что в обоих случаях за текстами проступает одна и та же фактическая история, разыгравшаяся в доме Вячеслава Иванова; о ее преломлении в «Джан» см. подробно (Григорьева 2018: 285–305).

⁶ Сходно неперспективированная эротическая ситуация была изображена Платоновым в новелле «Такыр» (1934): Джумаль, которую еще совсем девочкой полюбил бежавший из плена австриец Стефан Катигроб, много лет спустя после случившегося посещает башню, давшую им приют, и находит там скелет возлюбленного, а неподалеку от строения — могилу матери. Будущее в этом тексте бессемейно.

Наиболее непримиримым по отношению к раннеавангардистскому расчету на вторую жизнь в мире сем и физическое бессмертие был театр абсурда: в «Елке у Ивановых» (1938–1939?) Александра Введенского изображается гибель на Рождество Христово семьи как таковой, составленной из детей в возрасте от одного года до восьмидесяти двух лет, то есть из представителей разных поколений одной и той же фамильной линии, которая обрывается вместе с жизнью (пра)родителей, отца и матери Пузыревых. В сущности, Введенский следует евангельской заповеди, призывающей предоставить мертвым погребать своих мертвцевов, обесценивавшей род, с тем, однако, отклонением от первоисточника, что не замещает разрыв кровных уз включением человека в общину соратников по Духу, возглавленную Сыном Божиим. У анулируемой семьи в пьесе Введенского нет никакой альтернативы. Абсурд, собственно, в том и заключается, что расстраиваются субSTITУции, которые либо осуществляются вопреки своей недопустимости, либо вовсе прекращаются, что в обоих случаях ставит под вопрос логическую выводимость одного из другого, фундирующую мышление. «Елка у Ивановых» связывает в один узел невоспроизводимость семьи и распад мыследеятельности.

Биоутопия, инициированная в эпоху *Fin de Siècle* и не потерявшая своей значимости для авангарда первой волны, заходит на второй стадии его развития в тупик или по меньшей мере впадает в недозавершенность, как у Платонова. Авангард-2 перебирает разные варианты экспериментальной семьи, которая могла бы обеспечить не рождение, а перерождение человека, квалифицирует их в виде опытов с тем или иным изъяном и при самом радикальном из своих решений обрекает семью на исчезновение. Парадокс другого начала авангарда состоял в том, что оно здесь отрицало само себя, то выливаясь в резиньацию, то затуманиваясь, то превращаясь в нонсенс. Эта автонегация вела к тому, что и сам художественный текст как инобытие фактического мира был концептуализован авангардом-2 не в виде дающего миру новую жизнь, а как его уничтожающий. В «Трудах и днях Свищонова» (1928–1929) Константин Вагинов отводит писателю роль похоронных дел мастера, переселяющего изображаемых им людей из действительности в царство мертвых, в которое в конце концов попадает и сам сочинитель.



«Улица» Бальтюса – префигурация «Волшебника»?

Литература

- Григорьева 2018 – Григорьева Н. Спасение от декаданса: повесть «Джан» Андрея Платонова как культурно-историческая аллегория // Утопический упадок: искусство в советскую эпоху / под ред. Корнелии Ичин. Белград, 2018. С. 285–305.
- Золотоносов 2003 – Золотоносов М. Н. Братья Мережковские. Отщепеніs Серебряного века. М., 2003.
- Набоков 1967 – Набоков В. Лолита. Ann Arbor, 1967.
- Набоков 1999–2000 – Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 1–5. СПб, 1999–2000.
- Платонов 2010 – Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов / под ред. Н. В. Корниенко. М., 2010.
- Смирнов 2009 – Смирнов И. П. В поисках метемпсихоза: «Лолита» и кинофильм Е. Ф. Бауэра «За счастьем» // Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб., 2009. С. 386–400.
- Смирнов 2018 – Смирнов И. П. Логико-философский роман Набокова «Дар» // Смирнов И. П. От противного. Разыскания в области художественной культуры. М., 2018. С. 119–164.

Смирнов 2020 — Смирнов И. П. «Книга будет смеяться» (Маяковский и Брики в «Камере обскуре» Владимира Набокова) // Звезда. 2020. № 10. С. 255–273.

Grayson 1977 — Grayson J. Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford, 1977.

Nabokov 1959 — Nabokov Vladimir. Lolita. New York, 1959.

Nabokov 1967 — Nabokov Vladimir. Laughter in the Dark. New York, 1967.

Nabokov 1990 — Nabokov Vladimir. Strong Opinions. New York, 1990.

Nicolosi 2018 — Nicolosi R. Degeneration erzählen. Literatur und Psychiatrie im Russland der 1880er und 1890er Jahre. Paderborn, 2018.

I. Smirnov

Experimental Family in Vladimir Nabokov's Prose: from «Kamera Obscura» to «Lolita»

Keywords: Bioutopia, pseudo-family, pedophilia, palingenesis, avant-garde-2.

The article reflects the traces of Konstantin Merezhkovsky's bioutopia «Raj zemnoj» (1903) in Vladimir Nabokov's «Kamera obscura», «Volshebnik» and «Lolita». Nabokov shows in these texts the collapse of Merezhkovsky's paedophile fantasy. Nabokov was sceptical about the idea of the second birth on account of participation in the alien juvenile life. The writer was in league with other representatives of avant-garde-2 (Jury Olesha, Andrej Platonov, Aleksandr Vvedenskij, Konstantin Vaginov) in his denying of the second birth.

[015625]

Новейшая русская литература
(1 часть)

Contemporary Russian Literature,
Part 1

О. Д. Буренина-Петрова *

«ХУДОЖНИКИ-БУНТАРИ»
И ГАЗЕТА «АНАРХИЯ» В 1918 ГОДУ

Ключевые слова: русская литература, авангард, анархизм, анархо-футуризм, газета «Анархия».

В статье исследуются литературно-критические взгляды анархо-футуристов. Анархо-футуризм — малоизученное радикальное крыло футуризма, в которое входили такие художники, как Казимир Малевич, Александр Родченко, Ольга Розанова, Надежда Уdalьцова, Алексей Моргунов и многие другие. Статья базируется на материалах газеты «Анархия» (1918 г.), многие из которых до сих не были переизданы.

Образ мышления и художественные эксперименты Казимира Малевича, Александра Родченко, Ольги Розановой, Надежды Уdalьцовой, Алексея Моргунова формировался в позднеклассическую эпоху анархизма под воздействием разных анархистских учений и теорий. В свою очередь, идеологические высказывания, а также художественно-эстетические теоретические положения по проблемам искусства и художественной жизни, манифесты и заявления отдельной группы этих художников, публиковавшиеся на страницах издаваемой Московской федерацией анархист-

* Буренина-Петрова Ольга Дмитриевна, доктор филологических наук, научный сотрудник Института славистики Цюрихского университета (Швейцария). Электронная почта: olga.burenina-petrova@uzh.ch.

ских групп газетой «Анархия» оказали немалую поддержку теории и практике (пост)революционного анархизма 1917–1924 гг.¹

До № 7 включительно «Анархия» имела подзаголовок «Общественная литературная анархистская газета», что уже подчеркивало ее связь с представителями литературно-художественных кругов. Главным редактором «Анархии» был анархист-коммунист Владимир Бармаш. Причем с первого же номера он заявил о себе и как о литераторе, духовно связанным с Федором Достоевским. В статье «И снова... смертная казнь» Бармаш дает, своего рода, литературно-психологический очерк личных переживаний перед смертной казнью, которой он ожидал в Таганской тюрьме².

В 1917 г. редакция располагалась в Мароновском переулке, в доме под номером 12. С № 8 газета была объявлена органом Московской федерации анархистских групп, имевшей и свое отдельное книжное издательство. После № 9 в издании газеты произошел небольшой перерыв: она стала снова выходить в марте 1918 г. И хотя подзаголовок об общественно-литературном характере газеты был уже снят к тому моменту, но она продолжала освещать общественно-политические, литературные темы и шире – проблемы искусства. Ко времени возобновления газеты редакция обосновалась в доме «Анархия» – штаб-квартире Московской федерации анархистских групп (Малая Дмитровка, 6)³. В апреле редакция газеты вновь переезжает: в № 43 значится, что она расположена по временному адресу в типографии товарищества Рябушинских в Путинковском переулке. В конце мая, как от-

¹ О роли газеты в художественных и литературных кругах см.: (Geller 1996: 249–276; Буренина-Петрова 2006: 91–102; Antliff 2007; Gurianova 2012).

² Бармаш был арестован в августе 1906 г. за экспроприацию кассы Московского общества взаимного кредита, организованную революционерами во главе с Владимиром Мазуриным, которому, между прочим, очень симпатизировал Леонид Андреев: после казни Мазурина писатель посвятил ему короткое эссе «Памяти Владимира Мазурина» (1906). Бармаш описывает в нем и свои глубокие переживания во время казни товарища. Не в силах помочь, он, находясь в время трагических событий в тюремной камере, «не выдержал, схватив табурет, стал бить окна», за что был жестоко наказан тюремщиками и брошен в карцер. См. об этом: (Бармаш 1917). Смертные казни – отвратительны для анархистов, поскольку не только отнимают у людей жизнь, но и лишают их права на честь, достоинство и неприкословенность личности. Приговоренные к казни терпят страх и унижение.

³ В описании истории создания газеты «Анархия» и расположения ее штаб-квартир использованы материалы: (Сарабьянов 1995: 330–332).

мечено в № 69, последней штаб-квартирою газеты стало помещение в Настасинском переулке, дом 1. В этом же доме на углу располагалось знаменитое «Кафе поэтов», открывшееся в Москве сразу после Октябрьской революции в декабре 1917 г. В нем устраивали вечера представители авангардной поэзии. Анархисты тоже были его частыми гостями.

К марта 1918 г. Алексей Ган собрал вокруг себя на страницах «Анархии» целый круг авторов, преимущественно художников, охарактеризовавших свою группу в качестве самого радикального крыла футуризма. Противопоставив себя и академическому искусству и всему авангарду, они называли себя «анаархо-футуристами», «анаархо-бунтарями», «художниками-бунтарями». Среди них, кроме самого Гана, — Казимир Малевич, Александр Родченко, Ольга Розанова, Надежда Уdalцова, Алексей Моргунов, Владимир Татлин, Иван Клюн, Рюрик Ивнев, Баян Пламень и др.⁴ Они писали о ситуации в политической и культурной жизни и, конечно, в первую очередь, об искусстве и анархизме, критикуя при этом академистов и футуристов, но и, с их точки зрения, недостаточно последовательных соратников анаархо-футуризма. Их группа просуществовала вплоть до закрытия газеты в июле 1918 г., оказывая большое влияние на художественный процесс.

Весьма показателен в этом контексте следующий пример полемики «анаархо-бунтарей» с футуризмом. 18 марта 1918 г. в «Газете футуристов» (вышел лишь один ее номер) в «Манифесте летучей федерации футуристов» Бурлюк, Каменский и Маяковский заявили, что футуризм, являясь эстетическим продолжением анархизма, призывает искусство отделиться от государства, выйти на улицы и закрыть государственную структуру — Академию художеств. Третья Революция, именуемая ими «революцией Духа», способна освободить человека от оков старого искусства. Третья революция — это революция участников анархистского движения и, соответственно, симпатизирующего ему авангарда (Бурлюк, Каменский, Маяковский 1918).

Несмотря на звучавший в «Манифесте» авангардистский пафос свободы, Родченко в обращении, адресованном «Газете фу-

⁴ Кто скрывался под псевдонимом Баян Пламень в газете «Анархия», установить пока не удалось, как не удалось установить имена авторов, печатавших свои произведения под псевдонимами: Черный коготок, Буревестник, Кровь Горящей Лильи, Черный Петух, Я — Набат.

туристов», посчитал Бурлюка, Каменского и Маяковского недостаточно «анархо-бунтарями», назвав их газету «газетой трех футуристов-диктаторов», а тройку ее издателей — «большевиками футуризма» и «государственниками футуризма». Он противопоставил их «более чем футуристам» Хлебникову, Крученых, Розановой, Малевичу, Татлину, Моргунову, Удальцовой, Поповой (Родченко 1918, № 31). Таким образом, Родченко принципиально отграничил художественный анархизм, мировоззренчески и эстетически связанный с дадаизмом, от исторического футуризма. Его, очевидно, раздражал и тот факт, что в «Газете футуристов» в «Открытом письме рабочим» Маяковский, провозглашая «взрывом Революции» очистить культуру «от ветоши старого искусства», хотел соединить анархистское содержание именно с футуристической формой: «Революция содержания — социализм-анархизм — немыслима без революции формы — футуризма» (Маяковский 1918)⁵.

За несколько дней до этой публикации, в послании «Товарищам анархистам», Родченко убеждал читателей «Анархии», что духовный союз анархизма с искусством (а следовательно, и Революция Духа) возможны только благодаря искренним соратникам анархизма, т. е. не футуристам, а группе «художников-бунтарей»: «<...> Настоящее принадлежит художникам-анархистам в искусстве» (Родченко 1918, № 29).

Публикации манифестов и заявлений представителей художественного авангарда регулярно выходили на страницах «Анархии» в разделе «Творчество». Само название раздела — «Творчество» — было аллюзией на знаменитый тезис Бакунина, выдвинутый им в сочинении 1842 г. «Реакция в Германии»: «Радость разрушения есть творческая радость!»⁶.

⁵ Кстати, в том же 1918 г. Всеволод Мейерхольд поставил «Мистерию-буфф» Маяковского. Написанная Маяковским к первой годовщине Октябрьской революции и включенная Центральным бюро по организации празднеств в честь годовщины революции в число праздничных мероприятий, «Мистерия» сразу обратила внимание зрителей на «ультраанархизм» спектакля и его оформления. Тремя годами позже Мейерхольд включил переработанный вариант пьесы в репертуар Московского театра РСФСР Первого. Во втором варианте эта пьеса ставилась в 1921 г. в разных городах России.

⁶ Вполне вероятно, что и описанный выше клуб «индивидуаль-анархизма творчества» также ориентировался в своем названии на этот бакунинский тезис.

В разделе «Творчество», в котором печатались все статьи по искусству, литературе и театру, появляется в газете «Анархия» с публикации в № 14 статьи Алексея Гана «Пролеткульт», где говорилось, что культурное строительство возможно лишь благодаря «ассоциации гениев и инициативе личности» (Ган 1918, № 14). Ган, опубликовавший еще до создания этого раздела свою первую в «Анархии» статью под названием «Революция и народный театр», утверждавшую отрицание любых форм партийной монополизации театрального искусства (Ган 1918, № 12), становится постоянным сотрудником «Творчества». Отсылка к бакунинскому тезису о творчестве, ставшему на долгое время своего рода определением сущности анархизма, просматривается и в названии сборника «Анархия Творчество», идея создания которого принадлежала Алексею Гану, Борису Комарову, Казимиру Малевичу, Александру Родченко, Александру Святогору и Баяну Пламеню. В № 72 газеты «Анархия» они опубликовали анонс будущего сборника, в котором говорилось о том, что художники «решили взвиться и упасть в самую гущу массы с динамитом разрушения и формами нашей творческой изобретательности» (Ган, Комаров, Малевич, Баян Пламень Родченко, Александр Святогор 1918).

Это объявление повторялось далее в каждом номере вплоть до предпоследнего — № 98. Сам сборник так и не был собран и опубликован. Но в регулярно повторявшихся анонсах о его издании и предполагаемом содержании (сборник должен был состоять из трех разделов: «Агитационный», «Динамит и форма», «Информация») «динамит разрушения» по сути приравнивается к формам «творческой изобразительности», что, в свою очередь, еще более проясняет бакунинский источник цитирования.

Аллюзии на бакунинскую версию анархизма содержатся в статье «Супрематизм и критика» художницы Ольги Розановой. Художница пишет о том, что творчество — это «величайший акт презрения ко всему, что извне и изнутри нас, к очевидности, и величайший акт внимания к тому, что намечается, грядет» (Розанова 1918, № 86). В другой своей статье «Искусство — только в независимости и безграничной свободе», также опубликованной в газете «Анархия», Розанова писала о том, что настояще «искусство ломает старые рамки, дерзает» (Розанова 1918, № 91).

Показательно заявление под заголовком «Мы хотим» художницы, Надежды Удальцовой. Отказываясь от власти старого ис-

кусства, он обращается не просто к искусству, а к действию, «труду». Ее фраза «Мы хотим права на творчество — труд» (Удальцова 1918, № 38) перефразирует высказывание 1840 г.: «Настоящая жизнь — это действие, и только действие — настоящая жизнь»⁷.

Звучащий в статье Удальцовой лейтмотив отрицания, в определенной степени исходит от идей Бакунина, проповедовавшего ритм исторического движения как непрерывный антитезис. Бакунин, отталкиваясь от Гераклита, выделял три признака истории развития человека: человеческую животность, мысль и бунт. Последнему он отводил главную историческую роль. Именно отрицание, согласно бакунинской мысли, выделило человека из животной среды. Способность человека думать, писал Бакунин в статье «Реакция в Германии», неизменно связана с его способностью бунтовать. Соглашатель отвратителен, потому что он не понимает смысла борьбы (Бакунин 1987: 211).

Удальцова отказываясь в своем заявлении от власти меценатов и, тем самым, от финансовой поддержки власти имущих, кроме того, вторит объявившему собственность «кражей» Прудону. Искусство, утверждает Удальцова, потому и свободно, что никому не принадлежит, не покупается и не продается, противится сътой морали. Но государственный же аппарат насильтвенным образом превратил искусство в собственность.

Анархисты поддерживали всеми способами некоммерческую основу доступа не только к искусству, но и к любому знанию. Так, к примеру, в газете «Анархия» (1918, № 27, с. 1) Московская Федерация Анархистских групп публикует объявление «Бесплатные курсы по анархизму», в котором сообщается, что с 25 марта 1918 г. для всех желающих начинается чтение лекций по анархизму. В преподавательский состав, кроме идеологов анархизма Аббы Гордина и Льва Черного и др., входил Алексей Ган. На страницах «Анархии» можно найти сообщения и о ряде других бесплатных мероприятий анархистов. Тем самым, анархисты на практике закрепляли неограниченное право человека на интеллектуальное развитие.

Удальцова пишет, что искусство должно воплощать усилия, направленные на возвращение человека к его истокам, т. е. к состоянию бесконечной свободы, о которой было временно забы-

⁷ Цит. по: (Коуге 1950: 138).

то, помочь перешагнуть через повседневность, чтобы приблизиться к вечности. Художница интенсивно работала над поиском таких форм искусства, которые делали бы свободу видимой и реализуемой, противились бы инертности и условности образования смыслов.

Заявление Уdalьцовой перекликается с коллективной статьей, значительно ранее опубликованной в газете «Анархия» Ганом, Моргуновым и Малевичем и озаглавленной художниками «Задачи искусства и роль душителей искусства», радикально дополнившей высказывания Гана из статьи «Пролеткульт» о роли союза независимых гениев в культурном строительстве и критиковавшей «официальные рамки» петроградского художественного совета, во главе которого, по-прежнему находились представители дореволюционного искусства, например, Бенуя (Ган, Моргунов, Малевич 1918).

Моргунов и Малевич познакомились в 1910-х гг., а в 1914 г. они организовали движение в искусстве «феврализм», провозгласившего «отказ от разума» и иррационализацию живописи⁸. Они же организовали 1 марта 1914 г. в Москве на Кузнецком мосту эпатажный «парад футуристов», явившись на это действие в с красными деревянными ложками в петлицах пиджаков. В марте 1915 г. Моргунов принял участие в первой футуристической выставке картин «Трамвай В», проходившей в Петрограде, а в 1916 г. вошел в состав художников футуристической выставки «Магазин» в Москве. В этот период видимое влияние на беспредметные композиции Моргунова оказали работы и эстетика Малевича. В картинах «Композиция с буквой „Ю“» (середина 1910-х гг.), «Композиция № 1» (1915), «Чайная № 5» (1915), «Натюрморт с гребнем» (1914), «Парикмахер пошел в баню» (1915) и др. ощущается воздействие супрематизма. На композиции «Парикмахер пошел в баню» изображена ложка, напоминающая эпатажную деталь из петлиц Малевича и Моргунова во время легендарного «парада футуристов». В 1918 г. Моргунов и Малевич, продолжая быть единомышленниками в вопросах понимания анархии, искусства и революции, выступили в качестве соавторов статьи «Задачи искусства и роль душителей искусства», радикально дополнившей высказывания Гана из статьи «Пролеткульт» о роли союза независимых гениев в культурном строительстве.

⁸ Подробнее о «феврализме» см.: (Шатских 2009: 13–14).

Против государственного диктата в искусстве Моргунов высказывался в «Анархии» и самостоятельно: «Довольно обращаться к власти за советами и надеждами! Всякая власть — палач для искусства!» (Моргунов 1918, № 30). В статье «Заколдованный круг» он именует художников, не готовых на соглашательство с властью «художниками-анархистами» и «великими утопистами», вырывающими культуру из «заколдованного круга» основанной на власти и насилии истории (Моргунов 1918, № 35).

В своих статьях, опубликованных в «Анархии», «Государственникам от искусства» и «В государстве искусств», Малевич призывал: «Идите к новому сознанию и перестаньте быть рабами вещей» (Малевич 1918, № 53). Именуя государство кораблем, который никогда «не выплывает из Ладожского океана к простору» (Малевич 1918, № 54), Малевич со всей определенностью выскаживается против огосударствления искусства — «в искусстве не должно быть государства» (Малевич 1918, № 54). Заметим, что эти две статьи Малевича были опубликованы месяц спустя после того, как большевики арестовали в Москве значительное число анархистов.

Именно Малевич был первым художником, попытавшимся средствами визуальных искусств разработать модель анархизма. Мотив черного квадрата впервые возник во время совместной работы Малевича с Матюшиным и Крученых над постановкой оперы «Победа над Солнцем», осуществленной в 1913 г. По сюжету оперы будетяне завоевывают солнце благодаря черному квадрату. Завоевание квадратом солнца символизирует преодоление замкнутых тоталитарных конструкций: стихийное анархистское творчество преодолевает пассивную природу и прорывается в будущее.

В 1915 г. на «Последней футуристической выставке “0,10”» среди прочих супрематических работ Малевич представил уже завершенный «Черный квадрат», знаменовавший собой переход к супрематизму с его тяготением к беспредметности, и, соответственно, наряду с уничтожением «вещей», идеально презентировавший форму уничтожения государственности, повинной, согласно художнику, в их порождении. Футуризм, по Малевичу, не способен полностью эксплицировать свободу творчества, поэтому ему на смену должен прийти супрематизм. «Квадрат», разрушающий предметность как таковую, стал для Малевича и вопло-

щением образа черного знамени – главной эмблемы анархистов⁹. В заметке «К новой грани» Малевич писал: «Знамя анархии – знамя нашего “я”, и дух наш, как ветер свободный, заколышет наше творческое в просторах души» (Малевич 1918, № 31). «Черный квадрат» в определенной степени и задал изобразительную парадигму для анархизма в искусстве, поскольку, утрачивая прежнюю изобразительную логику, он завораживает возможностью бесконечных поисков свободы в искусстве. Для Малевича анархизм – особый мир, в центре которого свободная стихия, то есть предельно подвижный, многомерный, пластичный потенциальный мир; его законы позволяют играть переменными формами и смыслами. Согласно Малевичу, неприятие государства и разрушение его во имя искусства-религии, не вступающего в союз ни с одной из форм государственной власти, представлялось единственно возможным отношением настоящего художника к государственности. Квадрат, расставаясь с понятиями верх-низ, правое-левое, с традиционной изобразительностью, становится идеальным визуальным воплощением анархистской свободной стихии. Будучи изоморфным некому гипотетическому фрагменту вселенной, он тем не менее не отсылает к образу целого, с которым Малевич ассоциирует государственность, а существует сам по себе, в своем замкнутом пространстве, препрезентирует «вещь в себе». Таким образом, это легендарное произведение Малевича можно рассматривать не только как символ русского художественного авангарда и знак супрематизма, но и в качестве графической модели анархистского аиерархичного общества, неподвластного центризму, централизации vs. государственности.

В целом смысл большинства статей, публиковавшихся в «Анархии» художников-анархистов сводится к мысли о том, что интересы художественные не могут быть интересами государственными и в целом – к отрицанию государственной власти, в каких бы формах она ни проявлялась. В искусстве отрицание государственной власти понималось художниками как освобождение и от академического ретроградства и от порожденной им иерархии а, соответственно, как упразднение диктующей иерархию канонической власти нормы, способной препрезентироваться лите-

⁹ Название «Черное знамя» носил и журнал, основанный в 1910 г. в Женеве анархистом И. С. Гроссманом (Рошиным).

ратурным сюжетом, возможностью создания образа целого, цветом, предметной изобразительностью и т. д.

Одной из принципиально значимых публикаций в «Анархии» стал текст «Письма товарищам футуристам» Баяна Пламеня, в котором автор обвинял не только представителей власти, но и самих футуристов в огосударствлении и продажности властям, т. е. в отходе от главного принципа футуризма: «анархии в искусстве» (Баян Пламень 1918, № 27). Можно обнаружить несомненное типологическое сходство между текстом Пламеня и вторым Манифестом дадаизма, опубликованном в 1918 г. Тристаном Тцара и его единомышленниками.

Подобно дадаистам, Пламень постулирует последовательное разрушение какой бы то ни было эстетики. Дадаисты провозглашали: «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего». Для анархо-футуризма, в трактовке Пламеня, любая эстетика — контрапархия уже потому, что она держится на утвержденных и закрепленных правилах. Его статья — манифест направления, которому так и не суждено было оформиться, очевидно, на том основании, что любая структуризация и каталогизация основывается на власти, которая принципиально отрицалась группой художников-анархистов. Произошедший некоторое время спустя разгром московских анархистов Баян Пламень воспринял не только как политическую, но и как творческую трагедию анархо-футуризма (Баян Пламень 1918, № 51).

«Письмо товарищам футуристам» Баяна Пламеня спровоцировало на страницах «Анархии» горячую дискуссию. Малевич опубликовал статью, озаглавив ее «Ответ», уподобив государство тюрьме: «И как бы мы ни строили государство, но раз оно — государство, уж этим самым образует тюрьму» (Малевич 1918, № 29). Кроме того, в своем «Ответе» Баяну Пламеню Малевич, отдавая первенство эгоцентризму анархо-футуризма, объявляет «все вещи несостоятельными». Он обосновывает переход к супрематизму с его беспредметными формами тем, что предметный мир есть воплощение государственности. Само существование предмета, согласно Малевичу, автоматически делает его чьей-либо собственностью, и, следовательно, провоцирует порождение иерархии, лежащей в основе любого государства.

В других своих статьях, опубликованных в «Анархии» позднее, «Государственникам от искусства» и «В государстве искусств», призывая: «Идите к новому сознанию и перестаньте быть рабами вещей» (Малевич 1918, № 53) – и именуя государство кораблем, который никогда «не выплынет из Ладожского океана к простору» (Малевич 1918, № 54), Малевич со всей определенностью высказываеться против огосударствления искусства – «в искусстве не должно быть государства» (Там же). Заметим, что эти две статьи Малевича были опубликованы месяц спустя после того, как большевики арестовали в Москве значительное число анархистов, и потому «диктатура» Александра Бенуа и других представителей академического искусства, против которой выступал художник, еще в большей степени соотносилась в его представлении с государственной властью большевиков. Александр Бенуа вызывал раздражение Малевича, во-первых, потому, что его имя ассоциировалось с властью академизма: ведь художник был не только одним из организаторов объединения «Мир искусства», но и ведущим критиком искусства начала XX в. и, следовательно, оказывал своим мнением влияние на судьбы начинающих творцов. Во-вторых, Бенуа сразу после революции вошел в состав Комиссии по охране памятников искусства. Тем самым, и от его решения зависело, какие произведения культуры обладают значимостью, а какие – нет.

Если в «Ответе» Малевич приветствовал уничтожение Венеры Милосской, то в «Государственникам от искусства» художник выступает еще и против «Мадонны» Рафаэля и Джоконды, тем самым, повторяя жест Бакунина, предлагавшего во время восстания в Дрездене 1849 г. пожертвовать «Мадонной» Рафаэля (Малевич 1918, № 53). Пожалуй, единственный живописец, которому Малевич отдает предпочтение в своих «анархо-бунтарских» статьях – это Микеланджело. Ведь этот мастер уравнял человека со Вселенной (Малевич 1918, № 28).

Что касается Родченко, то он, как и Малевич, разрабатывал визуальную модель анархистского общества, разрушающую государственный миф, но считал себя более последовательным сторонником художественного анархизма, нежели Малевич. В том, к примеру, что в статье «Новый комиссариат» художник Паоло Уччелло противопоставлен Микеланджело, указывает на полемику Родченко с Малевичем. С позиции Родченко, художник-

анархист должен всегда оставаться последовательным в своем бунтарстве против власти (Родченко 1918, № 43).

В статье «Будьте творцами» Родченко развивает бакунинский тезис о разрушении как форме созидания, «ибо дух разрушающий есть дух созидающий» (Родченко 1918, № 61). А в ответе Баяну Пламеню, опубликованному под заголовком «Искателям-творцам», Родченко называет анархизм источником новаторских идей (Родченко 1918, № 32).

Сверх того, на страницах «Анархии» Родченко считает, что сооружение памятников — процесс буквально разрушающий «Я» личности и, противоречит тем самым, принципам анархизма. Создание памятников классикам литературы или теоретикам анархизма, по Родченко, похоже на смерть, поскольку предполагает утрату индивидуальности, собственного «Я», ведущий путем канонизации к утрате индивидуальности. Поэтому надо избавляться от памятников и монументов (Родченко 1918, № 52).

Совершенно очевидно, что газета «Анархия» поддерживала в области искусства нестандартные, вступающие в противоречия с диктатом канонов художественные направления. Кроме того, она поддерживала и объединения, способствующие продвижению талантов, в том числе еще неизвестных широкой публике, например, Профессиональный союз художников-живописцев Москвы. Он был создан в апреле 1917 г. и в мае того же года был предложен проект, «который имел в своей основе деление на федерации как единственную форму, могущую дать свободное развитие всех входящих в федерации течений искусства»¹⁰. Федеративное деление на «старшую», «центральную» и «левую» федерации было действительно создано. Самым радикальным крылом Профсоюза выступала левая федерация московского профсоюза художников-живописцев, председателем которой был Татлин, а секретарем — Родченко.

28 мая 1918 г. открылась первая выставка Профсоюза. Художники-представители «старшей», «центральной» и «левой» федераций сделали доступными для широкой публики многие свои работы. Не случайно опубликованный в день открытия выставки анонс характеризовал мероприятие как «Выставка для масс» (Родченко 1918, № 70)¹¹.

¹⁰ См. об этом: (Рогдаев 1918).

¹¹ Это же объявление было повторно напечатано в № 71.

Анонс был опубликован без подписи, но его автором мог являться только Родченко. Во-первых, в тексте ощущается характерное для его полемического идиостиля плетение изобразительных и эмоциональных эпитетов. Во-вторых, в качестве секретаря левой федерации Родченко регулярно вел документацию и формулировал необходимые требования, отражающие мнение всех членов левой федерации. В таком случае он не считал необходимым ставить свое имя.

Кстати, первая персональная выставка картин самого Родченко, о которой было упомянуто чуть выше, состоялась в клубе Левой федерации художников-живописцев 18 мая, т. е. даже раньше, чем общая выставка Профсоюза. Она продолжалась всего два дня, в отличие от выставки Профсоюза, открытой для посетителей в течение двух месяцев. Автором текста объявления о персональной выставке Родченко мог быть также только сам художник (Родченко 1918, № 62). Слово «творчество» в заглавии подчеркнуто. Тем самым, указана и духовная связь выставки с разделом газеты «Творчество».

В критических статьях и заметках о выставке Профсоюза, публиковавшихся на страницах «Анархии» в мае и июне, проблема взаимоотношения искусства и анархизма оставалась ключевой, вылившись, в частности, в полемику о супрематизме и беспредметном искусстве. Родченко писал в статье «Левым выставки союза художников-живописцев», что беспредметное искусство как нельзя точно отражает дух анархистской свободы (Родченко 1918, № 75). Самыми левыми в Левой федерации Родченко, кроме себя, назвал в этой статье художников Ольгу Розанову, Надежду Удальцову, Александра Веснина и Александра Древина. Чуть раньше в заметке «Одевайте шляпы и...» Родченко заметил, что произведения пятерки этих художников «блистают замыслом и изобретательностью истинных творцов» (Родченко 1918, № 71).

Хотя Малевич и говорил о беспредметности в рамках своей теории супрематизма¹², тем не менее беспредметность как отдельное направление в искусстве не принимал и критиковал картины художников-живописцев Левой федерации за то, что те слу-

¹² Малевич, например, писал: «Но я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т. е. к супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству» (Малевич 1995: 53).

чайность и поспешность трактуют как проявление анархистской воли художника. В противовес супрематизму беспредметное искусство, считает Малевич, лишено концепции:

«Беспредметное дает развернуться каждому, как хочу: “я так хочу”, “так красиво” и “мне нет дела до всего остального”. “Я – анархист в своем существе” – последнее утверждение.

Я смотрю на все эти ответы иначе и свое “хочу” могу установить только на законно-логическом основании, на неизбежном пути общего развития мирового закона.

Я “хочу” ездить в таратаике, “хочу” открыть магазин деревянных велосипедов, а до всего остального мне дела нет. Конечно, всего можно хотеть и открыть, но это не будет иметь ничего общего с главной магистралью.

И анархист тоже с неба не свалился и шел к своему торжеству по тем неизбежным путям погибших авангардов, мысль которого, как ток телеграфа, миллионы раз пробегала по дорогам и народам, ища утверждения» (Малевич 1918, № 89).

Своеволие в искусстве – это еще не анархизм. Малевич считает, что произведения «беспредметников» остаются незаконченными, как, например, у Поповой или Удальцовой (Там же).

Однако на Родченко эти аргументы не оказывали воздействия; он продолжал отождествлять оба направления и причислять к беспредметникам самого Малевича.

Смотрите, вот они самые передовые творцы беспредметники (супрематисты) <...>

Идите, еще не поздно, смотрите, как цветовики, беспредметники остро, разнообразно работают в своем изобретенном творчестве <...>

Идите, изучайте истинных наших творцов: Малевича, Розанову, Удальцову, Веснина, Древина, Родченко, Попову, Пестель, Да-выдову, Клюна.

И не проспите, как русскую икону (Родченко 1918, № 85).

Дискуссия о «беспредметном искусстве» переросла в 1918–1919 гг. в более широкую полемику: по одну сторону стояли Малевич и последователи супрематизма, а по другую – Родченко и сторонники «беспредметного творчества». «Посмертная выставка О. В. Розановой» (1918) и выставка «Беспредметное твор-

чество и супрематизм» (1919) обострили эскалацию разногласий между художниками.

В статье «Так поднимитесь же!» Родченко полностью отграничивает себя и своих творческих единомышленников от Профсоюза (Родченко 1918, № 42). И далее в заметке «Протест» от имени и под именем всех членов левой федерации он критикует центральную федерацию за неприемлемый, с точки зрения творческого человека, поступок — узурпацию идей. Дело в том, что левая федерация несколько месяцев подряд настаивала на организации общей выставки, а центральная федерация, по словам Родченко, «тормозила этот вопрос» (Родченко 1918, № 43). Однако неожиданно центральная федерация, опережая левую, опубликовала в № 39 заметку, в которой не только анонсировала первую выставку художников-живописцев, но еще и сообщала ряд подробностей: например, о том, что «выставка будет устроена без всякого жюри», на нее будут организованы экскурсии рабочих под руководством художников, а также, что самих художников, обосновавшихся в здании, «выселять из занимаемых ими помещений не будут» (Ц. Ф. 1918). Присвоение интеллектуальной собственности, в котором Родченко по сути обвиняет своих оппонентов противоречит и этическим принципам анархизма. Соглашаясь с Прудоном, он считает любую собственность, включая интеллектуальную, кражей. Присваивая чужие идеи, узурпатор таким образом подчеркивает, что их можно взять, подобно материальному предмету. Парадокс в том, что идея, превращенная в собственность, оборачивается кражей, в прудоновском смысле.

Накануне общего собрания Профсоюза, намеченного на 26 июня, Родченко опубликовал заметку «Положения о федерациях», из которой следовало, что первым ее пунктом станет «Заявление левой федерации». Родченко и вся левая федерация собирались потребовать изменения Устава Профсоюза. Так, в третьей поправке к Уставу (всего их было десять) говорилось о праве каждой федерации на автономность, возможность решать творческие задачи самостоятельно, без давления центра:

«Во всех делегациях, комиссиях и т. п., где участвует союз в целом, представительство союза должно быть трехличное, т. е. от каждой федерации. Нарушение этого принципа, как базы, на которой основан союз, делает делегации, комиссии и проч. незаконными и самочинными» (Родченко 1918, № 86).

Трактовка автономности соответствовала анархистскому понятию о мирном сосуществовании свободных автономных сообществ и структур. В русле анархизма было сформулировано и требование к получаемым доходам: они должны оставаться в распоряжении каждой федерации.

26 июня Родченко выступил на собрании с речью, объясняя, что его соратникам приходится вести «жестокую борьбу за автономию федерации», поскольку именно в ней заключена возможность создать «атмосферу свободы и справедливости» (Доклад Родченко 1918).

Кроме Родченко, делегатом собрания была Удальцова. Ее доклад в защиту автономии федераций был затем воспроизведен в «Анархии» (Доклад Удальцовой 1918).

Во время голосования в Профсоюзе произошел раскол, и большинством голосов было принято решение прекратить федеративное деление, в связи с чем Татлин и Родченко выразили в «Анархии» резкий протест, считая автономные федерации «основой жизненности союза». Усматривая в этом решении нарушение ценностных принципов Профсоюза, оба художника сообщили, что Левая федерация выходит из его состава, оставаясь «остается единственным художественным и общественным центром, объединяющим все существующие группы левых художников и тех, кто живет с ними одной жизнью» (Татлин, Родченко 1918). Поскольку федеральный принцип больше не существовал, прежний профсоюз был переименован в Профсоюз художников-живописцев нового искусства. О расколе сообщал Родченко в последнем номере «Анархии» (Родченко 1918, № 99). В том же последнем номере «Анархии» и Розанова подвела черту под расколом: «Левая федерация, имеющая в себе творящее начало, построит новую жизнь, отвечающую ее принципам» (Розанова 1918, № 99).

После разгрома анархизма в Москве, Петербурге и других городах России группа «художников-бунтарей», хотя и лишенная своего печатного издания, еще продолжала существовать и оказывать воздействие на близких анархизму представителей искусства¹³. Уже через несколько дней после закрытия газеты 14 июля

¹³ Попытки сохранить анархо-футуризм предпринимались после закрытия газеты «Анархия» в других городах. Так, в 1919 г. в просуществовавшей чуть более месяца газете «К свету!», издаваемой оппозиционной к Конфедерации Анархистов Украины «Харьковской ассоциацией анархистов» (редак-

1918 г. левая федерация организовала собственный профсоюзный союз художников-живописцев нового искусства. В устав вошел принцип федерализма и автономии для каждой группы художников, желающей быть членом этого союза. Просуществовав около года, этот профсоюз вместе со «старым» профсоюзом влился во вновь утвержденный на централистских началах всероссийский профсоюз работников искусства (Всерабис). «Художники-бунтари» ушли в «анархистское» подполье, не изменив своим принципам. В качестве политического движения анархизм возрождается в Советском Союзе в рамках «неформального движения» оппозиционных инициатив в конце 1980-х гг. Эпоха перестройки и затем распад Советского Союза, оказались для анархизма почвой, подобной революционному движению начала XX в. Именно в эту эпоху анархизм вновь будет пониматься в художественно-эстетических терминах и соотноситься с художественным направлением, взгляды которого станут близки убеждениям художников-бунтарей, объединившихся в 1918 г. вокруг газеты «Анархия». Но это – уже другой отрезок истории.

Литература

- Бакунин 1987 – *Бакунин М.* Избранные философские сочинения и письма. М., 1987.
- Бармаш 1917 – *Бармаш В.* И снова... смертная казнь // Анархия. 1917. № 1. 13 сентября. С. 2.
- Баян Пламень 1918, № 27 – *Баян Пламень.* Письмо товарищам футуристам // Анархия. 1918. № 27. 26 марта. С. 4.
- Баян Пламень 1918, № 51 – *Баян Пламень.* Первое мая. День траура революционных анархо-футуристов // Анархия. 1918. № 51. 1 мая. С. 4.
- Буренина-Петрова 2006 – *Буренина-Петрова О.* Философия анархизма в русском художественном авангарде и «замкнутые конструкции» Даниила Хармса // Хармс – авангард. Материалы международной научной конференции «Авангард в действии и отмирации. К столетию со дня рождения поэта. Белград, 2006. С. 91–102.

тором был анархо-синдикалист Н. Высокий). 14 марта 1919 г. был опубликован «Штурмовой», опустошающий манифест анархофутуристов». Текст был подписан как «группа анархо-футуристов». Возможно, что в составлении Манифеста принимали участие один или несколько членов анархо-футуристической группы из газеты «Анархия».

- Бурлюк, Каменский, Маяковский 1918 — *Бурлюк Д., Каменский В., Маяковский В.* Манифест летучей федерации футуристов // Газета футуристов. 1918. № 1. 18 марта. М.: Издание АСИС (Ассоциация социалистического искусства); Тип. «Крестного календаря А. Гатцука». С. 1.
- Ган 1918, № 12 — *Ган А.* Революция и народный театр // Анархия. 1918. № 12. 6 марта. С. 3.
- Ган 1918, № 14 — *Ган А.* Пролеткульт // Анархия. 1918. № 14. 8 марта. С. 4.
- Ган, Комаров, Малевич, Баян Пламень, Родченко, Александр Святогор 1918 — *Ган А., Комаров Б., Малевич К., Баян Пламень Родченко А., Александр Святогор.* Печатается. Выпускаем первый сборник. Анархия Творчество // Анархия. 1918. № 72. 30 мая. С. 4.
- Ган, Моргунов, Малевич 1918 — *Ган А., Моргунов А., Малевич К.* Задачи искусства и роль душителей искусства // Анархия. 1918. № 25. 23 марта. С. 4.
- Доклад Родченко 1918 — Доклад Родченко. На общем собрании профсоюза художников-живописцев г. Москвы // Анархия. 1918. № 99. 2 июля. С. 4.
- Доклад Удальцовой 1918 — Доклад Удальцовой. Левая федерация // Анархия. 1918. № 96. 28 июня. С. 4.
- Малевич 1918, № 28 — *Малевич К.* «К новому лицу» // Анархия. № 28. 27 марта. 1918. С. 4.
- Малевич 1918, № 29 — *Малевич К.* Ответ // Анархия. 1918. № 29. 28 марта.
- Малевич 1918, № 31 — *Малевич К.* К новой грани // Анархия. 1918. № 31. 30 марта. С. 4.
- Малевич 1918, № 53 — *Малевич К.* Государственникам от искусства // Анархия. 1918. № 53. 4 мая. С. 4.
- Малевич 1918, № 54 — *Малевич К.* В государстве искусств // Анархия. 1918. № 54. 9 мая. С. 4.
- Малевич 1918, № 89 — *Малевич К.* Выставка профессионального союза художников-живописцев. Левая федерация (молодая фракция) // Анархия. 1918. № 89. 20 июня. С. 4.
- Малевич 1995 — *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 35—55.
- Маяковский 1918 — *Маяковский В.* Открытое письмо рабочим // Газета футуристов. 1918. № 1. 15 марта. С. 1.
- Моргунов 1918, № 30 — *Моргунов А.* К черту! // Анархия. 1918. № 30. 29 марта. С. 4.

- Моргунов 1918, № 35 — *Моргунов А. Заколдованный круг* // Анархия. 1918. № 35. 4 апреля. С. 4.
- Рогдаев 1918 — *Рогдаев Н. [Рогдай]. Общее собрание художников* // Анархия. 1918. № 96. 28 июня. С. 4.
- Родченко 1918, № 29 — *Родченко А. Товарищам анархистам* // Анархия. 1918. № 29. 28 марта. С. 4.
- Родченко 1918, № 31 — *Родченко А. Газете футуристов* // Анархия. 1918. № 31. 30 марта. С. 4.
- Родченко 1918, № 32 — *Родченко А. Искателям-творцам* // Анархия. 1918. № 32. 31 марта. С. 4.
- Родченко 1918, № 42 — *Родченко А. Так поднимитесь же!* // Анархия. 1918. № 42. 12 апреля. С. 4.
- Родченко 1918, № 43 — *Родченко А. [Анти] Новый комиссариат (Художественная коллегия)* // Анархия. 1918. № 43. 21 апреля. С. 4.
- Родченко 1918, № 43 — *Родченко А. [Левая фед. Худ.-жив. Проф. союза]. Протест* // Анархия. 1918. № 43. 21 апреля. С. 4.
- Родченко 1918, № 52 — *Родченко А. О покойниках* // Анархия. 1918. № 52. 4 мая. С. 4.
- Родченко 1918, № 61 — *Родченко А. Будьте творцами* // Анархия. 1918. № 61. 17 мая. С. 4.
- Родченко 1918, № 62 — *Родченко А. [без подписи]. Выставка творчества А. М. Родченко* // Анархия. 1918. № 62. 18 мая. С. 4.
- Родченко 1918, № 70 — *Родченко А. [без подписи]. Выставка для масс* // Анархия. 1918. № 70. 28 мая. С. 4.
- Родченко 1918, № 71 — *Родченко А. [Анти]. «Одевайте шляпы и...»* // Анархия. № 71. 29 мая. 1918. С. 4.
- Родченко 1918, № 75 — *Родченко А. [Анти]. Левым выставки союза художников-живописцев* // Анархия. 1918. № 75. 2 июня. С. 4.
- Родченко 1918, № 85 — *Родченко А. [Анти]. «Самобытным» критикам и газете «Понедельник»* // Анархия. 1918. № 85. 15 июня. С. 4.
- Родченко 1918, № 86 — *Родченко А. [Родченко]. Положения о федерациях* // Анархия. 1918. № 86. 16 июня. С. 4.
- Родченко 1918, № 99 — *Родченко А. [Анти]. Раскол союза художников-живописцев в Москве* // Анархия. 1918. № 99. 2 июля. С. 4.
- Розанова 1918, № 86 — *Розанова О. Супрематизм и критика* // Анархия. 1918. № 86. 16 июня. С. 4.
- Розанова 1918, № 91 — *Розанова О. Искусство — только в независимости и безграничной свободе* // Анархия. 1918. № 91. 22 июня. С. 4.
- Розанова 1918, № 99 — *Розанова О. Уничтожение трехфедеративной конструкции союза как причина выхода из него левой федерации* // Анархия. 1918. № 99. 2 июля. С. 4.

- Сарабьянов 1995 — Сарабьянов А. Д. Статья в газете «Анархия» (1918) / публикация, составление, подготовка текстов и комментарии А. Д. Сарабьянова // Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 330—349.
- Татлин, Родченко 1918 — Татлин В., Родченко А. [Председатель Татлин, Секретарь Родченко]. Резолюция левой федерации на общем собрании проф. Союза художников-живописцев // Анархия. 1918. № 95. 27 июня. С. 4.
- Удальцова 1918, № 38 — Удальцова Н. Мы хотим // Анархия. 1918. № 38. 7 апреля. С. 4.
- Ц. Ф. 1918 — Центральная Федерация. Первая выставка художников // Анархия. 1918. № 39. 9 апреля. С. 4.
- Шатских 2009 — Шатских А. С. Казimir Malevich и общество Супремус. М., 2009.
- Antliff 2007 — Antliff A. Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall. Vancouver, 2007.
- Geller 1996 — Geller L. Voyage au pays de l'anarchie. Un itinéraire: l'utopie // Cahiers du monde russe. 1996. 37/3. P. 249—276.
- Gurianova 2012 — Gurianova N. The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. Berkeley, 2012.
- Koyre 1950 — Koyre A. Mistiques spirituels et alchimistes du XVIe siècle allemand. Paris, 1950.

O. Burenina-Petrova
«Rebel Artists» and newspaper Anarchy in 1918

Keywords: Russian literature, avant-garde, anarchism, anarcho-futurism, the newspaper «Anarchy».

This article explores the literary and critical views of the Anarcho-Futurists. Anarcho-Futurism is a little studied radical wing of Russian Futurism that included artists such as Kazimir Malevich, Alexander Rodchenko, Olga Rozanova, Nadezhda Udaltsova, Alexei Morgunov, and many others. The analysis is based on the materials of the newspaper Anarchy (1918), many of which have not yet been reprinted.

Н. Я. Григорьева *

**ПРОБЛЕМА МИСТЕРИИ
В ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОМ ПОДПОЛЬЕ
СОВЕТСКОЙ РОССИИ 1920—1930-х гг.**

Ключевые слова: мистерия, неофициальная культура, советская культура 1920—1930-х гг., русский космизм.

В статье исследуется проблематика мистерии в литературно-философском подполье Ленинграда и Москвы 1920—1930-х гг. В качестве материала используются произведения Александра Мейера, Михаила Бахтина, Константина Вагинова, Валериана Муравьева.

Как религиозный ритуал, связанный с приобщением к сакральному знанию, мистерия — это священное действие, хранимое втайне от непосвященных. Элемент тайны присутствует в мистерийных обрядах двояким образом: с одной стороны, таинственно ядро мистерий — сакральное знание, которому в кульмиационный момент действия причащается посвящаемый; с другой стороны, загадочен ход церемоний, запрещенный к разглашению¹. Эта двойная таинственность² способствовала тому, что мистерия нередко становилась структурообразующей для «подпольных» сообществ, открытых лишь избранным (розенкрейцеры, масоны, мартинисты и т. п.).

«Дух» мистерий царил в русском культурном пространстве, начиная с эпохи символизма, оценивавшего мистерию как пройденный этап культуры, который, тем не менее, должен воскреснуть в будущем на основе нового «всеединства». Грядущий мистериальный синтез искусств пророчили Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Александр Блок, Федор Сологуб и др. Литература и эссеи-

* Григорьева Надежда Яковлевна, кандидат филологических наук, доктор философских наук, университет Тюбингена (Германия). Электронная почта: nadja.grigorieva@gmail.com.

¹ Считается, что Эсхил чудом избежал расправы за то, что в своих трагедиях затронул тайну элевсинских мистерий.

² О двойственном значении тайны в мистериях пишет Кристофф Ауффарт (Auffarth 2013: 454).

стика брали себе в пример и в предмет разного рода «действа»: «Вагнер и Дионисово Действо» Вячеслава Иванова, «Бесовское действие» Алексея Ремизова, «Предварительное действие» Александра Скрябина, «Храмовое действие» Павла Флоренского.

Символистская увлеченность религиозными культурами проникла, претерпев трансформации, в постреволюционную эпоху. Импульс, заданный символистской парадигмой, был так силен, что поэты, писатели и философы 1920-х годов, ускользая от советской государственной опеки, мечтали о «мистериальной общине» или «общине-экклезии», в рамках которой человек только и мог актуализовать свою «человечность», т. е., по Александру Мейеру, оторваться от «относительного» и причаститься «абсолютному». В постреволюционной России интерес к мистериям разветвился в двух направлениях: официальном и неофициальном. С одной стороны, под эгидой пришедших к власти большевиков деятели искусства пытались мобилизовать народ на коллективное творчество, которое символист Вячеслав Иванов воспринимал как наследие древних мистерий³, а с другой стороны, многие философы продолжали религиозную традицию размышлений о смысле священного и уходили в «подполье»⁴, образуя тайные союзы, во многом аналогичные мистериальным братствам. Участники этих братств философствовали о смысле мистерии и мечтали о преображении мира. В моей статье я постараюсь определить разницу в понимании мистерии у представителей некоторых неофициальных группировок Петрограда и Москвы середины 1920-х гг., основываясь на философских и литературных произведениях, написанных «жрецами» этих подпольных союзов.

³ В докладе «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия» (1919) Вячеслав Иванов говорит о новом постреволюционном театре как о соучастии «в единомысленно и единочувственно творимом действе» (Иванов 2006: 196). О позиции Иванова после революции см. подробно: (Берд 2006: 174–188).

⁴ О «потаенном мыслительстве» в России 1920–1930-х гг. пишет В. Хализев (1998), именуя А. Ухтомского, И. Грэвса, А. Мейера, М. Бахтина, М. Пришвина и др. «китежанами», продолжавшими религиозные традиции в философии. Другие исследователи предлагают рассматривать союз типа «Воскресения» в контексте русских масонских организаций 1920–1930-х гг. (Брачев 2000).

Петроград: жертвоприношение в быту, философии, эстетике и литературе

В 1917 г. петербургский философ Александр Мейер⁵ организует религиозно-философский кружок, своего рода продолжение Религиозно-философского общества Дмитрия Мережковского и Зинаиды Гиппиус (см. Шеметов 1980: 166). Кружок Мейера, получивший впоследствии название «Воскресение», первоначально собирался по вторникам, и его члены именовали себя «вторничанами». Участники выпустили два номера собственного журнала «Свободные голоса» (ред. Георгий Федотов), в которых современность понималась на мистериальный лад, а Мейер писал о «жрецах революции» (Исупов 2014: 153). Как вспоминал Николай Анциферов, «постепенно кружок <...> становился более религиозным. <...> Собрания начинались молитвой. <...> А беседа начиналась с пожатия рук всех собравшихся. Получался круг вроде хоровода» (Анциферов 1992: 325). В конце 1928 – начале 1929 г. участники подпольных мистических сборищ⁶ были арестованы, в их числе Александр Мейер, Ксения Половцева, Михаил Бахтин, Лев Пумпянский, Николай Анциферов и многие другие.

Позднейший текст Мейера «Заметки о смысле мистерии (Жертва)» (1933), созданный уже в заключении на строительстве Беломоро-Балтийского канала, опирался как на идеи, разрабатывавшиеся среди «воскресенцев», так и на кружковую практику «эклезиального единства» – общины, выступающей как форма мистериального союза, который был организован для «общения с божеством» (Мейер 1982: 127). Мистерия собирающихся здесь и сейчас посвященных была осуществима, по Мейеру, только в союзе с ушедшими поколениями, выступая своеобразной филиацией культа предков: «мистерия полна и совершенна лишь при

⁵ До революции Александр Мейер придерживался марксистских взглядов, затем стал «мистическим анархистом» и входил в Петербургское Религиозно-философское общество Мережковского и Гиппиус.

⁶ «Воскресение» сосуществовало с другими тайными союзами Петербурга, организованными в разное время, но ликвидированными в один и тот же период во второй половине 1920-х гг.: «Орден рыцарей Святого Грааля», «Хельфернак», «Братство Серафима Саровского», «Космическая академия наук», «Христос и свобода» и др. В конце 1928 – начале 1929 гг. по делу «Воскресения» проходило более 100 человек. См. об этом подробнее: (Флиге, Да-ниэль 2006).

условии, что она – не только здешнее, земное собрание, но и факт, принадлежащий вечности, совершающийся там, в царстве потустороннем. Реальной связью, мостом, по которому община переходит туда, к предкам, к отцам, является память» (Мейер 1982: 130).

В своем тексте Мейер отвечает на вопрос, как совершается приход «абсолютного начала» в «относительный» человеческий мир, отделенный от божественного «непереступаемой пропастью»: «Тайнодействием, в котором осуществляется указанная встреча, является мистерия жертвенного действия» (Мейер 1982: 114). Жертвенное действие Мейер понимает как отказ от относительного в пользу абсолютного, доходящий до самоотречения: «Обычное наше состояние заключается в отданности нашей относительному; уход от него должен быть, наоборот, отдачей нами себя – абсолютному. <...> Оттого в жертвенных ритуалах такую большую роль играет приношение дара, жертвоприношение» (Мейер 1982: 120–122).

Словно проецируя на мистерию катастрофическую братоубийственную современность, философ возводит жертвоприношение и жертвенную трапезу к пределу человеческого самоотрицания – к каннибализму: «Самый страшный тотем: тотем человек; но и самое высокое проявление вечной любви – реальное нисхождение абсолютного в мир относительного совершается лишь в факте вочеловечения абсолютного и в отдаче этим вочеловечившимся абсолютом себя в “снедь” человеку» (Мейер 1982: 137).

Мистерия, понятая как жертвенное пиршество и как поедание «вочеловечившегося абсолюта»⁷, служит у Мейера началом человеческого творчества как такового: «...Из опыта жертвенного пиршества приносится нами и наше художественное творчество. Опыт обнаружения творческих сил, имеющий место во время жертвенного действия, создает так называемую “художественную культуру”. <...> Существеннейшим свидетельством этого является присутствие жертвенного момента отрешенности во всех видах искусства» (Мейер 1982: 158).

⁷ Мистериальная трапеза мыслилась Мейером не только как «симпозион» Платона, но и как пир каннибалов, словно наследуя черты теофагии, распространенной в обрядах древней Мексики, где община причащалась тела человека, в котором воплотился бог Тескатлипока. «Богоедство» у Мейера отступает от христианского таинства евхаристии в сторону архаики.

Представляется, что пространственная «вненаходимость» автора, описываемая Михаилом Бахтиным в манускрипте 1923—1924 гг. «Автор и герой в эстетической деятельности», соотносится с отрещенностью от мира жреца из мистериальной философии Мейера⁸. Хотя Бахтин неставил себе задачи, подобно Мейеру, концептуализовать творчество как мистериальный акт, все же и он писал об искусстве, исходя из терминологии тайных культов. В бахтинском тексте автор, теряющийся во «вненаходимости», выступал в роли жреца, вовлекающего своего героя в процесс преобразования: «Это отношение изъемлет героя из единого и единственного объемлющего его и автора-человека открытого события бытия, где он как человек был бы рядом с автором <...>, изъемлет его из круговой поруки, круговой вины и единой ответственности и рождает его как нового человека в новом плане бытия, в котором он сам для себя и своими силами не может родиться, облекает в ту новую плоть, которая для него самого не существенна и не существует»⁹ (Бахтин 2003: 96—97).

И Бахтин, и Мейер — это, по определению историка философии Константина Исупова, «подпольные философы», занимавшиеся в Советской стране «нелегитимным философским творчеством» (Исупов 2014: 149). Их подпольность оказалась коррелирующей с тайными священнодействиями, которые они изучали. При этом, с одной стороны, пространство мистерии сузилось до рамок конспиративных квартир, где собирались оппозиционные советской власти мыслители¹⁰, а с другой стороны, мистерия поглотила собой литературу, философию и эстетику того времени.

Элементы мистерии входили составной частью не только в философские и эстетические трактаты 1920-х гг., но и в художе-

⁸ Как считает Константин Исупов, «в реплике Бахтина о “жертвенной центральности” “я” (“Философия поступка”) нам дано напоминание ее автора о “воскресенской” духовной трапезе» (Исупов 1991: 68—69).

⁹ В комментариях к собранию сочинений Бахтина Л. А. Гоготишивили утверждает, что в «Философии поступка» Бахтин изображает формирование человеческого «я» «с целью его “заклания” (подобно ритуальному откармливанию жертвенного агнца). Я — мистериальная жертва бахтинской нравственной философии, или — ее трагический герой, предопределенный к гибели катартическойteleологией трагедии» (Бахтин 2003: 357).

¹⁰ Симптоматично, что в 1927 г. Бахтин обратился к изучению «второго», «неофициального» пространства культуры в книге «Фрейдизм», вышедшей в свет под именем Валентина Волошинова.

ственную прозу. Автор из круга Бахтина Константин Вагинов писал металлитературные романы, в которых изображал писателя либо жрецом, либо медиумом священных сил. Например, роман Вагинова «Труды и дни Свистонова» (1929) описывает будни советского литератора, который ощущает себя медиатором между миром жизни и «загробным» миром литературы. Хотя имя Вагинова не фигурировало среди участников ленинградских подпольных кружков, его тексты откликались на философские проблемы, поставленные Мейером и его соратниками. Так, Вагинов словно пародировал чаемую мистиками встречу «относительного» и «абсолютного», локализуя ее в поле советской литературы и подавая ее как результат магических действий писателя-мистагога, занятого переписыванием чужих текстов и чужих жизней. Художественное произведение моделируется при этом как место соединения посю- и потустороннего миров: «Литература по-настоящему и есть загробное существование» (Вагинов 1989: 235), — утверждает в романе писатель Свистонов. Сущность литературы понимается Свистоновым как спуск в подземный мир:

«— Вообразите — продолжал он, вежливо склоняясь, — некую поэтическую тень, которая ведет живых людей в могилку. Род некоего Вергилия среди дачников, который незаметным образом ведет их в ад, а дачники, вообразите, ковыряют в носу и с букетами в руках гуськом за ним следуют, предполагая, что они отправляются на прогулку. Вообразите, что они видят ад за каким-нибудь холмом, какую-нибудь ложбинку, серенькую, страшно грустненькую, и в ней себя видят голенькими, совсем, голенькими, даже без фиговых листочек, но с букетами в руках. И вообразите, что там их Вергилий, тоже голенький, заставляет их плясать под свою дудочку» (Вагинов 1989: 235—236).

«Дачники» Вагинова не ведают о том, что мистагог ведет их по священному пути, впрочем, сам вход в ад моделируется как пустое место, теряет свой священный «заряд»: героев ждет «какая-нибудь ложбинка», где автор, занимающийся эстетической деятельностью, принесет их в сугубо эстетическую жертву, ведь дело писателя, согласно Свистонову, состоит в переводе живых людей в литературу. В finale «Трудов и дней Свистонова» автор, принесший в жертву своих героев, сам становится «вненаходимым»: «Свистонов целиком перешел в свое произведение» (Вагинов 1989: 333).

Москва: мистериальная философия воскрешения

В качестве «московского» примера подпольной философии мистерии рассмотрим творчество русского космиста Валериана Муравьева, последователя Николая Федорова и продолжателя философии «общего дела» по воскрешению отцов. В 1923–1925 гг. Муравьев руководил «закрытым семинаром»¹¹ (Савельев 1998: 19), посвященным «истории русской дореволюционной культуры». Помимо молодежи, семинар посещали иногда его друзья философы-космисты Александр Горский и Николай Сетницкий. Сеть личных контактов московских и ленинградских мыслителей была к тому времени достаточно широко развита¹²: ближайший соратник Муравьева Александр Горский был отправлен в ссылку в 1929 г. за визиты в Ленинград и встречи с участниками «Воскресения» и «Братства Серафима Саровского» (см. Макаров 2002). Что касается Муравьева, то он был арестован в том же 1929 г., — как и многие участники ленинградского «подполья».

В сочинениях Муравьева мистерия преломляется как в научной (философский трактат и статьи), так и в литературной (философский роман) перспективах. В 1924 г. Муравьев, работая в Центральном институте труда под руководством Алексея Гастева, публикует философский трактат «Овладение временем как основная задача организации труда», где пытается интегрировать федоровскую идею «воскрешения отцов» в науку по организации труда. Однако книга, изданная за счет автора, не вошла в реестр публикаций института, оставшись полуподпольной — в «Овладении временем» Муравьев рассматривает «организацию труда» под мистериальным углом зрения, фантазируя о священнодействиях, направленных на проект всеобщего бессмертия: «...обряды земные должны быть началом обрядов мировых. Гармоническое это движение таким образом должно из себя создавать общее дело живых существ. Так зародыши, заключенные в храмовом обряде с одной стороны и в трудовой бурлацкой песне с другой,

¹¹ Воспоминания об этом тайном кружке, где собиралась в основном молодежь, изучавшая историю под руководством Муравьева, оставил Василий Савельев, в будущем — архимандрит Сергий (см. об этом: Гачева 2011: 22).

¹² Уже в 1919 г. участники «Воскресения» делегировали в Москву своих представителей А. Карташева и Н. Анциферова с экземплярами «Свободных голосов» (см. об этом: Флиге, Даниэль 2006).

должны слиться в массовом производственном радении живых существ, воссоздающих мир» (Муравьев 2011: 2, 96).

Необходимо отметить, что в философии мистерии, изложенной в трактате «Овладение временем», отсутствует центральное понятие из области тайных культов — понятие жертвоприношения, бывшее основным для ленинградских «подпольных» философов. Вместо «жертвенного пиршества» и «трапезы», объединяющих общину-экклезию, как это было в «Воскресении», у Муравьева фигурирует «внекомовая литургия», увлекающая за собой человечество: «действие и служба в самом священном смысле должны совершаться не столько внутри храмов, сколько в виде внехрамового служения — общественной литургии, увлекающей человеческие массы не в молитвенном только, но в действенном подвиге. Постепенно расширяясь, движение это должно охватить все человечество, стать стихийным и вместе с тем организованным общим делом, движущим мир в сторону совершенства и могущества и преображающим окружающее силою человеческого сознания и разума» (Муравьев 2011: 2, 82).

Параллельно трактату «Овладение временем» Муравьев работает над «философской мистерией» — романом «София и Китоврас», где рассказывается история тайного кружка, собирающегося в Петербурге в уединенном домике на Островах. Целью неофициального общества в романе Муравьева является создание идеального государства — Нового Бенсалема (то есть «Новой Атлантиды»). Во главе этого союза строителей нового мира стоит светская дама по имени София, изображаемая как «душа» тайного квазимасонского мистического общества, куда допускаются только посвященные¹³. Белой майской ночью, уставшая после ба-

¹³ Вот пример одного из заседаний общества в домике на Островах:
«На столе три мертвые головы с костями и большие песочные часы. Вокруг стола стулья. <...> Двери отворяются и входит многочисленная группа лиц. Некоторые несут в руках зажженные свечи. Все поверх обычного платья одеты в широкие разноцветные мантии. <...> Все они опознаются особым привратником и произносят пароль <...>

София. В 12 часов ночи, отмеченные на символических часах, открываю собрание светильников Бенсалема. Здесь собраны все архонты и космократы высших степеней, а также присутствуют многие деканы, муниципии, литурги и синерги» (Муравьев 2011: 1, 116).

Интересно сравнить описание тайных заседаний у Муравьева с воспоминаниями Анциферова о собраниях «Воскресения», проходивших на Петроградском острове: «К нам может прийти каждый желающий. Не помню,

ла, на скамейке возле Исаакиевского собора София знакомится с демоном Китоврасом¹⁴, воплотившимся в гражданина в порыжевшем котелке, похожего на агента охранки (Муравьев 2011: 1, 76). Китоврас объясняет Софии, что она, как и он, является сверхъестественным существом — но, в отличие от него, существом не дьявольской породы, а воплощением Софии Премудрости Божией¹⁵. После этого демон выказывает полную осведомленность о секретном союзе, во главе которого стоит София.

В романе Муравьева, так и оставшемся незавершенным, уставшие от разногласий участники тайного общества решают каждый самостоятельно строить свое царство; София призвана совершить путешествие в сопровождении Китовраса, чтобы узнать о результатах строительства. Превозмогая границы времени и пространства, София посещает царство «свободной личности», «царство подземных людей», «царство Блудницы», «Беловодское царство» и, неудовлетворенная результатами инспекции, в конце концов решается возглавить движение по фундаментальной переделке мира. Как и в «Овладении временем», в романе Муравьева преображение мира не связано с жертвоприношением.

с какого времени мы стали собираться на Малом проспекте близ Б. Спасской в одноэтажном домике, двери которого не запирались. Приходившие приносили несколько поленьев, и, когда трещал огонь в печках, становилось уютно и создавалось особое чувство близости» (Анциферов 2003: 325).

Домик с незапирающимися дверями на Островах, где собирались «воскресенцы», превращается у Муравьева в изысканную дачу с большим залом. Свободному входу противостоит в романе строгий контроль привратников. Поленья для печей, приносимые участниками собраний, становятся у Муравьева ритуальными свечами, которые держат вновь прибывшие. «Хоровод» держащихся за руки собеседников, о котором пишет Анциферов, сопротивопоставлен полифонии непримиримых мнений «светильников Бенсалема», не могущих договориться о технике преображения несовершенного мира.

¹⁴ «Китоврас» (искаженное греческое слово «кентавр») заимствован из древнерусских сказаний и апокрифов, согласно которым этот демонический персонаж помогал Соломуону строить Иерусалимский храм.

¹⁵ В образе Софии Муравьев обращается к русской религиозной философии, используя сочинения Владимира Соловьева, Сергея Трубецкого и Сергея Булгакова. Любопытно, что в период написания Муравьевым философской мистерии «София и Китоврас», в 1923 г. в Праге организуется мистический союз «Братство святой Софии», объединивший русских философов в изгнании. Учредителями Братства стали С. Булгаков, П. Струве, В. Зеньковский, Г. Флоровский, Н. Бердяев, А. Карташев, С. Франк и др. С некоторыми из членов Братства Муравьев состоял в дружеских отношениях до их отъезда за границу.

Муравьева сближают с ленинградскими «подпольными» философами попытки истолковать мистерию как технику отрыва от «относительного» в стремлении к божественному «абсолюту». Однако в отличие от Мейера и Бахтина, ставивших в центр своих философско-эстетических систем понятие жертвы, Муравьев в своей философии мистерии отказывается от понятия архаического жертвоприношения, рассуждая лишь о границах морально-го «самопожертвования», не имеющего отношения к ходу тайных священномий¹⁶.

Жертвоприношение полностью субституируется у Муравьева воскрешением. Название подпольной ленинградской «экклезии» — «Воскресение» — обретает особый смысл в контексте русского космизма: для Муравьева союз с подобным названием мог означать лишь продолжение общего дела по воскрешению¹⁷ прошлых поколений — что он и описывает в своем романе-мистерии. Воскрешение делается возможным благодаря мистериальному преображению мира, суть этой мистерии заключена в «производственном радении» — в «великом труде»:

«София. Люди, братья, <...> для завоевания обетованного царства необходим великий труд. Надо засыпать эту страшную, отделяющую нас от него бездну. Я призвала великого Духа-Строителя Китовраса, дабы он искусством своим, опытом векового строительства направил наш труд, нашу работу. <...>

Все. Исполним Твою волю, София, засыплем бездну, построим дорогу в потусторонний Град» (Муравьев 2011: 1, 358–359).

Заключение

Можно прийти к выводу, что ликвидация бездны, разделяющей «относительное» и «абсолютное» была сверхзадачей обоих вариантов постреволюционного мистериального подполья. При этом техника этой ликвидации могла быть разной: «жертвенное действие» ленинградской подпольной философии противостоя-

¹⁶ «Самопожертвование и смирение имеют свою опасность — безоговорочное отданье себя, ведущее <...> к самоупразднению» (Муравьев 2011: 1, 161).

¹⁷ В философском дневнике 1921 г., говоря о методах восстановления ушедших поколений, Муравьев размышляет о разнице понятий «воскресение» и «воскрешение»: «Воскресение есть неосознанное воскрешение, воскрешение, не проясненное воспоминанием» (Муравьев 2011: 1, 530).

ло «общему делу» московских философов-космистов, основанному на воскрешении. Эта оппозиция сохранялась, независимо от жанра, в философии, в эстетике и в художественной прозе.

Кажется, что своего рода синтез двух вариантов мистерии 1920–1930-х гг. предложил в своем романе «Мастер и Маргарита» Михаил Булгаков. В романе Булгакова писатель вещает Откровение о жизни Иисуса в буквальном смысле из подполья (две комнаты в подвале маленького дома) и неожиданно для себя встречается с первоочевидцами мифических событий — с демонами, присутствовавшими при казни Христа, а теперь решившими проинспектировать происходящее на советской земле, словно подражая членам «чрезвычайной комиссии»¹⁸. Удивительные переклички с романом Муравьева «София и Китоврас», которые трудно объяснить простым совпадением, сочетаются с иным, неожели у Муравьева, толкованием смысла подпольного творчества вообще и мистерии в частности: мистериальное творчество у Булгакова не способно преобразить мир, но может даровать индивидуальное бессмертие.

Понятие жертвы, бывшее в центре философии Мейера и игнорируемое у Муравьева, обретает у Булгакова особый смысл, будучи погружено в контекст сталинизма 1930-х гг.: убийство преступного барона в сцене бала означает убийство козла отпущения «в жертвоприношении, обновляющем советскую власть» (Боярская 2015: 254)¹⁹. Что же касается воскрешения, то оно является одной из центральных тем «Мастера и Маргариты»²⁰, но, в отличие от «общего дела» русского космизма, наследует скорее архаической магии, однако это уже предмет для отдельного исследования.

Литература

Анциферов 1992 — Анциферов Н. П. Из дум о былом: Воспоминания. М., 1992.

¹⁸ О комическом совпадении вызываемых духов и внезапно явившейся на квартиру «чрезвычайной комиссии» см. ранний фельетон Булгакова «Сpirитический сеанс» (1922).

¹⁹ Наталья Боярская полагает, что сцена жертвоприношения в «Мастере и Маргарите» служит кульминацией не только сцены шабаша-бала, но и всего романа (Боярская 2015: 247).

²⁰ См. об этом, к примеру: (Малкова 2009).

- Бахтин 2003 — *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003.
- Бёрд 2006 — *Бёрд Р. Вяч.* Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи // Русская литература 2006. № 2. С. 174—197.
- Боярская 2015 — *Боярская Н.* Роман и теория, Булгаков и Бахтин: взаимное освещение. «Мастер и Маргарита», карнавал, мениппея. Lausanne, 2015.
- Брачев 2000 — *Брачев В. С.* Масоны в России: от Петра I до наших дней. СПб., 2000.
- Вагинов 1989 — *Вагинов К. К.* Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М., 1989.
- Гачева 2011 — *Гачева А. Г.* Валериан Николаевич Муравьев // Муравьев В. Н. Сочинения: в 2 кн. Кн. 1. М., 2011. С. 3—43.
- Иванов 2006 — *Иванов Вяч.* К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия // Русская литература 2006. № 2. С. 189—197.
- Исупов 2014 — *Исупов К.* Русская философия в стадии молчания (О подпольной философии в России) // Вестник Российской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 1. С. 149—162.
- Исупов 1991 — *Исупов К.* Александр Мейер и Михаил Бахтин // М. М. Бахтин и философская культура XX века. СПб., 1991. С. 60—70.
- Макаров 2002 — *Макаров В. Г.* Архивные тайны: философы и власть. Александр Горский: судьба, покалеченная «по праву власти» // Вопросы философии. 2002. № 8. С. 98—133.
- Малкова 2009 — *Малкова Т. Ю.* Мотив воскрешения в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник КГУ. 2009. № 4. С. 43—47.
- Мейер 1982 — *Мейер А. А.* Заметки о смысле мистерии (Жертва) // Мейер А. А. Философские сочинения. Paris, 1982. С. 105—165.
- Муравьев 2011 — *Муравьев В. Н.* Сочинения: в 2 кн. / Сост., подгот. текста, comment. А. Г. Гачевой. Кн. 1, 2. М., 2011.
- Савельев 1998 — *Архим. Сергий (Савельев).* Далекий путь. История одной христианской общины. М., 1998.
- Флиге, Даниэль 2006 — «Дело А. А. Мейера». Публикация, подготовка текста, вступительная заметка и примечания Ирины Флиге и Александра Даниэля // Звезда. 2006. № 1. С. 157—207.
- Хализев 1998 — *Хализев В. Е.* Нравственная философия Ухтомского // Новый мир. 1998. № 2. С. 222—230.
- Шеметов 1980 — *Шеметов Н. [Бычков С. С.]* Православные братства (1917—1945 гг.) // Вестник РХД. Paris, 1980. № 131. С. 147—181.
- Auffarth 2013 — *Auffarth C.* Mysterien (Mysterienkulte) // Reallexikon für Antike und Christentum. Band 25, Hiersemann. Stuttgart, 2013. S. 422—471.

N. Grigoryeva

**The Problem of Mystery in the Literary-Philosophical Underground
of Soviet Russia in the 1920s and 1930s**

Keywords: mystery, underground culture, Soviet culture of 1920s and 1930s, Russian cosmism.

The article investigates the notion of mystery in the literary-philosophical underground in Moscow and Leningrad of the 1920s and 1930s. Materials for the study include works of Alexander Meyer, Mikhail Bakhtin, Konstantin Vaginov, Valerian Muravyev.

Н. А. Гуськов *

**РУССКАЯ КОЛОНИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА
1920—30-х ГОДОВ: «ТУРКЕСТАНСКИЙ» ЦИКЛ
(К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)**

Ключевые слова: русская литература XX в., советская проза, колониальная литература, Н. С. Тихонов, Б. А. Лавренев, Средняя Азия в литературе.

В статье рассмотрены произведения Н. С. Тихонова, Б. А. Лавренева, С. Ф. Буданцева, Л. М. Рейснера, Л. М. Леонова и других русских прозаиков 1920—30-х гг., изображающие Туркестан, Афганистан, Персию, Азербайджан. На основании общности поэтики, топики, организации хронотопа, мотивной структуры, типа конфликта, проблематики их можно считать циклом (по терминологии В. В. Виноградова), который условно назван в статье «туркестанским». По своей жанровой природе он принадлежит к колониальной прозе, сочетает черты западного и русского колониального романа XIX в. и отечественной реалистической классики. Это опровергает распространенное представление об отсутствии советской колониальной литературы. Статья не содержит популярных политico-публицистических интерпретаций колониализма и сосредоточена на филологическом анализе текстов.

* Гуськов Николай Александрович, кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: n.guskov@spbu.ru, kakto@mail.ru.

В основе этой статьи – доклад, прочитанный на ежегодной филологической конференции СПбГУ еще в 2007 г. За прошедшее с той поры время термин «колониализм» в гуманитарных исследованиях успел войти в моду и начал выходить из нее, однако материал, о котором пойдет речь, остался по-прежнему мало изученным. Сотни работ о том, что связано с колонизацией, чаще всего ограничиваются политической полемикой и агитацией, сосредоточены не столько на эпохе империализма, сколько на преодолении этого явления как в прошлом и настоящем, так и в будущем, а потому сближаются с покаянно-исповедальными и памфлетно-проповедническими жанрами. В результате, при стройности концепций, завоевавших признание, в них непосредственный анализ фактов (весьма избирательный) и система терминов (крайне широких и условных) занимает скромное место и нуждается в основательной проверке и разработке. Это особенно касается литературоведческих исследований, где собственно филологическому анализу уделялось мало внимания. Между тем, в отличие от так называемой «постколониальной», действитель но, охотно рефлексирующей именно на политические темы, литература колониальная на них вовсе не сконцентрирована. В ней, с одной стороны, чаще господствуют этические, философские, психологические и эстетические проблемы, с другой, присутствует настойчивая просветительная тенденция, стремление сообщить читателю множество естественнонаучных, исторических и этнографических сведений. Возможно, это неизменно и привлекало к ней читателей разного возраста, культурного уровня и несходных убеждений. Критика и наука, напротив, всегда относились высокомерно к формам массовой беллетристики, с недоверием, а то и враждебно – к проводимым ею идеям. В результате, колониальная словесность большей частью остается неизученной, а термины, характеризующие ее жанровые разновидности, четко не определены и не описаны, хотя, в целом, понятны и употребительны. Если все это в последние годы отчасти преодолено применительно к англоязычной и французской литературе, точнее к наследию известнейших авторов (Р. Киплинга, Г. Р. Хаггарда, Л. Жаколио, Г. Эмара, П. Лоти, К. Фаррера и т. д.), то по отношению к отечественной словесности такого сказать нельзя. Правда, дискуссии об ориентализме спровоцировали интерес к этим явлениям у филологов, которые признают уже возможность рассмотр-

рения текстов, отражающих имперские тенденции дореволюционной и советской эпохи, в контексте колониальных жанров. Однако процесс еще проходит стадию постановки проблем. Уже появился ряд работ о таких беллетристах XIX столетия, как Н. Н. Каразин, В. В. Верещагин, но о колониальной прозе первой половины XX в. почти не пишут, возможно, и потому, что подлежащий изучению круг источников сторонники западной советологической школы (весьма авторитетной, если не доминирующей сейчас и в российском литературоведении) традиционно игнорируют. Так, Э. Ф. Шафранская, много сделавшая для осмысливания русской колониальной литературы, упоминает исключительно писателей, не одобравшихся советскими идеологами (А. П. Платонов, С. Д. Кржижановский и т. п.), и ограничивается указанием на то, что все остальные лишь иллюстрировали лозунг о дружбе народов (Шафранская 2010; Шафранская 2017; Шафранская 2020). Признавая последнюю мифом и не предполагая промежуточных форм между полным уничтожением всего местного завоевателями (по крайней мере, русскими) и абсолютным невмешательством в дела чужих краев¹, исследовательница не только не допускает исключений, но и подтверждений для своей принципиальной аксиомы не приводит. Примеры значительно осложнили и трансформировали бы стройную и политически однозначную концепцию Э. Ф. Шафранской.

Автор предлагаемой статьи, напротив, полагает, что идеологические и политические оценки — вне научного дискурса, и что до подробного изучения максимального числа источников выводы следует считать преждевременными. Эта работа не претендует на теоретическое обобщение материала и посвящена лишь конкретным наблюдениям над топикой группы текстов, на которые обращают недостаточное внимание при анализе колониальной прозы.

Расцвет ее в России начинается именно в XX в., когда завоевание отдаленных окраин сменилось их освоением, когда ино-

¹ Именно так трактован единственный официально признанный в СССР текст 20-х гг., упоминаемый Шафранской: «Ташкент — город хлебный» А. С. Неверова. Крестьянский мальчик, бегущий от страшного голода 1921 г., подобно многим, в неведомый ему, фантастический Туркестан, подан исследовательницей, ссылающейся на опыт последующих лет, как потенциальный агрессивный колонизатор. «Правда, — следует оговорка, — такого в советской литературе быть не могло» (Шафранская 2010: 57; курсив автора. — Н. Г.).

странная приключенческая литература об экзотических землях не только распространилась, но и стала заметно влиять на вкусы и настроения читающей публики, вплоть до того, что советские публицисты 20-х гг. призывали «красных» Куперов и Стивенсонов. К этому времени уже оформилось несколько циклов² русской колониальной литературы, главными из которых стали «дальневосточный» («восточносибирский») и «туркестанский» или, шире, «среднеазиатский», так как объединяет тексты, где действие происходит в степи, пустыне или горах, население которых исповедует ислам (чаще Туркестан и Казахстан, Азербайджан, Персия, Афганистан; произведения о Северном Кавказе принадлежат к другому циклу и связаны не столько с колониальной беллетристикой, сколько с иной, более ранней литературной традицией). Второму циклу посвящена статья.

В XIX в. Туркестан привлек внимание лишь отдельных писателей из считавшихся тогда видными. В 1920—30-х гг. число их заметно возросло. Помимо упомянутых выше, отметим Н. С. Тихонова, Вс. В. Иванова, Б. А. Лавренева, Л. М. Рейснер, С. Ф. Буданцева, Л. М. Леонова, Б. А. Пильняка, П. А. Павленко, К. Г. Пастовского, А. П. Гайдара, Б. М. Лапина и З. Л. Хацревина, Н. Н. Никитина, М. М. Пришвина, В. А. Луговского. Почти все перечисленные авторы увлекались колониальной литературой, больше западной, но и запрещенного советской цензурой Каразина, вопреки настойчивым утверждениям Э. Ф. Шафранской, поминали (как и Верещагина) с симпатией. «Его книги, как ни забыты они империалистической дребеденью, — прекрасный документ об Азии семидесятых годов <...> Он по возможности объективен и — забытый русский Киплинг — рисует людей Азии яркими красками» (Павленко 1955: 32).

В основе коллизии колониальных текстов — столкновение представителей наций, обитающих в отдаленных климатических зонах и обладающих чуждыми друг другу системами ценностей, культурными традициями, психологическими мотивировками поведения, социальным и бытовым укладом. Одна из этих наций — европейская — мыслит себя представительницей передовой цивилизации и стремится подчинить своим жизненным принципам другую нацию — туземную, в местах обитания которой про-

² Термин применяется в трактовке В. В. Виноградова (Виноградов 1976: 53—62).

исходит действие. Столкновение не зависит от того, колонизаторами-завоевателями или мирными колонистами-поселенцами выступают европейцы, признают они достижения и преимущества местной культуры или презирают ее. Различия так велики, что при самом благоприятном стечении обстоятельств конфликты неизбежны. Чаще всего колониальная литература пропагандирует колонизацию, даже если автор симпатизирует туземцам, он невольно выражает европейский взгляд на вещи. Это не исключает разоблачения конкретных недостатков колониальной политики: критикуются те, кто порочит недостойным поведением «благородное» дело колонизации (например, у Фаррера), и колонизаторы-соперники (так, Жаколио противопоставляет зверствам англичан в Индии гуманную колонизаторскую миссию Франции, а Киплинг порицает русских и французов). В целом, для колониальных текстов, обычно неоромантических, характерны экзотизм описаний, пейзажные и этнографические отступления, напряженная интрига, сильные несовпадения фабулы с сюжетом, эпиптичность повествования, схематизм характеров.

Воспитанные на психологической малосюжетной классике XIX в., но увлеченные полузапретной или снисходительно порицаемой приключенческой беллетристикой, взрослевшие в условиях полемики либеральных и радикальных публицистов против националистической пропаганды и официальной идеологии, авторы ранних советских книг о Средней Азии синтезировали противоположные типы художественного дискурса — реалистический и неоромантический, мало сочетаемые принципы утопического гуманизма, индивидуализма в духе настроений «конца века» и имперского культуртрегерства. Эти комбинации в одних случаях порождают интересное взаимное пародирование элементов разных культурных традиций, в иных, — напротив, дают нечто новое и оригинальное. В пределах статьи невозможно проанализировать все тексты рассматриваемой группы, поэтому остановимся на их общих тематических признаках, позволяющих говорить о единстве цикла.

«Туркестанский» хронотоп — замкнутое пространство (оазис, город), затерянное в бесконечных пустынях или горах; жизнь таинственно скрыта под мертвой неподвижностью: всюду камень — затвердевший в скалы или рассыпающийся песками. Застывшее время этого хронотопа тождественно вечности:

«Сурова и крепка земля железного хромца Тимура.

Десятки веков не тают снега на упирающихся в небо пиках, горячей смертью душат пески неосторожных путников в черных пустынях.

И десятки веков лежат камни на горных тропинках, над ревущими ложами горных потоков.

И люди в стране Тимура как камни — недвижимы и крепки.

И в глазах у них, даже после смерти, каменная неразгадываемая тайна.

Как три тысячи лет назад, стоит над краснокаменным руслом Чимганки приземистая чайхана <...>

И тот же зеленобородый чайханщик Ширмамед кутается по утрам в рваный халат от ледяного ветра...» (Лавренев 1982: 134—135).

Стабильность, самодостаточность, непроницаемость для внешнего взгляда и несклонность к контакту делает «туркестанский» хронотоп герметичным:

«Не любят правоверные чужого глаза.

Чужой глаз — дурной глаз, и вот от чужого глаза хранят трехтысячелетний уют глиняные толщи дувалов» (Лавренев 1982: 104).

Эта герметичность манит, но не выпускает (это испытал Вамбери — и реальный, судя по его мемуарам, и в повести Тихонова), это пространство не бесплодно, но губительно, одновременно оно колыбель и могила многих цивилизаций:

«Древняя вотчина Тимура, сердце Азии, перекресток путей, приютившая в песках черных пустынь кости всех народов, ходивших по этим путям.

От железных фаланг Искандера до ашхеронских стрелков Скобелева» (Лавренев 1982: 101—102).

«Туркестанский» хронотоп является собой, однако, не космос, а хаос, непроницаемое и недвижное таит мощный заряд энергии, которая проявляется в плодородии оазисов, буйстве природных стихий, неистовых страстиах и фанатизме туземцев. Эта энергия первозданна, естественна, но разрушительна и враждебна европейской цивилизации:

«Ущелье, по которому ведет шоссе, еще не исчерпало свою природную ненависть к порядку. Каждую весну оно объявляло

новую войну — скалы падали внезапно, как взорванные бастионы, и заваливали дорогу холмами мусора; ручей, раздув свои голубые мускулы, ломал шоссе, и сотни тонн утрамбованного, примерного, казенного песку возвращались к беспорядку своих собратий. Джунгли сопровождали шоссе до самого поселка, они набегали зелеными ямами, холмами, выступами, они заметали все следы, готовы были на самое дерзкое, рвали колючками одежду, поражали глаз ослепительной путаницей ветвей, царапали руки. Неожиданная страсть этой зеленой державы ошеломляла. <...> Джунгли ненавидели шоссе. Джунгли считали его палачом зеленої свободы» (Тихонов 1932: 9–10).

В роли пугающей метафоры Востока выступает своевольный и таинственный кот: у Тихонова он не только по своему произволу решает участь выданных ему мышей и чувствует себя хозяином чайханы, но и вмешивается в ход сюжета, влияет на судьбы персонажей, у Лавренева как аллегория мусульманского мира обманывает мышей-большевиков.

Европейцу, попавшему в «туркестанский» хронотоп, окружающее непонятно и враждебно. Русского на базаре

«толкали люди и животные, а черные шерстяные или шелковые ромбы, изображавшие восточных красавиц, взвизгивали и прижимались к стенам.

Он шествовал, плохо разбирайсь в окружающем, и ощущал собственное бессилие. Кто-то не выдержал тягостного напряжения и выстрелил в него, плохо прицелившись» (Тихонов 1932: 124).

Чаще опасность бывает неявной, перед ней равны русские и их иностранные соперники:

«Персидская ночь даже в городе раздираема какими-то странными вскриками, — передано ощущение англичанина. — Собачий лай на окраинах превращается в шакалий вой и жужжение насекомых в таинственный звон, а криклиwyй, страстnyй, ozlobленnyй говор персов враждебен слуху завоевателей» (Буданцев 1988: 381).

Аналогичны ощущения русского:

«Русскому посоветовали не удаляться от Ляби-Хоуза — королевского пруда — никуда в сторону, не задевать женщин, закутанных в черные покрывала, не заводить ссор в кривых переулках.

Кроме того, сказали ему, смеясь, что женщины, сидящие на улице с тюбетейкой на коленях, не торговки, а проститутки, и привещиваться к их тюбетейкам не стоит. <...> Он углубился в город эмиров, древнейший город Азии, не помнивший дня своего рождения. <...> Он долго шел, и теснота и бесконечность белых и черных стен становилась угрожающей. <...> В проломах стен вырастали люди, сидевшие за шитьем сапог или за оттачиванием серпа, считавшие деньги или просто беседовавшие. Их мирные лица казались разбойничими от блеска жаровен, глаза — мутными от жары» (Тихонов 1932: 50).

Внутренний мир туземцев скрыт от европейца, а потому потенциально враждебен, особенно пугает непроницаемый взгляд:

«Глаза полузакрыты, спокойны, бесстрашны, и что-то в них такое, чего никогда ни в одних глазах не видал Дмитрий ни в Ольшанке, ни в Белой Церкви, ни в Фастове, ни в самом Киеве, ни даже в карапской веселой Москве.

Страшно и жутковато смотреть в такие глаза, как в ведьмин омут, и никак за два года не может привыкнуть к ним Дмитрий.

Даже у мертвых сохраняют глаза это выражение непонятной простым русским парням тайны» (Лавренев 1982: 103).

«Туркестанская» реальность для европейца фантастична, похожа на сон, галлюцинацию и кошмар, на рай и еще больше на ад (особенно благодаря невыносимому зною), не может восприниматься как естественное состояние мира. Фиксация реальности русским в Бухаре в часы вечернего досуга подобна бреду:

«Неужели есть страны, где идет радостный весенний дождь, падает снег белыми холодными хлопьями или просто широкий ветер качает деревья. Ляби-Хоуз словно наполнен до краев тяжелой смолой... На другом конце террасы, в открытом павильоне, десятки людей сидят за столами: лото. Они потеют от ожидания, страха, жары. На щеках русских женщин пудра и краски тают и текут полосатыми ручейками. На них одни платья, они не носят рубашек... Люди дышат, широко раскрыв рот, они ходят мелкими шагами и едят фрукты, но от теплого сока липко во рту и сладкая пена покрывает язык. Какой-то дервиш ищет насекомых в своей одежде, сидя совершенно голый перед входом в запертое казино... Стены мечети грозят рассыпаться от жары. Перед этими стенами эмир рубил головы пленным. <...> Муэдзин поднялся на минарет, он кричит над городом, никто не откликается. Может быть, на

крышах и молятся, но здесь, внизу, все неподвижны. <...> В чайхану заходит скучающий милиционер и разговаривает с туркменом. <...> Чилимчик, накутившись анаши, с безнадежным лицом проходит, спотыкаясь, угнетаемый видениями.

— Я ищу быка! — кричит он по сторонам. — Я ищу быка!

— Бык дальше, — говорит ему милиционер» (Тихонов 1932: 57–62).

Отношение сильного духом европеца к фантастической реальности Туркестана сурово. «Я ненавижу эту страну, презираю этот народ, злой, бессильный и продажный» (Буданцев 1988: 385), — говорит англичанин о Персии. Ему вторит жена советского посла в Кабуле:

«Несмотря на пестроту красок, блеск и внешнюю упоительную красоту этой жизни, меня обуревает ненависть к мертвому Востоку. Ни проблеска нового творческого начала, ни одной книги на тысячи верст. Упадок, прикрытый однообразным и великолепным течением обычаев. Ничего живого...» (Рейснер 1965: 101).

Европеец яростно отвергает все ему чуждое, например, восточное отношение к женщине.

«У нас дома баба... мабуть, и не зовсим людына, а все ж баба... А це що? Чурбан не чурбан, торба не торба, на мордяке, як решетка в острози — не дай бог парубок загляне. А забалакай з ней, так сама с переляку лужу налье, а тут ця чертовня, як побигне з ножами, так тильки тикай во все четыре ноги, щоб кишок не оставить.

— Необразованность, — лениво сказал Ковалчук, — у их трохи, кто грамоте знае, а кто и знае, так тильки бильш молитвы алле писать» (Лавренев 1982: 105).

Любовные отношения между русским и магометанкой, как и аналогичные линии западного колониального романа, неизбежно ведут к катастрофе, причем всегда по вине жестокой восточной морали.

Европейцы чувствуют силу туземной энергии и боятся ее.

«С нашей точки зрения, то, чему научили... девочек, неверно и немного страшно... Девочка четырнадцати лет... находит на карте всего мира крохотный Тунис, Алжир, Марокко и Бухару. Для нее это страны, подпавшие под рабское иго неверных и ожидающие нового пророка и воина, который бы вырвал их из-под евро-

пейской пяты... Мы, представительницы другого, презренного человечества, сидим очень тихо, сочувственно киваем маленько-му фанатику в желтом шелку и втихомолку радуемся, что время великих Аббасидов и Омайядов прошло и вечность успела перевести свою стрелку на четыре века» (Рейснер 1965: 147–148).

Русские в Туркестане, если в силах, дают волю ненависти к местному укладу и во имя цивилизации не менее суровы, чем англичане в их собственной и советской прозе о Востоке. Вот разговор комиссара и муллы:

«Женщина любит нашего красноармейца. Она сама об этом сказала. У нас такой закон советский — кого женщина любит, с тем и живет. А заставить ее жить насильно с нелюбимым никто не может. Женщину мы не отдадим и отправим в Ташкент. Это мое последнее слово. Больше можешь не приходить.

— Мусульман обидишь... Мусульман сердит будет! Народ басмач уйдет! <...>

— Ты что ж это... басмачеством пугать задумал? Я тебе попугаю. Если хоть один человек из кишлака к басмачам уйдет, я буду считать, что это ты их подбиваешь. А там разговор короток. Мулла не мулла — пожалуй к стенке. Отправляйся в кибитку и всем закажи меня пугать. И если хоть одного красноармейца пальцем тронут — камня на камне от кишлака не оставлю. Марш!

Мулла ушел... Политрук расхохотался.

— Что, не выдержала душа?

— Выдержишь с ними!. Слизни! Трудно тут работать. Кость Анафемская и тупость...

— Да, придется еще поработать. Тут много времени надо, чтобы раскачать, вспахать перегной предрассудков и суеверий. Теперь придется держать ухо востро» (Лавренев 1982: 129–130).

Культуртрегерство соотечественников русские авторы (подобно Киплингу и иным) считают дружественным и естественным, подчеркивают родственность России и Востока, в то время как аналогичная деятельность англичан осуждается как агрессия:

«Там, где Азии касается Россия, даже там, где она в нее проникает насилиственно, в общем, не остается заметных следов.

Какой-нибудь безобразный почтamt среди радостной нищеты бухарских базаров, красноармеец в старой шинели и рваных сапогах на границе между Кушкой и Чильдухтераном, — а все остальное у нас ведь общее. И эта лень, и насекомые, и бедность,

и меланхолическое пренебрежение своим временем, своей жизнью...

Совсем иначе входит Англия в пределы афганской Азии. Где поля нашего Туркестана просто полты кровью безымянных солдат, Великобритания орошаet и сушит, устраивает артезианские колодцы, ставит могучие фильтры, так что на пути грядущих наступлений... даже лошади и верблюды пьют дистиллированную воду, текущую во все придорожные канавы...

Двойной ряд шоссе соединяет Индию с Афганистаном... Телефон и телефон пододвинуты к самой границе...» (Рейнер 1965: 167).

Слабые натуры Восток одурманивает и разлагает. Советскому торгпреду в Персии

«казалось, что он всегда жил здесь, в этой выдуманной стране, где можно есть, пить, спать, наслаждаться и ничего не делать — все за шесть туманов. <...> Рай был завершен. <...> Товарищ Алексимов вел себя предосудительно. Маленький человек вообразил себя султаном. Опереточный дом его, с бассейном, покорной рабыней и слугой, изображавшими собою кого угодно, вознесли Алексимова в область, где блуждают любовные фантазии и лиловые тучи. <...> Глядя на синие соски Ходжистэ, на ее добродушно неподвижные щеки, почесываясь, он думал: а что если перейти в магометанство? <...> Не плохо. При уме можно далеко пойти. Губернатором можно быть. Саквояж завести, ковры, сиди себе в саду и лайся. Лежи целый день. Жарко, как в бане. Жизнь — подумаешь. <...> // Ему представлялось, как он сидит у фонтана, ни от кого не зависит, ему кланяются в ноги, он тычет туфлями им в подбородки. Кинематограф — иллюзия страстей...» (Тихонов 1932: 128—131).

Однако восточная сладострастная нега — миф, подчинение ему гибельно.

Реакция туземцев на поведение русских в «туркестанском» цикле предсказуема. Большинство отвечает взаимностью на ненависть и страх.

«Русские — джадиды. Вот он среди них, — думает бывший басмач, — у каждого ворот стоят милиционеры, вот лежит один из джадидов и спит. <...> Говорят, что их комиссар один пришел к самому Султан-Ишану и сам Султан-Ишан заплакал и бросил свою винтовку к его ногам, и все его басмачи заплакали и броси-

ли оружие. Как могли они взять такую власть? Они, тихие и красные с лица, как недожаренное мясо, большие и мягкие, как коровы. <...> Вот лежит человек бумаги. Они ходят или с оружием или с бумагой. От них не убежишь. Или дружба или смерть» (Тихонов 1932: 63–64).

Так рассуждают «дикари», «полуживотные» с примитивными идеалами и потребностями:

«Он знал только кетмень — тяжелую мотыгу и тяжелую работу. <...> Сухое обезьяноподобное тело никогда не жило по-господски. <...> Он знал, что лучшее в жизни — трубка анаши и плов. Облизать руку с жирными наростами риса и взять в рот облако зеленоватого дыма — вот высшие чудеса, доступные его душе» (Тихонов 1931: 46).

Европеец вызывает у такого туземца физиологическое отвращение: «Женщины в розовых чулках, показывавшие ноги до колен, и мужчины в белых и цветных рубашках, расстегнутых до пояса, раздражали его» (Тихонов 1932: 51).

Немногие туземцы поддаются европеизации, и то лишь внешней, душа их остается дикой и страшной. «Я совсем русский, — говорит помощник русского в Бухаре, — вот курю, вот пью, вот читаю “Коммунист”, как Ахун Бабаев. Вот теперь женюсь на русской, на Маруське. Ей денег не надо. Очень хорошее дело» (Тихонов 1931: 61).

Однако встретив обидчика и пытаясь его убить, этот «совсем русский» в ярости кричит: «Нет советский закон! Есть мой закон!» (Тихонов 1932: 65). Древний закон мести сильнее долга перед цивилизацией.

Русские герои цикла стремятся в Туркестан не столько ради обогащения (колониальный роман Каразина назывался «Погоня за наживой»), сколько из желания преобразить страну на европейский лад или из страсти к экзотике и приключениям. У одного из героев Буданцева призвание колониста даже предрешено наследственностью:

«Бывало, за чаем в отчем доме любили вспоминать старину. Отец, мрачный мужчина, с таким здоровьем, каким природа награждает только немцев-колонистов, размякал предельно и, переходя на немецкий язык, рассказывал о героических, по его мнению, временах, когда он со своим отцом завоевывал непокорную

русскую землю, в которую они только что переселились <...>
В конце пятидесятых годов новороссийские края уже не кишили
разбойниками, но юный Миша не без волнения мечтал о привле-
кательных опасностях, которые расставляла тогда жизнь» (Бу-
данцев 1988: 26).

Русские в Туркестане — утописты, мечтать им не мешает не
только не чуждая романтики армейская суровость и дисциплини-
рованность, как бирюзовому полковнику у Тихонова, но и праг-
матизм дельца, как герою Леонова:

«Говоря о воде, которая однажды заторопится в пески, он за-
метно добрел; упоминая имя Карабая, делателя боссагинской во-
ды и угрюмого мечтателя, он благоговейно подмигивал; касаясь
Транскаракумского канала, который пока не был проведен даже
и на бумаге, он становился невыносимо великолушен. Он имел
карманную книжечку, в которой аккуратнейше расписывал са-
мые мельчайшие дольки своего дня, но вместе с тем верил... что
непременно настанет день, когда, уже седые, они поедут вдвоем
с Карабаем в лодке по пустыне, и на берегах будут стоять чудес-
ные сады, всегда раскрытые настежь для Карабая и его безвестно-
го спутника» (Леонов 1970: 311–312).

Утопизм свойствен и реформаторам и авантюристам, чьи точ-
ки зрения, по-своему одинаково правомерные, вступают порой
в неразрешимый конфликт. Так, бирюзовый полковник пропове-
дует:

«Я хочу... это все вот, — он обвел ущелье рукой, как пророк
иудеев страну обетованную... иначе говоря — леса, ручей, горы,
дичь, глушь, барсов твоих и прочее истребить, уничтожить, а здесь
взамен того развить промышленно-культурный угол... Кустарни-
чество природы заменить электричеством. <...>

— Ну это, знаешь, мошенничество. Не ты это ущелье делал, —
обидчиво сказал ротмистр. — Еще посмотрим» (Тихонов 1931: 12).

Этот ротмистр, страстный охотник, убивший девять барсов
и мечтающий о десятом, говорит представителю советской вла-
сти:

«Ты — городской человек, храбрость у тебя не настоящая. По-
губите вы Божий дар — пустыню. Вон он первый, — кивнул он на
полковника, — а мне пустыню жалко. Что она вам сделала?» (Ти-
хонов 1931: 12).

Авантюризм и культуртрегерство, однако, не исключают друг друга, ибо преобразование туркестанского хаоса в европеизированный советский космос дает избыток приключений. Русский

«думал о том, как видоизменить анкеты, каким лучшим способом разговаривать со скрытными туземцами. Он был из тех людей, что приобщали эту дикую страну к настоящей жизни, изучали ее ремесла, быт, ее леса, поля и сады, измеряли ее реки, дороги, пустыни, горы, ставили радио, учили читать газеты и объясняли тысячу вещей, которых туземцы не знали и без которых жили всю жизнь. Русский дрог от сырости в камышах Арала, трясясь по горам Ферганы, задыхался без воды в пустыне, где лошадь его пала от солнечного удара, а в Самарканде его чуть не убили, приняв за другого» (Тихонов 1931: 52).

Жизнь преобразователя Востока – военная, это способ испытания воли и мужества, средство самоутверждения личности. Туркестанские опасности скрыты, и искатели приключений часто сначала разочарованы, но их положение драматичнее, чем в привычной для европейца прямой схватке:

«Он поздно созрел для жизни, когда революция уже укрепилась, а ему еще хотелось осязать неизгнавшего врага, ударять и самому принимать сокрушительные удары, Ему сказали тогда: “Вот Азия, дерись...” – и он поехал... Но где она? За весь путь от самой Бухары она проглянула лишь в вялой пестроте узбекских халатов да в жестком взгляде туркменского мужика. Да и Аму во все не та, которую обещал ему Клим. Просто глиняный великан моется где-то там, в отрогах Гиндукуша, и вот они возлегли на мароновском пути, бегущие желтые помои... А к полудню, когда зной опустился на городок, он забыл, как замерзал под брезентовым пальтишком и клял приятеля, сманившего его в это пекло на азиатскую работу; забыв все, кроме сна... Азия была найдена!.. Ничто не предвещало близости того дня, когда, во исполнение мароновских мечтаний, враг множественный и явный подступит к воротам советской Азии; когда смердящее великолепие это поблекнет и засмердит; когда в действие вступят вагоны мышьяка, грохот железных щитов, чусары и безумие» (Леонов 1970: 296–297).

Деятельность русского в Туркестане поэтизируется, героизируется, а порой, пусть не без иронии, мифологизируется: «Как трудно быть пророком в своем ущелье. <...> Как трудно одному,

какой штат сотрудников имел старый Бог, когда он сооружал Вселенную» (Тихонов 1932: 16, 19).

Приведенные черты «туркестанского» цикла не исчerpывают всего своеобразия этой группы текстов, но свидетельствуют о ее типологической общности с западной и дореволюционной колониальной литературой. Сопоставительное филологическое их изучение готовит исследователям и помимо решения злободневных идеологических проблем немало интересного.

Литература

- Буданцев 1988 — Буданцев С. Ф. Писательница: Романы, рассказы. М., 1988.
- Виноградов 1976 — Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976.
- Лавренев 1982 — Лавренев Б. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М., 1982.
- Леонов 1970 — Леонов Л. М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. М., 1970.
- Павленко 1955 — Павленко П. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М., 1955.
- Рейснер Л. М. Избранное. М., 1965.
- Тихонов 1932 — Тихонов Н. С. Рискованный человек. Л., 1932.
- Шафранская 2010 — Шафранская Э. Ф. Ташкентский текст в русской культуре. М., 2010.
- Шафранская 2017 — Шафранская Э. Ф. Фазы колониального дискурса в русской прозе о Туркестане // Филология и культура. 2017. № 2 (48). С. 218–224.
- Шафранская 2020 — Шафранская Э. Ф. О русском ориентализме, «русском мире» в колониальной литературе и их переосмыслинении в литературе постколониальной // Новое литературное обозрение. 2020. № 1 (161). С. 291–306.

N. Guskov

On the Problem of Russian Colonial Literature in the 1920s and 1930s: the «Turkestan» cycle

Keywords: 20th-century Russian literature, Soviet prose, colonial literature, N. Tikhonov, B. Lavrenev.

The article considers the works by N. Tikhonov, B. Lavrenev, S. Budantsev, L. Reisner, L. Leonov and other Russian prose writers of the 1920s and 1930s, depicting Turkestan, Afghanistan, Persia, Azerbaijan. On the grounds of community of poetics, topics, chronotope, conflict, motive structure and prob-

lematics they can be considered a cycle (in V. Vinogradov's terminology) which is conventionally named «Turkestan cycle». Its genre nature unites it with colonial prose, the cycle combines the elements of the 19th-century European and Russian colonial novel and Russian realistic prose. This refutes the widespread thesis that Soviet colonial literature doesn't exist. The article does not contain popular modern political and journalistic interpretations of colonialism and is focused on the philological analysis of texts only.

[015626]

Новейшая русская литература
(2 часть)

Contemporary Russian Literature,
Part 2

В. Ю. Вьюгин *

ЭКОНОМИКА СКУКИ:
ЗАМЕТКИ О ВТОРОМ ВСЕСОЮЗНОМ СЪЕЗДЕ
СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ (1954)

Ключевые слова: Второй Всесоюзный съезд советских писателей (1954), организация, подготовка, быт советских писателей, эмоции.

Статья посвящена истории Второго Всесоюзного съезда советских писателей, состоявшегося в декабре 1954 г. В ней представлены результаты архивных разысканий, связанные с организацией и экономическим планированием этого масштабного мероприятия. Рассматриваемые документы анализируются в контексте откликов на него официальной прессы, с одной стороны, и оценок, обнаруживаемых в дневниках и мемуарах писателей – участников съезда, с другой стороны.

Второй Всесоюзный съезд советских писателей, состоявшийся вскоре после смерти И. В. Сталина, только недавно стал привлекать к себе пристальное внимание исследователей. В 2018 г. вышла коллективная монография, посвященная этому событию периода «оттепели», где рассматривались самые разные аспекты съездовской дискуссии (Вьюгин, Богданов 2018). Тем не менее многие стороны истории форума все еще ждут архивных разы

* Вьюгин Валерий Юрьевич, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: valeryvuyugin@gmail.com.

сканий и тщательного изучения. Такова, в частности, организационно-экономическая сторона мероприятия, которой в заметках ниже отведено центральное место.

Жанр заметок позволяет оставаться в рамках вероятностных суждений, к которым большей частью относится все, что касается коллективной психологии, и данной возможностью тоже хочется воспользоваться. На первый взгляд, не имеющий никакого отношения ни к эстетике, ни к идеологии вопрос об организации писательской встречи, кажется, позволяет чуть точнее понять не только степень ее важности для государства, но и то, что происходило с самими литераторами, собравшимися в Москве между 15 и 26 декабря 1954 г. для обсуждения планов на будущее; говоря иначе — чуть точнее представить себе «эмоциональный режим» съезда.

Предлагаемое сообщение ограничивается очень простой задачей — сопоставить разные типы источников и, соответственно, разные дискурсы, связанные с рассматриваемым событием. С одной стороны, речь пойдет, очень кратко, о том, как отразились писательские настроения в официальной прессе и его-документах — в записных книжках и воспоминаниях участников. Этот материал доступен и необходим только для контраста. С другой — о не публиковавшихся прежде сведениях, касающихся организации жизни литераторов-избранников во время съезда.

Победные реляции и интимные признания

Давно привыкшие к «правильному» освещению событий советские media рапортовали о съезде бодро. Повествуя о его первом дне, «Литературная газета» изображала картину всеобщего единения и разыгрывала ритуал. Даже охранительные органы в ее репортаже присутствовали как будто только для того, чтобы улыбаться и выражать неподдельный интерес к труженикам советского пера:

Несколько месяцев страна с огромным вниманием следила за подготовкой ко Второму всесоюзному съезду советских писателей. За это время еще больше укрепились связи писателей с читателями: литераторы выступали к сотням аудиторий, в городах и селах, на заводах, в библиотеках, во дворцах культуры, читали новые произведения, рассказывали о своих планах, высушивали претензии и пожелания читателей...

Вчера, в день открытия съезда, москвичи узнавали на улицах делегатов, которые с середины дня направлялись к Кремлю. А кремлевские часовые, встречая на делегатском билете известную им по книгам фамилию, с уважением вглядывались в лица, улыбаясь, козыряли.

Чудесный зимний солнечный день... В этот день в свете яркого солнца Кремль — его дворцы и соборы — особенно прекрасен (Вчера в Большом Кремлевском дворце 1954а: 3).

Финал съезда исполнен, напротив, серьезно, однако экзальтация по поводу искренности и единства советских писателей репортёров из «Литературной газеты» не покидает:

Весь зал поднимается в едином порыве, когда Константин Федин зачитывает от имени Второго всесоюзного съезда писателей текст обращения к Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза. В нем выражены сокровенные думы и помыслы всех делегатов съезда — поэтому так искренен их порыв, так горячи и продолжительны аплодисменты (Вчера в Большом Кремлевском дворце 1954б: 1).

На самом деле, разумеется, ни о какой гармонии ни при подготовке к съезду, ни во время его проведения говорить не приходится. В прессе и на подготовительных собраниях велись довольно эмоциональные баталии по поводу того, как теперь нужно понимать соцреализм, и о самой организации писательской жизни в СССР. Им соответствовало напряжение, отразившееся в приватных документах. Вот запись из дневника Е. Л. Шварца:

Прерываю рассказ о вчерашнем праздничном дне, чтобы перейти к сегодняшним будням. Полевой в своем докладе достаточно безобразно, цитируя все того же Нагишина, обругал меня. Вечером (Полевой обругал меня утром) услышали мы уже о настоящем несчастье — умер бедный Миша Козаков. Он встретил нас на вокзале, был значителен, мил и не казался более, чем обычно, больным. Вчера утром он пошел за билетом в Союз — за пропуском на заседание в Кремль — и почувствовал себя на улице дурно. И его привезли домой, а сегодня он умер.<...>

Прибавилась еще одна, совершенно затемняющая душу, туча. В пятницу хоронили мы Козакова на Немецком кладбище. В час началась гражданская панихида. Открыл Фадеев. Потом говорил Слонимский. Наконец, последним — Федин. Начал — и едва не

заплакал. А съезд тем временем шел — выступал Корнейчук, читал доклад о драматургии (Шварц 1999: 178, 182)¹.

Шварц в своих ощущениях не уникален. «Только что вернулся со Съезда. Впечатление — ужасное. Это не литературный Съезд, но антилитературный съезд», — констатирует К. И. Чуковский 15 декабря (Чуковский 2013: 179). 7 декабря 1954 г. А. Т. Твардовский формулирует в своем дневнике: «Две недели съезда, который сам себя съел, т. е. изжил, обнаружил свою никчемную громоздкость, которая стала очевидной даже для тех, кто, может быть, ждал от него чего-нибудь» (Твардовский 1989: 151). Д. С. Самойлов пишет после окончания съезда: «Все жалуются: чертовская скука. Но не уходят. Бродят по коридорам, едят бутерброды, курят, передают очередные анекдоты и сплетни» (Самойлов 2010: 143).

Отклики, сохранившиеся в дневниках и мемуарах, вместе с тем помогают понять и то, в какой мере участие в нем казалось значимым для советских писателей. Для большинства членов Союза было и выгодно, и лестно оказаться избранным. Мнение Шварца в этом смысле снова показательно: «Выберут делегатом на съезд — хлопотливо. Не выберут — еще хуже» (Шварц 1999: 171). Даже возможность посетить съезд в качестве простого гостя оценивалась высоко. В записях Ю. К. Олеши, посвященных неожиданно умершему М. Э. Козакову, улавливается связь между его смертью и стремлением на съезд:

Впоследствии рассказывал мне Юзовский, что когда, трепетно ожидая своего имени в списке делегатов, Козаков его не слышал, — он заплакал. «Слезы у него просто брызнули!» — сказал Юзовский. Накануне открытия съезда, когда в Клубе должны были выдавать гостевые билеты, три человека встретились у входа — я, Сельвинский и Козаков. Козаков все расспрашивал Сельвинского, как прошло совещание с писателями в ЦК, на котором тот присутствовал. Очень взволнованные, сопровождающиеся появлением в глазах влажного блеска, расспросы. Тут же высказывал он тревогу, дадут ли ему гостевой билет (мы — я и Сельвинский, — будучи делегатами, даже посмеивались над этой тревогой) (Олеша 1999: 230).

¹ Дневниковые записи и воспоминания участников съезда собраны Н. В. Семеновой (Семенова 2018).

Другими словами, писателям хотелось на съезд, а охрана Кремля не только улыбалась знакомым именам — она отсеивала первые сорта литераторов от остальных.

Планы и цифры

Судя по сохранившимся документам, организация конгресса осуществлялась тщательно и большим размахом. Рассматривались так называемые «Мероприятия по оказанию помощи Союзу советских писателей СССР в связи с подготовкой ко Второму Всесоюзному съезду советских писателей и двадцатилетием существования ССП СССР» (РГАЛИ: 7). В связи с этим надлежало до октября 1954 г. «выполнить постановление Совета Министров СССР “Об улучшении жилищных условий писателей”» (РГАЛИ: 108), а кроме того, привлечь писателей к работникам науки при определении пенсий (РГАЛИ: 111).

В марте 1954 г. Министерству Финансов СССР было поручено утвердить смету расходов на проведение Всесоюзного съезда, а также на предшествующие ему республиканские съезды, краевые и областные собрания писателей (РГАЛИ: 4). Всего, по обнаруженным источникам, датированным 1 ноября 1954 г., Министерство финансов СССР определило расходы на проведение самого Всесоюзного съезда в сумме «2.585,0 тыс. рублей», из которых на прием иностранных писателей отводилось «773,0 тыс. рублей», в том числе в иностранной валюте «164,1 тыс. рублей» (РГАЛИ: 100).

Для обслуживания съезда было создано несколько специальных подразделений: «редакторская и информационная» «секретарская и мандатная» группы, группа «бытового, финансового и хозяйственного обслуживания», «группа культурного и медицинского обслуживания», «группа по встрече, повседневному обслуживанию и проводам делегатов» (РГАЛИ: 10). Особая иностранная Комиссия ССП занималась приемом зарубежных гостей (РГАЛИ: 15). Планировалось, что во время заседаний будет работать пять стенографисток, к которым добавлялись еще две дежурные стенографистки для записи выступлений в прениях (РГАЛИ: 24). Оргкомиссия разработала несколько видов пропускных документов (мандатов):

- a) делегатские — 2 (с правом решающего и совещательного голоса).

- б) пригласительные (на все заседания).
- в) гостевые (на каждый день заседания: утро и вечер).
- г) служебные (с правом прохода повсюду) (РГАЛИ: 11–12).

В Колонном Зале Дома Союзов (под другим данным, возможно, еще и в выставочных помещениях Академии художеств) (РГАЛИ: 99) разворачивалась выставка «Советская литература за двадцать лет» с последующим ее переносом в Исторический музей (РГАЛИ: 73). На ее подготовку Министерство финансов выделило 520 тыс. рублей (РГАЛИ: 99).

Во время работы съезда «Литературная газета» переходила на режим ежедневного выпуска номеров (РГАЛИ: 12). Кроме того, «для внутреннего употребления» была учреждена юмористическая стенгазета «Взирая на лица», в редакцию которой назначались А. И. Безыменский, С. А. Васильев, В. П. Катаев, Л. А. Касиль, С. В. Смирнов, Л. С. Соболев, Швецов (?) (РГАЛИ: 66).

Происходящее на съезде — очень выборочно, разумеется, — транслировалось по радио и фиксировалось кинохроникой.

Для российских делегатов намечалось забронировать 600 мест в гостинице «Москва», иностранцам полагалось 100 мест в гостиницах «Интуриста» (РГАЛИ: 15). Питание, в которое входили завтрак, обед и ужин, планировалось осуществлять коллективно, в ресторане гостиницы «Москва» по заранее разработанному группой медицинского обслуживания меню с учетом диетических потребностей литераторов (РГАЛИ: 16). График обслуживания показателен:

Завтрак — с 8 ч. до 10 ч.,
Обед — с 14 ч. до 17 ч.,
Ужин — с 22 ч. до 2 часов ночи (РГАЛИ: 16).

Других посетителей в это время в ресторан не пускать не предполагалось. Кормление осуществлялось по талонам. Суточные составляли 50 рублей в день, если делегат не смог потратить эту сумму на еду в ресторане «Москва», оставшиеся деньги намеревались выдавать на руки (РГАЛИ: 16).

Назначалась солидная культурная программа, включавшая, помимо ритуальных посещений политически значимых святынь, экскурсии и выступления перед писателями лучших артистов — от пианиста С. Т. Рихтера до сатирика А. И. Райкина.

Для лучшего учета намечалось подготовить специальную картотеку делегатов (РГАЛИ: 26). Последние заранее предупреждались о том, что они могут приехать в Москву не ранее 13-го декабря 1954 г., то есть за два дня до начала конгресса, а также о том, что ССП СССР не сможет обеспечить их родственников, коли такие прибудут, ни гостиницами, ни входными билетами на заседания (РГАЛИ: 27). Регистрация делегатов съезда начиналась с 13 декабря 1954 г. в здании Правления Союза советских писателей СССР по адресу ул. Воровского, дом 52 (РГАЛИ: 56). На время работы съезда устанавливались обязательные ежедневные дежурства в аппарате Правления ССП СССР (ул. Воровского, дом 52) с 9 часов утра до 12 часов вечера (РГАЛИ: 83).

Был разработан регламент работы съезда. Вот некоторые выписки из него:

...Утренние заседания проходят с 10 час. утра до 3 час. дня; вечерние — с 6 час. до 10 час. вечера.

Докладчиками предоставляется время для докладов:

Суркову — 3 час. 30 мин

Тихонову — 2 час. 30 мин

Леонову 25 мин

Либединскому 30 мин

Содокладчикам:

Симонову 2 часа 45 мин

Вургуну 2 часа 15 мин

Корнейчуку 1 час 30 мин

Полевому 2 часа

Антокольскому 2 часа

Рюрикову 2 часа

Выступления в прениях — 20 мин.

После каждого 2 часов работы съезда — объявляется перерыв на 15 мин.

Личные заявления и справки (после заседания) — 5 мин

По мотивам голосования дается 3 мин.

Все вопросы разрешаются простым большинством голосов (Открытым голосованием)

Выборы Правления и Ревизионной Комиссии ССП СССР производятся закрытым (тайным) голосованием (РГАЛИ: 31).

Как видно, ресторану гостиницы «Москва» не зря предписывалось работать до двух часов ночи: график у делегатов был действительно очень напряженный. Не все планы, судя по воспоминаниям, реализовывались гладко, но в целом очевидно, что устроители конгресса прикладывали все усилия, чтобы подготовить писательское собрание хорошо.

* * *

Спрашивается, чего же еще не хватало советским писателям (по крайней мере тем, чьи записи были процитированы выше) для бодрости и радости? Даже если допустить, что сервисная машина съезда работала далеко не так гладко, как планировалось (а, скорее всего, так и было; случаи путаницы и неразберихи отразились в воспоминаниях и документации по «менеджменту»), на фоне общей жизни в СССР это все равно похоже на утопию: власти действительно старались. Не хватало очевидного — настоящей полемики, на которую после смерти Сталина и появления нескольких смелых «оттепельных» высказываний в литературе многие очень надеялись. Чтение многочасовых докладов превращалось в ритуал уже потому, что они были напечатаны и распространялись среди участников съезда заранее. Судя по неопубликованным стенограммам, выступавшие, не укладываясь в регламент, какие-то части своих текстов без всякого ущерба для слушателей пропускали. За всем этим скрывалось достаточное количество коллизий, которые время от времени прорывались сквозь суконный язык съезда: общий тон, задаваемый основными докладчиками, временами нарушался краткими выступлениями тех писателей, кто все-таки пытался противостоять предположенной съезду тщательно подготовленной, бюрократически выверенной программе. Но «всеобщего единения» в финале избежать не удалось.

Так заявил о себе новый режим, означавший закат только что начавшейся — в марте 1953 г. — «оттепели». Тем не менее, думается, эмоциональную сторону съезда стоит с определенных позиций оценивать позитивно. Ведь главная эмоция, отразившаяся в дневниках и воспоминаниях даже скептически настроенных писателей, — скука, а не страх или равнозначный страху восторг.

Литература

- Вчера в Большом Кремлевском дворце 1954а — Вчера в Большом Кремлевском дворце // Литературная газета. 1954. 16 декабря (№ 149). С. 3.
- Вчера в Большом Кремлевском дворце 1954б — Вчера в Большом Кремлевском дворце // Литературная газета. 1954. 27 декабря (№ 160). С. 1.
- Вьюгин, Богданов 2018 — Второй Всесоюзный съезд советских писателей: Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы, 1954: коллективная монография / отв. ред. В. Ю. Вьюгин; сост. К. А. Богданов, В. Ю. Вьюгин. СПб., 2018.
- Олеша 1999 — Олеша Ю. К. Книга прощания. М., 1999.
- РГАЛИ — РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 30. Ед. хр. 381.
- Самойлов 2010 — Самойлов Д. Из записей 50-х годов // Октябрь. 2010. № 5. С. 141–150.
- Семенова 2018 — «Трибуна писателя»: Второй съезд ССП в свидетельствах участников / сост. и comment. Н. В. Семеновой // Второй Всесоюзный съезд советских писателей: Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы, 1954: коллективная монография / отв. ред. В. Ю. Вьюгин; сост. К. А. Богданов, В. Ю. Вьюгин. СПб., 2018. С. 509–566.
- Твардовский 1989 — Твардовский А. Из рабочих тетрадей (1953–1960) // Знамя. 1989. № 7. С. 124–192.
- Чуковский 2013 — Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13: Дневник (1936 – 1969) / 2-е изд., электронное, испр. М., 2013.
- Шварц 1999 — Шварц Е. Л. Позывки минувших дней: Произведения 40-х – 50-х гг. Дневники и письма. М., 1999.

V. Vyugin

The Economy of Boredom: Comments on the Second All-Union Congress of Soviet Writers (1954)

Keywords: The Second All-Union Congress of Soviet Writers, planning, management, the Soviet writers' everyday life, emotions.

The article deals with the history of the Second All-Union Congress of Soviet Writers which was held in December 1954. It includes the results of an archive research study on planning and management of this crucial for the early «thaw» event. The presented documents are considered in the context of the official mass-media response, on the one hand, and from the perspective of the diaries and memoirs of writers who participated in the meeting, on the other hand.

Д. К. Баранов *

**НОРМА, СТРАХ И «ОНИ»:
О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ
Ю. М. ДАНИЭЛЯ «ГОВОРИТ МОСКВА»**

Ключевые слова: Ю. М. Даниэль, «Говорит Москва», диссидентство, мотивная система, официоз, соцреализм, неподцензурная литература 1960-х.

Ю. М. Даниэль воспринимается в первую очередь как знаковая жертва режима, а не как писатель. Внимательный взгляд на художественную структуру повести «Говорит Москва» – особенно на мотивную систему – позволяет уточнить существующее представление о том, как именно Даниэль осмыслияет свою эпоху в художественном произведении, а также демонстрирует, что перед нами самобытный автор, тексты которого заслуживают понимания именно как явления сферы эстетического.

Ю. М. Даниэль всегда воспринимался в первую очередь не как автор художественных текстов, но как известная жертва режима и, в связи с этим, – человек, сыгравший важную роль в отечественном историко-культурном процессе. И почитатели, и критики прозы писателя сосредотачивались в первую очередь на социально-политических посылах произведений – никто всерьез не пытался осмыслить художественные особенности поэтики Даниэля. До сих пор в научных работах Даниэль предстает как один из людей, давших (вольно или невольно) толчок для начала диссидентского движения (Серебрякова 2015: 141–142). Собственно литературоведческих работ, посвященных творчеству автора, крайне мало, и проза Даниэля в них рассматривается в ракурсе злободневности и социально-исторической актуальности – как попытка бросить вызов культуре соцреализма и принятым в официальной литературе моделям поведения (см., например: Мельничук 2017). Даже в работе Б. Шрагина (Шрагин 1986), где делает-

* Баранов Дмитрий Кириллович, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры филологии Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого, старший преподаватель кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: baranovdk@gmail.com.

ся ряд важных выводов о художественной структуре произведений Даниэля, подчеркивается, что писатель достоверно изобразил существовавшие в то время модели поведения обывателя-интеллигента — или предвосхитил распространенные уже после его ареста. Подобная тенденция в осмыслении творчества Даниэля вполне понятна и, вероятно, оправдана, однако внимательный взгляд на поэтику автора позволяет одновременно и уточнить представления о том, как именно он осмыслияет культуру своего времени, и открыть, что Даниэль является самобытным писателем, художественные тексты которого заслуживают внимания как явление сферы эстетического. Неслучайно для самого Даниэля «художественное» было явно не менее важно, чем «политическое», «социальное» — стоит вспомнить, что письма Даниэля из лагеря полны рассуждений о литературе и искусстве (см.: Даниэль 2000).

Обратимся к повести «Говорит Москва». В тексте прослеживается довольно интересная мотивная структура. Так, одним из центральных мотивов, сразу бросающихся в глаза, оказывается страх. В finale повести, сюжет которой основан на введении правительством «Дня открытых убийств», в уста молодой девушки Светланы — приятельницы главного героя Анатолия Карцева — вложен наиболее легко считываемый посыл: «...их же... запугали!» (99¹). Этот посыл, безусловно присутствующий в тексте, легко был считан и обвинителями Даниэля:

«ПРОКУРОР: На предварительном следствии вы согласились, что вся идея повести <...> в том, что народ СССР запуган и не может оказать никакого сопротивления любому дикому мероприятию. <...> / читает разговор Карцева со Светланой<...> / Что это за строки? Разве они не подтверждают <...>, что вы оклеветали весь народ и правительство?» (Гинзбург 1967: 192).

Однако стоит сделать важное уточнение: тема страха, возникающая на протяжении всего повествования, проявляется в повести в разных вариантах. Обратим внимание на эпизод, когда Зоя предлагает Анатолию воспользоваться Днем открытых убийств, чтобы избавиться от мужа. После отказа и выпроважи-

¹ Здесь и далее текст повести «Говорит Москва» цитируется по изданию (Даниэль 1991) с указанием страниц в скобках. Подробнее о теме страха в прозе Даниэля см.: (Шмидт 2012: 140—141, 143).

вания бывшей подруги главный герой размышляет: «Может быть, это глупо, но больше всего меня ошеломило брошенное Зоей словечко “слякоть”: ведь я не трус, я это знаю, я убедился в этом и на фронте, да и после войны бывали всякие случаи. А Зоя решила, что я струсили. Да нет, какая там трусость, просто это же дико: взять и убить Павлика, безропотного, кроткого, ничего не замечающего Павлика» (80–81). Хорошо известен парадокс послевоенного сталинского режима: люди, прошедшие войну и храбро сражавшиеся, ничего не смогли противопоставить усилиению тоталитарного давления в мирное время. Представляется, что и для повести Даниэля принципиально важна разница между страхом на войне — то есть страхом за свою жизнь в ситуации непосредственной, понятной опасности; и страхом, который условно можно назвать «социальным» — страхом, связанным с непониманием ситуации, в которой опасность не имеет четкого, зримого воплощения, но может дать о себе знать в любой момент.

Очевидно, что герой действительно отказывается убить Павлика не из-за трусости — но также очевидно, что в первую очередь страхом продиктован, например, поток мыслей главного героя о том, что он будет делать в День открытых убийств, как будет защищаться от потенциальных агрессоров (89–90). Тема собаки, всепоглощающего ужаса и инстинктивной борьбы за жизнь организует этот фрагмент, обеспечивая ассоциативное движение: троекратный повтор «лучше живая собака» (90), собачья выставка (там же), «буду бить ломом, как собак» (там же), «борзые — с головами <...> как дуэльные пистолеты» (там же). Герой не трус — показательно, что позже он стыдится первого желания забаррикадироваться дома (90–91), а в эпизоде, когда на Анатолия действительно нападают у Кремля, бесстрашно вступает в бой (94). И все-таки жуткая в своей неестественности социальная ситуация Анатолия испугала. Именно со сферой социальных отношений связаны и проявления беспрчинного страха. Вспомним Игоря, поспешившего назвать радиообъявление провокацией: «Видно, он уже жалел о том, что так решительно объявил передачу провокацией. Но, по-моему, он напрасно испугался: стукачей среди нас вроде не должно было быть» (74). Вспомним соседку Анатолия, испугавшуюся, встретив его в тот день: «...я на повороте столкнулся с соседкой с третьего этажа, это

было неожиданностью для нас обоих. А то, что произошло потом... Она вскрикнула, метнулась в сторону, сетка с бутылками ударила о перила. <...> Я бросился помогать ей. И тут она крикнула второй раз и, закрыв глаза, стала слабо отталкивать меня трясущимися руками» (91).

Со страхом неясным нужно как-то справиться. Представляется, что самый простой способ — придать ему более конкретную форму. Так в повести появляются загадочные «они» — например, приятель Анатолия Володька Маргулис, показывая герою пистолет, говорит: «Они меня задешево не возьмут» (303). Вот что по этому поводу пишет Б. Шрагин: ««Кто — они?» — задается внезапным вопросом герой повести. В устоявшемся советском словоупотреблении “они” — это те, кто на Старой площади или в Кремле. Для Маргулиса тоже сомнений нет: “они — это правительство”, а корень зла “лежит в самой сути учения о социализме”. Но ведь не от “правительства” и не от “учения” намеревался отстреливаться Володя Маргулис» (Шрагин 1986: 7). Мысль Шрагина можно развить: дело в том, что это не единственный момент, когда в тексте появляются «они», и на этом местоимении акцентируется внимание. Вспомним диалог со стариком Арбатовым:

«— И ничего нельзя предусмотреть. Ничто не поможет: ни осторожность, ни одиночество — ничто! И напрасно они спорят, толкуют, суетятся...

— Кто “они”, Геннадий Васильевич? — спросил я.

— Эти вот — щелкоперы, — устало ответил старик.

Он встал, качаясь, и отдернул серую занавеску: вдоль всей стены протянулись стеллажи с книгами» (88).

Зачем Даниэлю нужна эта параллель? Правительство и плохие писатели, а с ними — «скрипучие, громоздкие арбы философских систем, кривые зеркала сабель самоанализа, тупые тараны всеянского пессимизма, жеребцы цивилизации с желтой пеной человека коненавистничества на оскаленных мордах, вдребезги, всмятку, в лепешку топчущие седобородых евангелистов, воздевающих к равнодушному потолку распыляющиеся в атомную пыль заповеди...» (Там же). Более того, значение слова «они» расширяется почти до символического за счет эпиграфа к пятой главе, взятого из, видимо, несуществующего стихотворения некого Георгия Болотина:

Они в любом подъезде залегли,
Они струятся запахом карболки,
Они в траве, растущей из земли.
В старинных книгах, дремлющих на полке.
Повсюду слышен шепот неживой
И злой конец таит любая фраза.
Они в воде, текущей в душевой
И в смелом бормотанье унитаза (85).

«Они» — кто-то страшный, кто-то враждебный, кто-то другой — тот, на кого всегда можно указать в случае необходимости. Шрагин, безусловно, прав, когда говорит, что попытка свалить все на правительство — малодушие, что, по Даниэлю, в Дне открытых убийств виновато не столько правительство, сколько само общество (Шрагин 1986: 18, 22–24). Козлом отпущения, как мы видим, является вообще любой «другой», точнее, другие — «они». И в то же время «они», о которых говорит Арбатов, — это еще и те, у кого мы ищем готовые ответы вместо того, чтобы осмыслить жизнь самостоятельно. Таким образом, «они» появляются при любой попытке снять с себя ответственность. С осознанием этого связан и один из главных выводов героя: «Ты должен сам за себя отвечать, и этим — ты в ответе за других» (99). Шрагин справедливо замечает, что и доброжелатели, и критики прочитали повесть поверхностно, увидев обвинение правительства вместо обвинения общества в целом (Шрагин 1986: 18). По Даниэлю, вина на нас самих. Но что это за вина? По мнению Шрагина, в мире Даниэля каждый готов стать палачом (рассказ «Искупление») (Шрагин 1986: 24). И это правда, но представляется, что дело не только в этом.

Обратим внимание на мотив, играющий в повести не менее важную роль, чем тема страха. Это мотив несовпадения формы и содержания. Он дает о себе знать еще в самом начале повести и касается совершенно «безобидных» вещей. Речь о том, как выглядят и ведут себя в обычной жизни товарищи по работе:

«Мы деликатно старались не замечать друг у друга всякие смешные и грустные неожиданности: впалую грудь и намечающиеся лысинки у мужчин, волосатые ноги и отсутствие талии у женщин. Все мы знали друг друга давно, нам были знакомы костюмы, галстуки и платья друг друга, но каковы мы без одежды,

в натуральном виде — этого никто себе не представлял. Кто бы мог подумать, например, что Игорь, такой элегантный и всегда подтянутый, имевший несомненный успех у сослуживц в своей академии, что этот самый Игорь окажется кривоногим?» (72)

Этот мотив стремительно развивается: от бытовой вежливости («деликатно старались не замечать») до контраста между ужасом и абсурдом содержания радиообъявления о Дне открытых убийств и привычной формой этого объявления. Диктор произносит традиционные формулы («Говорит Москва» (72), «навстречу пожеланиям широких масс трудящихся» (Там же) и т. д.), после объявления передают концерт легкой музыки, текст объявления прерывается описанием поведения слушателей (все спокойно слушают, Зоя просит спички).

Важной точкой в развитии выявленного мотива оказывается разговор Анатолия со стариком Арбатовым в середине повести — сам Арбатов связан с темой несовпадения формы и содержания, ведь он пишет стихи, но работает официантом. Карцев не ожидал, что беседа со стариком окажется настолько продуктивной: «Я невольно вскинул голову от тарелки — так несходны были эти последние фразы со всей его предыдущей речью...» (87). Арбатов приводит важнейшую для повести аналогию: он говорит о том, что в нашей культуре открыться душевно — как физически избавиться от одежды, только страшнее. Дома раздеться можно, но если ты сделаешь это на улице, тебя заберут в милицию. «А откровенность, срывание одежд душевных — недопустимо!» (87), ведь это может привести к ненависти и убийству. Мысль о невозможности быть откровенным публично перекликается с мыслями самого Анатолия Карцева, связанными с его творчеством в стол:

«Знаю заранее, что никто читать не будет, и могу писать безбоязненно все, что в голову придет! Захочу написать:

“И черной Африкой рояль
По-негритянски зубы скалит” —

и напишу. Никто меня ни в претенциозности, ни в колониализме не упрекнёт. Захочу написать о правительстве, что все они демагоги, лицемеры и вообще сволочи — и это напишу... Я могу позволить себе эту роскошь — быть коммунистом наедине с самим собой» (75).

То, что называет коммунизм герой, и то, что называется коммунизмом в обществе, — разные понятия. Герою, как и шестидесятникам, близки идеалы ленинского коммунизма, но Карцева, как и самого Даниэля, ужасает сталинское искажение этих идеалов (об этом подробнее см. Мельничук 2017: 18–19). Впрочем, важен сам факт: в повести очевидна разница между действительностью и тем, что выдается за действительность. Мотив несовпадения формы и содержания, реальности и того, что кажется реальностью, проявляется на персонажном уровне — но это лишь симптом несовпадения формы и содержания на уровне культуры в целом. Соцреализм, в основе которого лежит внутреннее противоречие (правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии), предполагает следующую систему взаимоотношений: автор рисует идеальную картинку, утверждая, что реальность ею и является, а читатели делают вид, что в это верят. Такую ситуацию описывает Терц в научно-публицистическом тексте (Терц 1988) и демонстрирует Даниэль в художественной литературе. Между реальностью и тем, что выдается за реальность, есть зазор. И если люди наличие этого зазора игнорируют — в этом есть их вина.

Осознать этот зазор страшно. Страшно признать, что мир, который хочется считать нормальным, ненормален. Чтобы избавиться от этого страха, можно придумывать тех, кто виновен в «ненormalности». А можно попытаться вписать ненормальное в реальность как ее бытовой элемент, знакомый и потому нестрашный. Вспомним реакцию персонажей повести на газетную статью «Навстречу дню открытых убийств»:

«Статью эту читали от корки до корки, никто по-прежнему ничего не понял, но все почему-то успокоились. Вероятно, самый стиль статьи — привычно торжественный, буднично-высокопарный — внес успокоение. Ничего особенного: “День артиллерии”, “День советской печати”, “День открытых убийств”... Транспорт работает, милицию трогать не велено — значит порядок будет. Все вошло в свою колею» (76).

Иллюзия нормы поддерживается и авторами газетной статьи, и читателями — им хочется верить в то, что все нормально. Вспомним, как герой в День открытых убийств натыкается на труп человека и слышит беседу:

«— Погоди, папаша, а причем тут милиция?
— Как это причем? Человека убили!
— Ну и что?
— Тыфу ты, дурак какой! Человека, говорю, убили!
— А ты, отец, полегче. Не дурней тебя. Газеты читаешь? Сего-
дня — можно!
— Ты, парень, не ори: покойник рядом. Газеты — газетами,
а совесть знать тоже надо.
— Вы,уважаемый, что-то не то говорите. По-вашему, совесть
и правительственный указ — вещи разные? Я бы на вашем месте
поостерегся агитацией заниматься!» (93).

С этой точки зрения нужно обратить особое внимание и на кольцевую композицию повести. В финале происходит переосмысление названия произведения. Вначале слова «Говорит Москва» ассоциируются с официальным объявлением о введении — в связи с пожеланиями широких масс трудящихся — Дня открытых убийств. В последнем абзаце уже «говорит» настоящая Москва, соглашающаяся с выводами, к которым пришел герой (в этот момент «говорящей» становится и фамилия старика Арбатова — она не случайно ассоциируется с самой узнаваемой улицей Москвы, ведь главный герой прислушивается как к голосу Геннадия Васильевича, так и к голосу города):

«И негромким гулом неосознанного согласия, удивленного одобрения отвечают мне бесконечные улицы и площади, набережные и деревья, дремлющие пароходы домов, гигантским караваном плывущие в неизвестность.

Это — говорит Москва» (99).

Показательно, что сталкиваются именно два «голоса»: голос официоза сменяется голосом реальности, и таким образом разница между ними, зазор между действительностью и тем, как она подается и искажается, становится очевидным.

Подведем итоги. Основной посыл повести Даниэля не в том, что люди боятся и потому разрешают делать с собой что угодно. Скорее люди боятся — как власти, так и себя, своей ответственности — и потому не только сваливают вину на других, но еще и постоянно хватаются за иллюзию нормы и старательно не замечают всего, что из этой нормы выбивается. В связи с повестью часто цитируется фрагмент из последнего слова Даниэля на суде,

где писатель говорит о том, что преступления во время культа личности страшнее, чем День открытых убийств (Гинзбург 1967: 320). Но не менее важно другое утверждение Даниэля: «Меня не опровергают, а просто не замечают моих слов» (там же). Думается, это справедливо не только в отношении судебного разбирательства.

Общество виновно не только в том, что готово линчевать или в том, что боится власти, — но еще и в том, что не обращает внимания на расхождение реальности и официоза, поддерживая уютную иллюзию нормальности, обыденности происходящего. И это особенно любопытно. Сам Даниэль никогда не причислял себя к диссидентам, но оказался важной фигурой для этого движения не только положением жертвы режима, но и смыслами, явленными в его творчестве. Так, диссидентское движение во многом определяется тем, что его участники не столько явно боролись с властью, сколько настаивали на соблюдении конституции. (Королева 2001: 8; Оринич 2009: 9). Королева пишет: «Диссиденты не были в своем большинстве антисоветчиками. Они, как правило, выступали за выполнение гарантированных Конституцией прав и свобод. Т. М. Великанова констатировала: «В стране, где десятилетиями идеология играла главную роль, где о законе и праве мало кто осмеливался вспоминать, и мало кто относился к ним всерьез, появились люди, которые захотели понимать Закон буквально, и стали требовать его выполнения от властей» (цит по: Королева 2001: 17). То есть в основе диссидентской практики лежит стремление указать на зазор между тем, какой реальность должна быть, тем, какой она рисуется, — и тем, какой она является. Кроме того, открытия Даниэля предвосхищают и некоторые черты художественной практики более поздних авторов, заинтересованных в осмыслиении особенностей советской культуры². Представляется, что если современная гуманистическая наука сможет изменить ракурс восприятия фигуры Даниэля, станет очевидным, что перед нами важный и заслуживающий осмыслиения автор художественных текстов, а не только знаковая жертва режима.

² Например, о мотиве расхождения формы и содержания, означающего и означаемого, об игре с понятием нормы и абсурда в прозе С. Д. Довлатова см.: (Баранов 2018).

Литература

- Баранов 2018 — *Баранов Д. К. С. Д. Довлатов и диссидентство: к вопросу о взаимосвязях* // Русская литература. 2018. Вып. 4. С. 237—245.
- Гинзбург 1967 — Белая книга по делу А. Синявского и Ю. Даниэля / сост. А. Гинзбург. Frankfurt a. M., 1967.
- Даниэль 1991 — *Даниэль Ю. М. Говорит Москва*. М., 1991.
- Даниэль 2000 — *Даниэль Ю. М. «Я все сбываюсь на литературу...»*. Письма из заключения. Стихи. М., 2000.
- Королева 2001 — *Королева Л. А. Власть и диссидентство, 1950—1980-е гг.: дисс. ... докт. истор. наук*. М., 2001.
- Мельничук 2017 — *Мельничук Е. П. Ю. Даниэль и Ю. Трифонов в литературном процессе 1960-х годов* // Литература в школе. 2017. № 12. С. 17—21.
- Оришич 2009 — *Оришич Е. Г. Диссидентство как политическая форма протестного движения в СССР и особенности привлечения инакомыслящих к юридической ответственности (середина 1960-х — середина 1980-х гг.): дисс. ... канд. юрид. наук*. Краснодар, 2009.
- Серебрякова 2015 — *Серебрякова Е. Г. Стратегия власти и А. Гинзбурга в «деле Синявского и Даниэля»* // Вестник Удмуртского университета. Серия филология и история. 2015. № 5. С. 135—142.
- Терц 1988 — *Терц А. Что такое социалистический реализм*. Париж, 1988.
- Шмидт 2012 — *Шмидт М. М. Арест как ситуация абсурда в литературе XX в.* // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2012. № 2. С. 139—146.
- Шрагин 1986 — *Шрагин Б. Искупление Юлия Даниэля* // Синтаксис. 1986. № 16. С. 3—33.

D. Baranov

Norm, Fear and «They»: on the Artistic Structure of the Story «Moscow Speaks» by Julius Daniel

Keywords: Julius Daniel, «Moscow Speaks», dissidence, motive system, officialdom, socialist realism, uncensored literature of the 1960s.

Julius Daniel is perceived primarily as a symbolic victim of the regime, and not as a writer. A close look at the structure of the story «Moscow Speaks» (especially at the motive system) allows us to clarify the existing idea about how exactly Daniel comprehends his era in his fiction, and also demonstrates that we are faced with an original author, whose texts deserve to be understood precisely as an aesthetic phenomenon.

[015620]

Методология
филологических исследований
Methods of Linguistic Analysis

А. И. Жеребин*

О СТАТЬЕ ТЫНЯНОВА «БЛОК И ГЕЙНЕ»

Ключевые слова: генезис, деавтоматизация, дискурс, жанр, жизнетворчество, поэтика, типология, Тынянов.

Статья Тынянова «Блок и Гейне» рассматривается как образец «сильной интерпретации», концептуализирующей историко-литературные факты в теоретической перспективе формальной школы. Эстетический анализ произведений того и другого поэта, связывающих их парадигматических и синтагматических отношений кульминирует в постановке вопроса о социальной функции искусства. Блок, наследник романтической традиции жизнетворчества, выступает у Тынянова в роли ее завершителя, Гейне — в роли творца автономного царства словесных образов, реализующих принцип десубстанциализации изображаемого и деавтоматизации восприятия.

В эпоху модернизма и авангарда Гейне, любимец поэтов и читателей XIX в., сохраняет свое присутствие в русской литературе — и в поэтическом творчестве, и в переводах, и в критике, и в историко-литературных исследованиях (Гордон 1983; Иванов 2003: 490–504). Одним из самых выразительных примеров этого присутствия является творчество Юрия Тынянова, для которого «вне русской литературы Гейне несомненно наиболее важная фигура» (Ямпольский 2010: 95).

* Жеребин Алексей Иосифович, доктор филологических наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Электронная почта: zerebin@mail.ru.

В 1920-е гг. Тынянов не только осуществил полноценный перевод политической лирики Гейне (Федоров 1966: 152–166), но и интерпретировал его поэтику в статьях, где наблюдения над техникой переводов из немецкого поэта размыкаются в проблематику сравнительно-исторического метода, теории и истории культуры. Если статья «Тютчев и Гейне» (1922) – часть одноименной незавершенной монографии, широко известна и входит в золотой фонд переводоведения и компаративистики, то об этюде «Блок и Гейне» (1921) вспоминают не так часто. По мнению Омри Ронена, эта «почти забытая, не включенная в переиздания работа Тынянова» представляет собой ранний образец разработки метода историко-типологических аналогий и содержит одну из тех «увлекательных мыслей», «которые сам Тынянов отбросил, оставив незавершенными» (Ронен 2002: 230).

Значение типологического метода было подчеркнуто Эйхенбаумом в его рецензии на «Историю западной литературы XIX века», выходившей с 1912 года под редакцией проф. Ф. Д. Батюшкова. Отмечая «острое чувство современности», присущее авторам некоторых глав, прежде всего Вяч. Иванову («Гете на рубеже двух столетий») и Ф. А. Брауну («Немецкий романтизм»), Эйхенбаум обобщал:

«Литературные факты пусть хранят история вместе со всеми фактами прошлого, а наука о литературе должна постоянно *возрождать* (выделено автором – А. Ж.) то, что в данную минуту жизнеспособно, в чем есть традиционное родство с современностью. А для этого она должна выработать такой метод, при котором эта жизнеспособность может проявиться с особенной яркостью и отчетливостью. Наука о литературе не может развиваться вне связи с современностью, она не может быть археологической» (Эйхенбаум 1987: 296).

Последовательной реализацией этого подхода явилась первая книга В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914), как и его статья «Гейне и романтизм» (1914), на которые опирался, сравнивая Блока и Гейне, Тынянов.

Доклад под названием «Блок и Гейне» был прочитан Тыняновым в год смерти Блока на посвященном ему заседании «Общества изучения русской словесности» при «Государственном институте истории искусств», а затем опубликован в сборнике «Об

Александре Блоке» (Тынянов 1921: 237–264)¹. Перерабатывая в 1928 г. текст статьи для публикации в книге «Архаисты и новаторы», Тынянов исключил из него два больших раздела, посвященных Гейне и отношению к нему Блока и заключительный раздел, содержавший вывод из их сопоставления: «Блок и Гейне стоят на разных полюсах поэзии» (263).

В предисловии к «Архаистам и новаторам» Тынянов от предпринятого им в 1921 г. сопоставления отрекается, называя его «искусственной параллелью»: «Одна статья (из включенных в сборник “Архаисты и новаторы” — А. Ж.) представляла собой искусственную параллель между одним новейшим русским поэтом и одним иностранным старым; второй член параллели я отбросил» (Тынянов 1977: 396). Между тем, самокритика Тынянова едва ли справедлива. М. Ямпольский, объясняя ее убеждением Тынянова в случайности генетических связей, тем не менее отмечает, что приводимая им параллель «имеет большое значение» (Ямпольский 2010: 103).

Как известно, немецкий романтизм получил в литературном сознании 1910-х гг. особый статус — статус возрождаемой ценности (см. Эйхенбаум 1987: 481). В особенности это относится к символизму (Жеребин 2013: 255–274). Символистский образ Гейне, последнего короля романтической Германии, был создан, преимущественно, Блоком. Начиная с эссе 1908 г. «Ирония», Блок постоянно размышлял над поэзией Гейне и его русской рецепцией (ср. Книпович 1987: 41–51), в 1919–1920 гг. переводил его стихи и редактировал переводы его прозы (Федоров 1983: 239–250), и не кто иной, как сам же Тынянов, впервые со всей отчетливостью сформулировал признаки типологического сходства между двумя поэтами.

Отмечая мастерство Блока-переводчика, который «развил и утончил русскую гейневскую традицию» (250–251), Тынянов далее пишет:

«И может на миг показаться, что аналогия между ними закона, что есть какое-то родство между обоими: и тот и другой жили во время революций и она дала им темы; Блок — поэт русского символизма, подведший итоги течения, Гейне закончил собою

¹ В дальнейшем ссылки на эту работу приводятся в тексте статьи с указанием в скобках номера страницы.

период немецкого романтизма; и тот и другой внесли в свое искусство элемент личности; оба культивировали элементарные мелодические формы поэзии (Гейне — народную песню, Блок — романсы)» (252).

Почему эта параллель «искусственна», почему все это лишь «может показаться» — ясно не до конца. Ведь противопоставление, сформулированное Тыняновым, этим ничуть не отменяется. Напротив, отмеченные им черты сходства служат выразительным контрастным фоном, на котором вывод о несходстве сходного звучит парадоксально, но от этого не менее убедительно.

В первой смысловой части статьи (разделы I—IV) Тынянов детально анализирует тематику и образный строй поэзии Блока и приходит к выводу о том, что она есть «прежде всего, структура эмоциональная», поскольку тема и образ важны Блоку как факторы эмоционального воздействия (244). Для Блока, отмечает Тынянов, характерно «завершение на самой высокой точке эмоционального напряжения» (249). У Гейне же — героя второй смысловой части (раздел V) — Тынянов усматривает господство самодовлеющего словесного искусства, намеренную «хиастиическую игру» взаимоисключающими образами, орнаментальными, «построенными по принципу словесной вязи» (253). Это «коренное расхождение» (252) Тынянов подтверждает наблюдениями над редакторской работой Блока и над его переводом цикла «Возвращение на родину», который Блок и выбирает, согласно Тынянову, именно потому, что стихи этого цикла «небогаты ко нечными points» (260), т. е. в них нет характерной для Гейне и принципиально чуждой Блоку техники иронического срыва, разрушающего возвышенную эмоцию и свидетельствующего о неверии в идеальное чувство.

По мысли Тынянова, принципиальное отличие Гейне от Блока состоит в том, что он строит свое искусство не на темах с их эмоциональными ореолами, а «играя темами, их разрушает» (257). Средствами разрушения являются стилистический диссонанс и комически передержанная эмоция. Не только любовь, но и религия, и актуальная политика, служит у Гейне лишь безразличным материалом для демонстрации безграничной свободы художника, сознательно смешивающего границы между альтернативными идеологемами, играющего противоречием между патетической ролью «барабанщика революции» и скептической

позицией дезангажированного эстета. Цитируя ряд высказываний немецких современников и исследователей, упрекавших Гейне в религиозной и общественной беспринципности, Тынянов именно эту идеологическую «беспринципность» считает условием «высшего воплощения» темы свободы в его поэзии. Для Тынянова революционный поэт Гейне — поэт «революции духа», цель которой не реализация демократической доктрины в социальной действительности, а «самосознание свободы в искусстве» (259). Когда Блок протестует против гейневской игры с гражданской темой и трагической эмоцией, он, по Тынянову, не приемлет «литературность» его революции (260).

Эстетический анализ поэзии Гейне и поэтических переводов Блока плавно, без демаркации границы, трансформируется у Тынянова в вопрос о социальной функции искусства, о том, как по-разному решают его Блок и Гейне. Их собственные поэтические и эстетические высказывания начинают рассматриваться как элементы дискурсов, обозначающих социальные позиции говорящих.

Эмоциональность поэзии Блока интерпретируется Тыняновым как попытка заново спаять искусство с жизнью на фоне их распавшегося магического единства, на фоне деонтологизации искусства у поздних романтиков и декадентов. Если у Гейне жизнь поставлена на службу поэзии, служит ей лишь материалистом, который подлежит преодолению художественной формой, то у Блока «искусство стремится за жизнью» (261). В отличие от Гейне, отрекшегося от теургической легенды о поэте-messии (Жирмунский 1914: 90–116), Блок — ученик Владимира Соловьева, восприявший идею преемственной связи между иенским романтизмом и современной мистикой (Жирмунский 1914а), видит задачу художника в том, чтобы творить новую реальность «не в одном только воображении, а и в самом деле <...>, чтобы одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» (Соловьев 1988: 404). Слово должно стать плотью, а искусство властью. Невыполнимость этой задачи Блок мучительно переживает как трагедию дезинтеграции культуры и грех литературы, во искупление которого он стремится к публицистике, к прямому участию в жизненной практике. Не формулируя этого тезиса прямо, Тынянов не случайно отмечает «тайное родство» между Блоком и Гоголем, автором «Переписки с друзьями» (238), на кото-

рого Блок сам ссылается в статьях «Народ и интеллигенция» и «Дитя Гоголя».

С обостренным сознанием разрыва между народом и интеллигенцией, между литературой и жизнью связан у Блока мотив дереализации реальности, один из интернациональных топосов самокритики декаданса. О кризисе стиха и кризисе языка, о том, что факты реального мира утрачивают реальность, становясь фактами литературы, и слово поэта, вместо того, чтобы вызывать свой предмет к подлинной жизни, его отрицает и отменяет, в потенциале его уничтожает, рассуждали на рубеже веков Малларме и Метерлинк, Рильке и Гофмансталь (Зенкин 2018: 273–274). Блок развертывает этот мотив в стихотворении «Художник» (1914), которое в статье Тынянова выступает как аргумент, доказывающий принципиальное отличие эстетических и общественных установок Блока от таковых Гейне.

Когда позднее к этому стихотворению обращается в одной из глав своей книги «Культура и взрыв» Ю. М. Лотман (Лотман 1992: 35–43), его главное внимание привлекает образное воссоздание смыслового взрыва, происходящего в подсознании художника на пике эмоционального напряжения. Поэт чувствует, что находится «у предела зачатия новой души» — души мира, и кажется, еще мгновение, и смысл станет словом, слово станет плотью. Тынянову же интереснее следующая стадия творческого процесса, тот трагический момент, когда душу поэта «сражает как громом проклятие» — проклятие невыразимости обретенного, казалось бы, смысла, непереводимости его на язык словесных образов. Победа художника над материалом оказывается иллюзией, зачатие новой души, открытие «неизведанных сил», таящихся в глубинах бытия, оборачивается убийством их высшей реальности:

И, наконец, у пределов зачатия
Новой души, неизведанных сил, —
Душу сражает, как громом, проклятие.
Творческий разум осилил — убил.

И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти
(Блок 1960–1963: 3, 145–146).

Образ «поэзия-птица» восходит к мифу о райской птице Сирин, символизирующей радость и спасение, но отдаленно связанный и с рейнской сиреной-искусительницей Лорелеей, воспетой Гейне. «Лорелея» Гейне была переведена Блоком в 1909 г., и, возможно, тема «проклятия» художника представляет собой трансформацию гейневской темы губительной иллюзии. Название «Сирин» носил, как известно, и символистский альманах, в котором стихотворение Блока было опубликовано — первоначально под заголовком «Творчество» и с другим вариантом шестой строфы, кажется, еще более выразительным:

Да, я замкнул в мою клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую мир обновить,
Птицу, летевшую жизнь воскресить

(Блок 1960—1963: 3, 555).

Интерпретируя эти стихи в этюде «Блок и Гейне», Тынянов пишет:

«Искусство — вивисекция; оно дается взамен зарождений новой души, оно — убийство ее; не осуществление свободы в искусстве, а рабство птицы, поющей в тяжелой клетке. Искусство — клетка, стальная, тяжелая. Искусство — проклятие, убийство. Не понимая и не принимая свободы Гейне, Блок переводит языку поэзии на предметный язык жизни — ибо они связаны для него своей эмоциональностью. И он пытается стать подлинным публицистом, подлинным революционером» (262).

В последней строфе «поэт-убийца» Блока замирает в ожидании новой встречи с истинной реальностью жизни — зная, что встреча никогда не состоится. Позднее и в другом, но соотносимом контексте о невозможности такой встречи писал Жак Деррида: она отсрочена навечно, переживается нами лишь в модусе бесконечной отсроченности. Тынянов, не упоминая, разумеется, ни апофатического богословия, ни понятий «différance» или «трансцендентальный сигнификат», подразумевает нечто подобное, когда заканчивает свою характеристику Блока словами: «Дальше Блоку идти было некуда; дальше открывалось — Vanitas Vanitatum Баратынского» (263). И подтверждает цитатой:

Опрокинь же свой треножник!
Ты избранник, не художник!

Попеченья гений твой
Да отложит в здешнем мире:
Там, быть может, в горнем клире
Звучен будет голос твой! (263)

Блок занимает в статье больше места, чем Гейне, но правда «формалиста» Тынянова на стороне Гейне, у которого в искусстве все решает форма, а «любая тема оказывается исключительно материалом» и материалом с художественной точки зрения безразличным (256–257). Символист Блок с его эмоциональностью и приоритетом жизни над искусством, по Тынянову, устарел и зашел в тупик, потому, что не мог принять того, что понимал уже Гейне, и через сто лет с последней прямотой сформулировал Шкловский: «литературное произведение есть чистая форма» и, следовательно, «шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой» (Шкловский 1929: 162). Обнаруживая у Гейне тенденцию к свободе от предметности и социальности, Тынянов, по существу, встраивает его лирику в эстетическую утопию раннего формализма.

Типологическое противопоставление двух поэтов определяет и наблюдения Тынянова над переводами Блока из Гейне — один из первых опытов обращения к технике поэтического перевода в аспекте сравнительного изучения литератур. Но этими наблюдениями тема перевода далеко не исчерпывается. Если рассматривать понятие перевода в широком смысле, то имплицитно оно присутствует на нескольких уровнях анализа. Это и перевод смысла из души поэта в знаковую систему словесного текста, и перевод тезиса о коренном расхождении между Блоком и Гейне из области поэтики в область социального дискурса о функции искусства, и перевод проблемы свободы художника с языка философской эстетики XIX в. («самосознание свободы в искусстве» (257)) на язык формальной школы. В конечном счете, все содержание этюда Тынянова организуется принципом перевода-трансформации или перевода-измены.

Как видим, статья Тынянова в достаточной степени подтверждает вывод, сделанный ее автором: Блок и Гейне при кажущемся сходстве «стоят на разных полюсах поэзии» (252). И все же вывод этот нуждается в дополнительном уточнении. «Разные полюса поэзии» — это сказано слишком обобщенно. Важно подчерк-

нуть, что полюс Гейне и полюс Блока принадлежат не поэзии вообще, а конкретному смысловому пространству. Они представляют собой полюса одного энергетического поля, которое в историко-литературном плане образует интеллектуальную и творческую парадигму большой протяженности, именуемую иногда «макроэпохой модерна» — с конца XVIII до первых десятилетий XX в., от первых веяний романтизма до авангарда включительно.

Одним из центральных концептов этого смыслового энергетического поля, по отношению к которому только и поддаются определению его полюса, является утопия литературы как жизнетворчества, как фактора тотального преображения социальной действительности. Горькое разочарование в этой утопии, романтической, а затем и символистской является общей исходной точкой, из которой расходятся, вступая в противоречие друг с другом, пути Гейне и Блока.

Гейне, теряя веру в синтез поэзии и жизни, обретает, по мысли Тынянова, свободу в автономном царстве чисто словесных образов, полностью очищенных от предметности и связанных с арабеской, с орнаментом (253). Пламенный революционер, он любит революцию лишь до тех пор, пока она остается в союзе с поэзией, требуя, подобно ей, разрыва с социальной действительностью. Все проекты переустройства общества, он, после временных и не прочных соглашений с их инициаторами, отвергает как угрозу свободе: «там, где революция грозила обернуться своей предметной стороной, он с ужасом от нее отшатывался» (255). Не поэзия, а идеология представляется ему той железной клеткой, в которой суждено умереть птице Сирин, летевшей обновить мир и воскрепить жизнь.

Упоминая об идеологических «изменах» Гейне, Блок писал:

«Я не знаю, простятся ли Гейне все его изменения, все то непостижимое скопление непримиримых противоречий, которое он носил всю жизнь в своей душе и которое делает его странно-живым для нашего времени. Он принадлежит к тем, кто заслужил бессмертие или по крайней мере столетнюю память проклятием, тяготевшим над всей его жизнью» (Блок 1960–1963: 6, 147).

Но печать проклятия, — того, о котором Блок писал в стихотворении «Художник» — лежит, по мысли Тынянова, и на его собственном творчестве: он, как и Гейне, утрачивает веру в спо-

собность искусства обновить мир. Различие состоит в том, что, если Гейне отрекается от романтического мессианства в пользу эстетической игры с материалом, то Блок переходит на путь, подсказанный ему традицией Гоголя и Толстого, т. е. изменяет искусству, противопоставляя «творчеству совершенных поэтических произведений творчество совершенной жизни» (Бердяев 1994: 218).

Так типологическое сравнение разнонаправленных художественных систем Блока и Гейне служат Тынянову отправным пунктом для перехода к анализу различных вариантов осмысливания социальной функции искусства. Блок, наследник романтической традиции жизнетворчества, выступает у Тынянова в роли ее завершителя: он стремится обрести смысл творчества, подчиняя поэзию задаче эмоционально-волевого воздействия, философско-религиозного возрождения, морально-общественной проповеди. На этом фоне поэтика Гейне с ее нарочитыми семантическими противоречиями и эмоциональными диссонансами подвергается Тыняновым осмысливанию в перспективе теории формализма — как язык безграничной эстетической свободы, реализующий себя в разрушительной игре с внеположными искусствству ценностями, как самоценный способ другого видения, опровергающего автоматизированный мир социальной практики.

Литература

- Бердяев 1994 — Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. / Вступ. ст., сост., прим. Р. А. Гальцовой. М., 1994. Т. 1. С. 39—342.
- Блок 1960—1963 — Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М.; Л., 1960—1963.
- Жеребин 2012 — Жеребин А. И. От Виланда до Кафки. Очерки по истории немецкой литературы. СПб., 2012.
- Жирмунский 1914 — Жирмунский В. М. Гейне и романтизм // Русская мысль. 1914. № 5. С. 90—116.
- Жирмунский 1914а — Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.
- Зенкин 2018 — Зенкин С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты. М., 2018.

- Иванов 2004 — Иванов Вяч. Вс. Гейне в России // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 5 т. М., 2004. Т. 3. С. 490—504.
- Книпович 1987 — Книпович Е. Ф. Об Александре Блоке: Воспоминания. Дневники. Комментарии. М., 1987.
- Лотман 1992 — Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992.
- Ронен 2002 — Ронен О. «Блок и Гейне» // Звезда. 2002. № 11. С. 229—232.
- Соловьев 1990 — Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 390—404.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / отв. ред. В. А. Каверин и А. С. Мясников. Издание подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М., 1977.
- Тынянов 1921 — Тынянов Ю. Н. Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Пб., 1921. С. 237—264.
- Федоров 1983 — Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы. Л., 1983.
- Шкловский 1929 — Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929.
- Эйхенбаум 1987 — Эйхенбаум Б. М. «История Западной литературы» [Рец.] // Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет / Сост. О. Б. Эйхенбаум, Е. А. Тоддес; вступ. ст. М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес; коммент. Е. А. Тоддес, М. О. Чудакова, А. П. Чудаков. М., 1987.
- Ямпольский 2010 — Ямпольский М. Различие, или по ту сторону предметности (Эстетика Гейне в теории Тынянова) // Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М., 2010. С. 94—131.

A. Zhrebin
About Tynyanov's Article «Blok and Heine»

Keywords: genesis, de-automation, discourse, genre, life creation, poetics, typology, Tynyanov

Tynyanov's article «Blok and Heine» is viewed as an example of «strong interpretation», conceptualizing historical and literary facts from the theoretical perspective of the formal school. The aesthetic analysis of the works of the both poets, the paradigmatic and syntagmatic relations connecting them, culminates in the formulation of the question of the social function of art. Blok, the heir to the romantic tradition of life-creation, acts in Tynyanov's article in role as its finalizer, Heine as the creator of the autonomous kingdom of verbal images that implement the principle of desubstantiation of the depicted and de-automation of perception.

Б. Ф. Егоров *

ОТЗЫВ О ДОКТОРСКОЙ ДИССЕРТАЦИИ Н. И. СОКОЛОВА «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И НАРОДНИЧЕСТВО» (1968)¹

Ключевые слова: народники, литература, революция, пропаганда, журнал, марксизм.

Диссертация Н. И. Соколова посвящена очень важному, но недостаточно изученному аспекту: литературному творчеству народников 1870-х гг. Исследован большой объем документов и фактов, хорошо привлечены архивы. Но имеются существенные недостатки: плохо изучена литература вопроса, замалчивается известное письмо К. Маркса в редакцию «Отечественных записок»; много антиисторических оценок явлений как «правильных» или «ошибочных»; мало филологического анализа (метод, стиль). Диссертация нуждается в серьезной доработке.

Обширный двухтомный труд Н. И. Соколова объемом около 40 п. л. посвящен чрезвычайно важной для историков и литератороведов теме, давно уже, свыше 30 лет, не привлекавшей внимания исследователей в той относительной полноте охвата, какая возможна для одной книги одного автора, задавшегося целью осветить развитие русской литературы 70-х годов на фоне народнического движения тех лет как главного ядра общественной идеологии в стране. Труд Н. И. Соколова — самое обширное и обстоятельное исследование данной темы, и в этом прежде всего заключается его актуальность и значительность. Автор привлек для диссертации большой объем исторических фактов и документов; периодику; романы, повести, поэзию классиков русской литературы; публицистику, беллетристику, очерки, стихотворе-

* Егоров Борис Федорович (1926–2020), доктор филологических наук, профессор.

¹ В 1967 г. я защитил докторскую диссертацию, и вскоре кафедра русской литературы ЛГУ поручила мне дать отзыв о подготовленной к защите докторской диссертации Н. И. Соколова «Русская литература и народничество. Литературное движение семидесятых годов XIX в.» Автор фактически не прислушался к моим замечаниям; ему удалось защитить диссертацию в первоначальном виде.

ния, критику писателей народнического лагеря, исследовательскую литературу. В этом обширном материале Н. И. Соколов свободно ориентируется. В качестве серьезного достоинства работы нельзя не отметить широкое привлечение архивных источников, особенно цензурных дел и переписки народников.

Хорошее знание материала позволило автору уточнить периодизацию литературного движения народников 70-х гг. (см. том I), попутно исправляя ошибки предшественников, недостаточно глубоко исследовавших факты.

Лучшими частями диссертации, отличающимися свежим содержанием и новым истолкованием данных, следует назвать разделы 2 и 3 главы третьей I тома (с. 221–277), посвященные пропагандистской литературе народников, и раздел 1 главы седьмой II тома – «Журнал “Дело”».

Общая направленность исследования, основные выводы диссертации тесно связаны с фактическим материалом и не вызывают возражений.

К сожалению, однако, некоторые существенные аспекты анализа вызывают полемику.

Прежде всего – о литературе вопроса, о традициях и новаторстве. Всякий научный труд должен сопровождаться более или менее обстоятельным обзором всего сделанного предшественниками, по крайней мере – всего основного из таких работ. Тогда сразу становится ясно, что в предлагаемом труде является новым, впервые вводимым в научный обиход, а что – взятым у предшественников (ибо ни один серьезный труд не может обойтись без заимствованного).

Между тем, во «Введении» слишком кратко, слишком бегло рассмотрены работы предшественников, а некоторые важные книги даже не упомянуты, как не будут они упомянуты и в самой диссертации. Таковы, например, книги:

Скабичевский А. М. Беллетристы-народники (Скабичевский 1888).

Козьмин Б. П. От «19 февраля» к «1 марта» (Козьмин 1933).

Не упомянуты в диссертации некоторые важные обобщающие статьи, например:

Зенькович Л. И. К вопросу о создании образа положительного героя в русской прозе 1870–1880 гг. (Зенькович 1959).

Ни слова не сказано во «Введении» о соответствующих главах 2-го тома академической «Истории русского романа» (История 1964).

И уж совсем никуда не годится полное умолчание во «Введении» зарубежных трудов. Несколько беглых фраз «уничижительного» характера в «Заключении» (с. 407–408) о трех-четырех книгах, которые явно известны автору не из первых рук, а из обзора А. Л. Григорьева², не компенсируют этого недостатка. Нужен серьезный научный разбор этих книг, с доказательной polemикой, а не с голословным протестом. К тому же за рубежом появились не только поверхностные труды оголтело антимарксистского характера; тем более нельзя молчать об исследованиях, вышедших в странах народной демократии. Особо отмечаю вступительную статью («Wstęp») А. Валицкого (собственно, не статья, а целая книга – 170 стр.!) к сборнику «Filozofia społeczna narodnictwa rosyjskiego» (Walicki 1965).

Странно, что большинство монографических глав II тома (за исключением глав 3 и 7) также лишено обзора трудов предшественников.

И, наконец, исследователю следует более щепетильно учитывать все факты и идеи, уже встречавшиеся в научной литературе.

Несколько примеров.

А. В разделе 2 главы третьей I тома (с. 221–240) – о пропагандистской литературе – следовало бы более часто ссылаться на статью В. Ф. Захариной «Революционная пропагандистская литература 70-х годов XIX в.» (Захарина 1962), т. к. здесь впервые обстоятельно была проанализирована данная область, хотя и с чисто исторической точки зрения.

Б. «Обычно при характеристике рассказа (“Сон в летнюю ночь” – Б. Е.) весьма пренебрежительно относятся к первому юбилиару» (I, 354). Неверно. Еще Я. Е. Эльсберг сравнивал первого юбилиара с Акакием Акакиевичем, в котором прорывается протест (Эльсберг 1953: 353–354).

В. Слова Крамольникова о крестьянке «перекликаются с повествованием о Матрене Тимофеевне» (I, 357). Эта мысль уже была высказана Е. И. Покусаевым (Покусаев 1963: 382).

² О каком именно обзоре идет речь, установить не удалось. См. обзор, опубликованный позднее: (Григорьев 1977) – *прим. ред.*

В диссертации встречаются элементы антиисторизма. Довольно часто можно увидеть на страницах работы оценку явлений, фактов, высказываний семидесятников как ошибочных или, наоборот, правильных: «... ряд ошибочных шагов в полемике допустил Щедрин» (I, 28); революционеры-народники «свидетельствуют о правильном прочтении молодежью “Истории одного города”» (I, 504). Подобных примеров можно бы привести много десятков.

Но ни разу автор не объяснил, что означают эти оценки: 1) суждение марксиста с точки зрения 1968 года о явлениях столетней давности как о живых или 2) суждение советского исследователя с позиций марксистского историзма о тогдашних явлениях, когда марксистской теории и практики не могло быть России. Вряд ли первое, так как тогда мы должны были бы осудить как «неправильный» весь многовековой домарксистский период мировой истории. Но если второе, тогда вряд ли уместны эпитеты «ошибочный» и «правильный» в соотношении факта 1870-х гг. с марксистской его трактовкой: например, народническая идеология и история этого движения в целом были не ошибкой, а исторической закономерностью; защита этого движения была не ошибкой, а трагическим всемирно-историческим заблуждением, которое разделял и Маркс в своем известном письме в редакцию «Отечественных записок» (кстати, по меньшей мере странно, что в диссертации не упомянут и не проанализирован этот замечательный документ (Маркс, Энгельс 1961)). Нежели Н. И. Соколов считает, что и К. Маркс ошибался? Не хочется этому верить.

Правильным и ошибочным в народнических взглядах 1870-х годов следовало бы считать не отражение или не-отражение марксистского мировоззрения (что попросту невозможно!), а последовательность или непоследовательность в создании определенной системы взглядов; лишь в свете большой истории можно говорить об идеях семидесятников в целом как о трагическом заблуждении, но вряд ли за это несут ответственность частные лица (а ошибка именно предполагает ответственность личности: мог бы поступить правильно, но споткнулся!).

В диссертации же мы встречаемся именно с осуждением отдельных народников. Яркий пример — глава 4 II тома, о Степняке-Кравчинском. О романе «Андрей Кожухов»: «Роман не лишен

и существенных недостатков, связанных в первую очередь с ошибочностью мировоззрения как героев, так и самого писателя» (II, 206). «Отрешенность Андрея Кожухова от жизни, трагическое чувство обреченности <...> свидетельствуют о глубокой ущербности и несостоятельности того метода борьбы». Это Андрей Кожухов-то ущербный и обреченный! Разве так можно писать о героях поразительной душевной чистоты, цельности, благородства!

Иногда создается впечатление, что Н. И. Соколову хочется активно вмешаться в историю прошлого, не только осудить, но и одобрить какие-то акции. Очень интересно в главе 3 I тома рассказывается о правке революционерами-народниками рассказа Левитова «Дворянка»: случай, конечно, недопустимый с точки зрения абстрактного авторского права, но вполне объяснимый нуждами революционной пропаганды; но вряд ли целесообразно было Н. И. Соколову давать свою санкцию на правку: «...следует признать, что правка была удачной» (I, 292).

Иногда Н. И. Соколов стремится опереться на тогдашнее общественное мнение: «...герой Бажина (Рулев – Б. Е.) не мог быть до конца принят читателем» (I, 92). Не говоря уже о том, что вряд ли вообще возможно читателю принять героя «до конца», такая ответственная формулировка нуждается в доказательствах. Откуда Н. И. Соколову известно мнение тогдашнего читателя, т. е., очевидно, самых различных слоев читательской массы? Хотя бы одна цитата из письма, дневника, статьи!

Подобные формулировки – свидетельство не просто антиисторического подхода, но они еще имеют и волонтиаристский привкус.

Элементы волонтиаризма встречаются и в общехistorических характеристиках (см., например, в главе 1 I тома описание затухания революционного движения в 1860-х годах: «Последующие попытки наладить деятельность революционных организаций не смогли создать перелома к новому подъему» – I, 27). Получается, что одни лишь старания революционеров могут создать подъем общественного движения!

В диссертации, хотя и посвященной в основном историко-социальной теме, но все-таки филологической, не может быть обойден вопрос о методе народнической литературы. А он именно обойден. Чрезвычайно сложные проблемы реализма, натурализма, революционного романтизма, очеркизма, статики и дина-

мики сюжета, жанров, и т. д., и т. п. как бы вынесены за скобки, очевидно, предполагая осведомленность читателя. Но как раз о народническом художественном методе мы меньше всего знаем! Это самая неисследованная область во всем русском литературоведении о XIX веке. В диссертации же содержатся лишь беглые и отрывочные, в несколько строк, констатации относительно самых кардинальных проблем тогдашней литературы. Без анализа, без развертки и сопоставлений.

В главе 1 I тома (60-е страницы) идет интересный разговор о темах литературы, чуть-чуть поминаются жанры (роль писателя-путешественника), но ни слова — об особенностях художественного метода шестидесятников.

В главе 3 (с. 218 и след.) говорится о воздействии народнического движения на литературу — и ни слова о методе. В этой же главе ниже (с. 243—245) рассказывается о переделке Степняком и Кропоткиным «Сказки о четырех братьях» — самое бы место и время рассказать о художественно-методических принципах переработки! Еще ниже сопоставляются сказки со снами Веры Павловны (с. 250) — как бы важно здесь поставить вопрос об утопизме. Наконец, на страницах 252—253 возникает речь о связи народнической сказки с фольклорным стилем, о символике и ораторстве — тоже самое бы место выдвинуть проблемы романтизма, эмфатичности и императивности стиля, и проч., и проч. На страницах 276—277 лишь заявлено о существовании «революционного романтизма» народников — и хотя бы один абзац разъяснений и сопоставлений с другими революционными романтизмами!

Не обязательно даже выделять особую главу о методе: если бы автор ограничился попутным анализом основных художественных принципов в связи с теми или другими этапами, авторами, произведениями — в конце концов сложилось бы общее представление о методе народников.

Ряд частных замечаний сообщен автору лично.

Общий вывод: построен хороший фундамент докторской диссертации, но она нуждается в серьезной доработке в целом ряде аспектов, о чем сказано в отзыве.

Доктор филологических наук, доцент Б. Ф. Егоров.

15 января 1968 г.

Литература

- Григорьев 1977 — Григорьев А. Л. Русская литература в зарубежном лите-
ратуроведении. Л., 1977.
- Захарина 1962 — Захарина В. Ф. Революционная пропагандистская лите-
ратура 70-х годов XIX в. // Исторические записки. Т. 71. М., 1962.
С. 74—112.
- Зенькович 1959 — Зенькович Л. И. К вопросу о создании образа положи-
тельного героя в русской прозе 1870—1880 гг. // Ученые записки
ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 215. 1959. С. 93—118.
- История 1964 — Истории русского романа: в 2 т. / Ред. коллегия:
А. С. Бушмин и др. Т 2. М.; Л., 1962—1964.
- Козьмин 1933 — Козьмин Б. П. От «19 февраля» к «1 марта». Очерки по
истории народничества. М., 1933.
- Маркс, Энгельс 1961 — Маркс К. Письмо в редакцию «Отечественных
записок» // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: в 39 т. Издание 2-е. М.,
1955—1974. Т. 19. 1961. С. 116—121.
- Покусаев 1963 — Покусаев Е. И. Революционная сатира Салтыкова-Щед-
рина. М., 1963.
- Скабичевский 1888 — Скабичевский А. М. Беллетристы-народники. СПб.,
1888.
- Эльсберг 1953 — Эльсберг Я. Е. Салтыков-Щедрин: жизнь и творчество.
М., 1953.
- Walicki 1965 — Walicki A. Wstęp // Filozofia społeczna narodnictwa rosyj-
skiego. Т. 1. Warszawa, 1965.

B. Egorov

Review of the PhD Theses of N. I. Sokolov «Russian Literature and Narodnichestvo»

Keywords: Narodniks, literature, revolution, propaganda, journal, Marxism.

N. I. Sokolov's dissertation is dedicated to a very important but insufficiently researched aspect: the literary work of Narodniks of the 1870s. A large volume of documents and facts is researched, as well as a fair amount of archival materials. But some flaws need to be mentioned: related literature is poorly studied, a well-known letter by K. Marx to the publishing office of «Annals of the Fatherland» is not remarked; there are many anti-historical evaluations of events as «right» or «erroneous»; philological analysis is scarce (method, style). The dissertation is in need of serious revision.

Р. Ходель *

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ СЕГОДНЯ (И НЕКОТОРЫЕ МЫСЛИ ИЗ ДИАЛОГА ПЛАТОНА «ИОН»)

Ключевые слова: литературоведение, профессионализм, научный, псевдонаучный, связность, вдохновение, condition humaine, политизация.

Дискуссии вокруг литературоведения и языкоznания сегодня ведутся вокруг применимости к ним критерииев «целесообразности» и «релевантности», что напоминает спор о профессионализме и вдохновении рапсодов у Платона. Отталкиваясь от «Диалогов», автор статьи ставит вопрос: литературоведение — это научная дисциплина, псевдонаучная или метод посредничества, «перевода» эмоционального компонента литературы на более «связный» повседневный язык? И в чем наиболее глубокое различие между западным и российским литературоведением?

1. В диалоге Платона «Ион» Сократ ставит своего собеседника, рапсода Иона, в затруднительное положение, когда предлага-ет ему — якобы знаменитому интерпретатору Гомера — признать в качестве критерия ценности искусства чисто профессиональное знание. Согласившись, Ион вынужден признать, что тогда любой кучер сможет лучше оценить то, как Гомер описывает колесницы, лекарь — те места у Гомера, где речь идет о целебных напитках, рыбак — о рыbach и рыбной ловле, а предсказатель — более компетентно судить о том, как Гомер говорит о пророчествах. Таким образом все творчество Гомера оказывается разделенным на не- сколько профессиональных тем, в каждой из которых рапсод чувствует себя профаном. Чтобы как-то выйти из этого тупика, Ион говорит, что зато он может лучше судить о том, «что подобает¹ говорить мужчине, а что женщине, что подобает свободно-

* Ходель Роберт, доктор философии, профессор Гамбургского университета (Германия). Электронная почта: robert.hodel@uni-hamburg.de.

¹ Платон употребляет слово «πρέπει» (‘Α πρέπει ἀνδρὶ εἰλεῖν), которое может иметь два значения: нормативное — поэт и вместе с ним рапсод знают, что человек должен говорить, «что положено»; и дескриптивное — он знает, что представляет собой то, что человек говорит. Поскольку первое значение

му, а что подобает рабу, и что подобает повелителю, а что повинующемуся» (Платон 1988: 540b). Но этот аргумент Сократ не принимает, замечая, что абстрактный «повелитель» все равно должен являться каким-то конкретным профессионалом: например, кормчим на корабле, отдающим приказ своим матросам во время бури, или врачом, объясняющим больному его болезнь.

Тут Ион мог бы возразить Сократу, что кормчий, конечно, лучше бы оценил, как передана в поэтическом произведении речь его коллег, отдающих приказы, но уж вряд ли смог бы судить, как в этом произведении передана речь тех, кто говорит о врачевании, рыболовстве или искусстве пророчества. Более того, он мог бы потребовать от Сократа назвать того, кто более профессионально, чем Гомер, мог бы изобразить различные предметы, и более компетентно, чем рапсод, мог бы судить о том, насколько профессионально эти предметы изображены, и тем самым поставить уже Сократа в сложную ситуацию. То, что Ион так не возражает Сократу, кажется странным, тем более что в начале диалога Сократ говорит о поэзии — пусть даже в несколько ином смысле — как о едином целом. Вместо этого, однако, Ион обращается к своей любимой, хотя и весьма конкретной теме: к военному искусству. Он утверждает, что лучше всех рапсодов знает Гомера, потому что Гомер лучше всех других поэтов умел описывать битвы, но как раз на это Сократ скептически замечает, что перед ним «лучший полководец Афин».

Не только логическая, но и чисто человеческая жесткость, с помощью которой Сократ заводит Иона в безвыходный логический тупик, побудила в свое время Гете в эссе «Платон как свидетель христианского откровения» (1796) истолковать диалог «Ион» как сведение Платоном счетов со всей софистической традицией рапсодов (ср. Флашар 1997: 59), творчество которых претендует на профессионализм, а критерием качества этого творчества становится успех у публики (в тексте говорится о 20 тысячах восторженных поклонников искусства Иона (Платон 1988: 535d)). Гете утверждает, что ирония Платона относится не только к «простофиле» Иону, которого можно было бы охарактеризовать как всего лишь неудачного представителя традиции рап-

предполагает не профессионала, а некую моральную инстанцию в качестве судьи, в данном контексте предпочтительнее второе.

содов, но и к идее божественного начала в творчестве рапсода и поэта вообще.

Подобное столь радикальное толкование текста Платона все же кажется спорным, несмотря на то, что подтверждение ему вроде бы можно найти во многих местах текста — в первую очередь в пассаже о правде и мудрости:

«Но мудры все же, пожалуй, вы, рапсоды и актеры, и те, чью поэзию вы исполняете, я же говорю только правду, которую можно от необразованного человека услышать². Ведь уже из вопроса, с которым я к тебе обратился, ясно, насколько просто и связно донести до каждого человека то, что я хочу сказать, и что для этого предмет должен быть понят как единое целое» (Платон 1988: 532d-e).

Отметим, однако, что вопрос о профессионализме в поэзии возникает в диалоге Платона в связи с замечанием Иона о том, что он может говорить с восторгом только о Гомере, а не о каком-либо другом поэте. Сократ (т. е. соответственно Платон) противопоставляет «красивым мыслям» (Платон 1988: 531d) рапсодов «понятную каждому» неприукрашенную (ср. ἀλήθη — это слово можно перевести как «неприкрытою») речь и не скрывает при этом, что предпочитает именно ее. Но при таком понимании искусства поэзия в том смысле, в котором она воспринималась во времена Гете, оказывается пустой и ничтожной. Поэтому Гете и возражает Сократу и подчеркивает, что кучер может оценить лишь правильность того, «о чем» говорит Гомер, но не может судить о том, «как» Гомер говорит об этом: для этого нужно не чистое знание, а чувство и способность к созерцанию — качества, которые, согласно Гете, и отличают поэта и рапсода.

Но на самом деле в диалоге «Ион» ироническому тезису Сократа о «неприкрытой правде» как раз и противопоставлен тезис о «божественном вдохновении» (Платон 1988: 533e) рапсодов, который едва ли можно рассматривать только как полемический. Таким образом в диалоге «Ион» речь идет не столько о суровом приговоре, который должен быть вынесен поэзии, сколько о ее

² Нечто подобное о проблеме доступности искусства писал Л. Н. Толстой: «Пробный камень ясного понимания предмета состоит в том, чтобы быть в состоянии передать его на простонародном языке необразованному человеку...» (Толстой: 1955, 20 (16.10.1853)).

вечной природе. В конце диалога Сократ отводит как самой поэзии, так и ее восприятию и толкованию ту сферу языка, которая связана не с разумом, а с одухотворенностью (Платон 1988: 534b). И если при этом рапсоды лишаются права на профессиональную компетентность, им вместо этого остаются окрыленность и святость (Платон 1988: 534b).

Как отмечает Флашар (Флашар 1988: 69–70), это свое раннее и, по-видимому, сформировавшееся под влиянием Сократа понимание искусства Платон развивает в дальнейшем, но отнюдь не только в том негативном направлении, которое нашло свое выражение в «Государстве», где он характеризует искусство как «подражание подражанию». В других своих сочинениях Платон распространяет центральное для подобного понимания искусства понятие «энтузиазм» (одухотворенность) также на политику («Менон», Платон 1994: 99d) и философию. В «Федре» (Платон 1986: 249b) Платон характеризует философа как «одержимого», который отталкивается от человеческих устремлений и потому обречен на стремление к объективному знанию. Платон, считает Флашар, исходит из опыта, согласно которому «правильное действие может совершаться и на основании чистого мнения о высоких сферах, хотя и без возможности к самоотчету, на основании которого только и можно ручаться за достоверность знания» (Флашар 1988: 69). «Ведь не следует ли, — спрашивает Платон в “Меноне” (Платон 1994: 99d), — считать равными богам тех людей, которые часто совершают великие поступки и произносят великие слова, но при этом действуют правильно, но безоглядно?»

Именно эти поздние идеи Платона подтверждают, что в «Ионе» подвергается критике не поэзия сама по себе, а ее неправильное понимание, которое связано с отождествлением «правды» (профессионализма) и «мудрости» (вдохновения).

2. Положение, в котором оказался измерявший ценность своего искусства чисто практическими критериями Ион, сильно напоминает ситуацию, сложившуюся сейчас вокруг литературоведения и языкоznания. «Обновление» с оглядкой на «технологический приоритет рынка» (выражение из заключительного коммюнике совещания в ведомстве федерального канцлера, посвященного вопросам реформы образования (Росс 2004: 37)),

«целесообразность», предполагающая непосредственные и точно измеряемые результаты, «релевантность», которая понимается как доступность для широкой — далеко выходящей за пределы узкого круга специалистов — публики: подобные выражения стали ключевыми для дискуссий, которые уже давно ведутся в различных странах по поводу необходимости дальнейшего финансирования или упразднения тех или иных филологических отделений и направлений в университетах. Напоминают сегодняшнюю ситуацию и попытки Иона спасти то, что еще можно спасти.

Попробуем поэтому перенести основные положения диалога Сократа с Ионом на современное состояние литературоведения и в их свете рассмотреть науку о литературе под тремя различными углами зрения: 1) литературоведение как научную дисциплину, 2) литературоведение как ненаучную дисциплину и 3) литературоведение как (мнимую) псевдонаучную дисциплину.

2.1. Литературоведение как научная дисциплина.

Пытаясь утвердить себя как науку³, литературоведение ставит себя в один ряд с другими гуманитарными и естественными науками. Поэтому оно вырабатывает свою собственную научную терминологию, которая претендует на «связность» в том смысле этого слова, в котором его понимал Платон, и на возможность самоотчетности. При этом стремление к точной форме выражения и интерсубъективности содержания проявляется прежде всего в таких областях литературоведения, как статистическое стиховедение, литературная социология, литературная психология, связанная с изучением читательского восприятия, литературная антропология или гендерные исследования. И тем не менее, несмотря на всю силу такого стремления, «связность» продолжает оставаться недостижимой целью: ведь нетрудно заметить, что по мере увеличения объекта исследования до масштабов макротекста точность формы и интерсубъективность содержания становятся все более проблематичными. Можно достаточно легко объяснить ассоциативную читательскую реакцию на уровне отдельных слов и выражений, но чем большим становится объем исследуемого текста, тем больше возникает вариантов ответа на

³ Истории литературоведения как научной дисциплины посвящена, например, работа Галины Тиханова «Why did modern literary theory originate in Central and Eastern Europe?» (Тиханов 2004: 61–81).

поставленный вопрос. Даже в такой сравнительно точной литературovedческой области, как стиховедение, подобная тенденция прослеживается достаточно четко: даже не будучи носителем языка, можно точно установить, например, размер, проверив ударение слов в строке по словарю, а вот определить, на какое слово в той же строке падает ударение логическое, можно порой лишь с учетом всего текста, который предполагает бесчисленное количество интерпретаций.

Подобное явление можно нагляднее представить «от противного» — на примере научного направления, которое как раз претендует на объяснение свойств и закономерностей текста как целого, а именно теории повествования. Если рассмотреть основные понятия, которыми оперирует эта теория — «исторический автор», «имплицитный автор», «экстрадиегетический повествователь», «рассказчик», «фабула», «событие», «точка зрения», «несобственно-прямая речь», «мимесис», «диегезис» и т. д., — нетрудно заметить, что проблематичность их аксиоматического характера. Так, русский термин «сюжет» не совпадает ни с английским понятием «plot», ни с немецким «Geschichte», которые в свою очередь — что особенно наглядно подтверждает пример «фабульно-сюжетной дилеммы» — часто приобретают различные значения у разных авторов. Причина этих несовпадений и расхождений заключается не столько в противоречиях между различными научными школами и не в разнице между языковыми традициями, сколько в различном характере литературного материала, на основе которого разрабатывается тот или иной термин. Так, если разграничение инстанций «автора» и «повествователя» выглядит вполне оправданным применительно к прозе позднего Чехова, в которой (например, в «Даме с собачкой») их позиции действительно можно отождествить только с большими оговорками, это разграничение трудно применить к таким текстам, как «Война и мир» Толстого или «Петербург» Андрея Белого, к которым гораздо лучше подходит понятие «автор-повествователь», как раз предполагающее отсутствие границы между ними.

Иными словами, если текст именно как целое является предметом исследования, то конкретная терминология, используемая в таком исследовании, должна быть адекватна конкретному исследуемому тексту. Ведь именно конкретная специфика данного

текста, то есть все то, что отличает этот текст от всех прочих, не может быть описана с помощью «универсальной» терминологии или, в лучшем случае, может быть описана лишь частично.

Скорее к художественным текстам можно применить принцип «семейного сходства», предложенный Витгенштейном («Философские исследования», п. 67; Wittgenstein 1977: 57–58), согласно которому их сходство напоминает сходство членов семьи: сын носом похож на отца, губами на мать и на дедушку, а глазами на внучатую тетю, но ни одна из этих черт не является для всех этих людей общей. Другой образ, которым Витгенштейн иллюстрирует подобный принцип, — это нить, прочность которой основана не на одном проходящем сквозь нее от начала до конца волокне, а на переплетении всех составляющих ее волокон. Перенеся это сравнение на литературоведение, можно прийти к следующему выводу: если литературоведческий термин настолько широк, что его можно применять ко всем текстам, начиная со средних веков и кончая XXI веком, то с его помощью явно нельзя описать специфическое своеобразие одного отдельно взятого текста. Напротив, для описания одного отдельно взятого текста в его специфическом своеобразии отнюдь не нужна особая, абстрагирующаяся от данного текста, терминология: ведь как указывает Витгенштейн, для описания любой философской концепции, как и для описания «семейного сходства», вполне достаточно средств, которыми располагает обычный разговорный язык (*Alltagssprache*).

Стремление к профессиональной «связности» приводит современное литературоведение к тому, что его предметом становится вовсе не отдельный текст как единое целое, а отдельные свойства и признаки, общие для различных текстов. В результате, занимаясь этими общими свойствами и признаками, литературоведение либо часто вторгается в другие научные области (социологию, антропологию, политологию, когнитивную психологию, текстовую семантику) и таким образом оказывается под угрозой быть поглощенным другими науками, либо стремится превратиться в некую всеобъемлющую науку о культуре, которая не может, да и не хочет, принимать в расчет специфику конкретного произведения. Но при этом даже чисто литературоведческий «остаток» (теория повествования, стиховедение), на который не претендуют другие науки, тоже вынужден измерять свою ценность утилитарными или квазиутилитарными критериями. Ведь

он пытается конкурировать с другими «общественно значимыми науками».

2.2. Литературоведение как ненаучная дисциплина.

Подобно тому как в диалоге «Ион» Сократ определяет статус рапсодов тем, что отводит им область божественного и неопределенного вдохновения, можно попытаться оправдать существование современного литературоведения, основываясь и на иррациональных критериях. Если считать, что литература и искусство, даже в их самых сложных и недоступных для «простого» читателя или зрителя формах, способствуют развитию гуманного начала в человеке, следует признать, что задачей литературоведения является выявление, объяснение и истолкование гуманистической сути каждого отдельного текста. Выполняя эту задачу, литературовед и превращается в того вдохновленного музами «посредника посредников», которого Платон уподобляет магниту: соприкасаясь с железом, он набирается силы, чтобы передать ее другому куску железа. Существенный аргумент в поддержку такого «музоводохновенного» характера литературоведения заключается в том, что философские, исторические, политические или социальные вопросы, поднятые в художественном тексте, приобретают интерес для читателя постольку, поскольку они отражаются в «единичном», то есть благодаря своей обратной связи с «condition humaine». Поэтому если наука (философия, социология, политология, история), постигая свой предмет, стремятся абстрагироваться от личного, литература как раз пытается постичь в качестве своего предмета личное – в его целостности и, если можно так выразиться, неприкосновенности. Пытаясь же, в свою очередь, постичь в качестве своего предмета литературу, литературоведение становится не столько дисциплиной, развивающейся на стыке наук и претендующей на то, чтобы стать универсальной наукой, сколько методом, с помощью которого можно понять и прочувствовать (ср. Гете 1988: 51) тот наш опыт, который мы лишь смутно ощущаем в повседневной жизни и который не можем «связно» выразить и объяснить. Метафорический и суггестивный язык, характерный не только для произведений художественной литературы, но и для большинства литературоведческих текстов – достаточно явное тому подтверждение.

Но если исходить из того, что литературоведение — это именно научная дисциплина (2.1), которая руководствуется чисто объективными критериями, тезис о его «музовдохновенном», то есть связанным с *condition humaine*, характере сразу окажется под вопросом. А если мы лишим литературоведение той его метафизической первопричины, о которой говорит Платон, то проблема статуса литературоведения станет еще остree. Ведь в этом случае литературовед должен оказаться перед вопросом, а не является ли способность понимать искусство обычной человеческой потребностью, которую человек в состоянии удовлетворить без помощи специалистов. Если на этот вопрос будет дан положительный ответ, то у литературного цеха не останется иной функции, кроме функции способствовать удовлетворению этой потребности, а право на существование литературоведения как общественного института будет давать лишь его рыночная эффективность: оно будет существовать постольку, поскольку за него платят. Подобную идеологию сформулировал во время выступления в Гамбурге (Литературхаус, 27.05.2004) концептуалист Владимир Сорокин: на вопрос, что такое, по его мнению, «хорошая русская литература», он ответил, что это та литература, которая способна завоевать как можно более широкий круг читателей за пределами своих национальных границ.

2.3. Литературоведение как псевдонаука

Невероятный успех Иона у публики (20 тысяч человек следуют за ним!) возмущает Сократа не потому, что манера, в которой Ион декламирует Гомера, кажется ему рассчитанной на дешевую популярность, а потому, что посредством этой манеры Ион придает Гомеру определенную политическую направленность. Ион, который, среди прочего, убежден, что он лучший стратег Афин, не просто повествует о битвах прошлого — он использует свои ораторские способности для того, чтобы говорить об актуальных политических событиях. Рапсод становится политиком.

Политизация литературоведения — феномен, который яснее всего виден в исторической перспективе. Политический аспект науки о литературе был особенно очевиден во времена «холодной войны», причем как на Востоке, так и на Западе. Общей целью литературоведов стран коммунистического блока было в тот период привести как можно большее количество высокохудоже-

ственных текстов в соответствие с определенным политически выверенным каноном. Литературоведы руководствовались при этом разными мотивами: если одни пытались истолковать творчество писателей-классиков (например, Радищева или Толстого) в откровенно официальном духе, чтобы тем самым укрепить государственную идеологию, то другие стремились придать спорным с точки зрения их «идеологической чистоты» авторам (например, Пастернаку, Платонову, Битову или Мандельштаму) идеологически приемлемый характер и таким образом ослабить предубеждение цензуры против их текстов.

Основная политическая тенденция в западном литературоведении этой эпохи наиболее заметно проявилась в отношении творчества славянских писателей – лауреатов Нобелевской премии: Александра Солженицына (1970), Чеслава Милоша (1980), Ярослава Сейферта (1984) и Иосифа Бродского (1987). Все они – по крайней мере во время, на которое пришелся наиболее значительный период их творчества, – были запрещены в своих странах и публиковались в «тамиздате», т. е. на Западе. Благодаря этому обстоятельству у западного литературоведения была возможность трактовать их творчество только в одном определенном духе. С другой стороны, было немало попыток найти в текстах советских писателей, находящихся с марксистской точки зрения на другом конце политического спектра, нечто близкое западной идеологии.

Сегодня вопрос о политическом содержании литературоведения выглядит сложнее, уже хотя бы потому, что в нынешней ситуации нет возможности взглянуть на нее с внешней позиции. С западноевропейской точки зрения в русском литературоведении можно ясно заметить лишь тенденцию к религиозно-патриотической интерпретации самых разных авторов от Достоевского до Солженицына и от Пушкина до Платонова. В соответствии с такой интерпретацией произведения этих авторов становятся чем-то вроде вех на пути создания культурной и политической общности, находящейся в определенных и отнюдь не «западно-либеральных» отношениях к личности и идее индивидуализма.

Что же, однако, во всем этом псевдоученого? Разве метафизический аспект не столь же присущ художественному произведению, сколь и психологический? И разве писатель в своем творчестве не преследует идеологические, а подчас и чисто поли-

тические цели? Критике здесь может быть подвергнуто лишь некое содержащееся в ответах на эти вопросы «чересчур». Хотя и это «чересчур» требует определенной дифференциации: в пункте 2.2 мы исходили из того, что специфика литературного дискурса состоит в том, что этико-философские, социально-политические и научно-психологические вопросы рассматриваются им не абстрактно, т. е. не в отрыве от отдельного индивидуума, а применительно к конкретному личностному сознанию. Отдельные предложения или отдельные обороты, содержащиеся в художественном тексте, не могут быть поняты в отрыве от контекста не потому, что мы не можем найти им аналог в дневниках, письмах или публицистике автора данного художественного текста, а потому, что их можно воспринять только в их взаимоотношении с другими элементами, содержащимися в данном художественном тексте. Цель литературы не в обобщении, а в моделировании индивидуального, не в *знании*, которое может быть выражено *связным языком*, а в познании, язык которого представляет собой некий сплав иррационально-индивидуального и рационально-связного языков.

Принципиальная условность любого художественного высказывания касается и его национально-религиозного смысла: если даже подобный смысл вообще содержится в таком высказывании, его нельзя абстрагировать от индивидуального сознания, от *condition humaine*, выражением которого является художественное высказывание. Для того, чтобы высказывание стало коммуникативным, оно должно заключать в себе возможность переключения с одного индивидуального сознания на другое: с сознания, в котором оно возникло, на сознание, к которому оно обращено. И в том, что оба эти сознания именно уникальны и неповторимы, может быть, и заключается пафос «западного» литературоведения.

*Перевод с немецкого
А. Богена (Гамбург)*

Литература

- Витгенштейн 1977 — *Wittgenstein L. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt, 1977.
Гете 1988 — *Goethe J. W. Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung* (1796) // *Platon. Ion*. Stuttgart, 1988. S. 48—53.

- Платон 1986 — *Platon. Phaidros*. Stuttgart, 1986.
- Платон 1988 — *Platon. Ion*. Stuttgart, 1988.
- Платон 1994 — *Platon. Menon*. Stuttgart, 1994.
- Росс 2004 — Ross J. Was ist Bildung? (Что такое образование?) // Die Zeit. 5. 22.01.2004. S. 37.
- Тиханов 2004 — Tihanov G. Why did modern literary theory originate in Central and Eastern Europe? // Common Knowledge, 10:1, 2004. P. 61—81.
- Толстой 1955 — Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955.
- Флашар 1988 — Flashar H. Nachwort // Platon. Ion. Stuttgart, 1988. S. 54—71.

R. Hotel
Literary criticism nowadays
(and some thoughts from Plato's dialogue «Ion»)

Keywords: literary criticism, professionalism, scientific, pseudoscientific, coherence, inspiration, condition humaine, politicization.

Literary criticism and linguistics are discussed today in the light of «purposefulness» and «relevancy» criteria being applicable to them, which brings to mind Plato's argument about professionalism and inspiration of rhapsodes. Taking «The Dialogues» as a starting point, the author speculates: is literary criticism a scientific discipline, quasi-scientific discipline or a method of intermediation, of «translation» of literature's emotional component into more «coherent» everyday language? And what is the deepest difference between «Western» literary criticism and the Russian one?

Ю. М. Валиева *

**ФИЛОЛОГИ О ПАВЛЕ ФИЛОНОВЕ:
(ИЗ ОТЗЫВОВ В ТЕТРАДИ ПОСЕТИТЕЛЕЙ)**

Ключевые слова: П. Н. Филонов, Е. Н. Глебова, В. Н. Альфонсов, Е. В. Душечкина, Вяч. Вс. Иванов, Д. Е. Максимов, 1960-е, Н. А. Заболоцкий.

В статье публикуются отзывы филологов В. Н. Альфонсова, Е. В. Душечкиной, Вяч. Вс. Иванова, Д. Е. Максимова из тетради посетителей о картинах Павла Филонова по материалам ОР ГРМ.

* Валиева Юлия Мелисовна, кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: y.valieva@spbu.ru, jouliali@gmail.com.

Увидеть картины Павла Филонова, выставленные дома у его сестры, Евдокии Николаевны Глебовой, их сохранившей, в Ленинград приезжали интеллектуалы из разных городов. Об этом свидетельствует «Тетрадь с записями и отзывами об осмотре произведений П. Н. Филонова в квартире Е. Н. Глебовой» (из собрания Отдела рукописей Государственного Русского Музея (ГРМ)). Записи в ней сделаны не только людьми творческих профессий, но и физиками, математиками, астрономами, студентами, и имеют датировку от 11 ноября 1964 г. до 21 мая 1974 г.

Публикуемые в настоящей статье отзывы филологов В. Н. Альфонсова, Е. В. Душечкиной, Вяч. Вс. Иванова, Д. Е. Максимова из этой тетради написаны в период с 16 января 1966 г. до 11 июня 1967 г., то есть еще до первой персональной выставки Филонова в Новосибирске¹.

Отзыв Д. Е. Максимова²

«О том, чтобы побывать здесь и увидеть Филонова я мечтал 20 лет. Сегодня это совершилось. У меня не хватает слов для благодарности.

16 января 1966 г.³

Д. Максимов» (ОР ГРМ. Ф. 156. № 111. Л. 2 об.).

Комментарий.

Из отзыва Дмитрия Евгеньевича Максимова (1904–1987) известно, что он посетил квартиру Е. Н. Глебовой в тот день впервые, и его визит не был случайным. Имя Филонова встречается в двух работах Д. Е. Максимова, посвященных Н. Заболоцкому, первая из них (Максимов 1958: 230) – рецензия в журнале «Звезда» на книгу Заболоцкого «Стихотворения» (М., 1957), вторая (Максимов 1984а; Максимов 1984б) – очерк, включающий его воспоминания и анализ ряда стихотворений из сб. «Столбцы».

¹ Выставка проходила с 18 августа по 27 сентября 1967 г. в Картиноной галерее Сибирского отделения АН СССР. См.: (Филонов 1967).

² Следующим в тетради идет отзыв, подписанный «Г. М. и Н. Н. Фридлендер» (Георгий Михайлович Фридлендер, Нина Николаевна Петрунина – Ю. В.). Они побывали в квартире Глебовой в тот же день, что и Д. Е. Максимов, возможно, вместе с ним:

«Горячо благодарим за полученное большое наслаждение и желаем, чтобы скорее исполнилось наше большое общее желание о том, чтобы творчество Филонова стало предметом серьезного внимания и изучения!» (ОР ГРМ. Ф. 156. № 111. Л. 2 об.). Все отзывы написаны от руки.

³ Все даты под отзывами приводятся нами единообразно.

В рецензии Д. Е. Максимов, характеризуя «экспериментальные устремления» поэта периода «Столбцов», отметил, что «<э>тот сборник построен на основе очень сложных, алогичных словесных сочетаний, парадоксальных иронических ходов, игре смыслов» (Максимов 1958: 230), сравнив его художественный мир с филоновским: «фантастическое нагромождение человеко-подобных стремительно несущихся окаменелостей, похожих в чем-то на те, которые изображал русский художник экспрессионист Филонов» (Максимов 1958). Интересно, что сам рецензент при этом предпочел литературоведческому языку образный. Эта рецензия была упомянута в рекомендательном письме Б. Бурсова при вступлении Максимова в 1958 г. в ЛО ССП: «Великолепна рецензия Д. Е. Максимова на стихи Заболоцкого (печатается в «Звезде»). Она занимает 11 неполных машинописных страниц, но в ней заключена целая концепция творчества <...> поэта» (ЦГАЛИ. Ф. 371. Оп. 3. № 372. Л. 29—29 об.).

Автокомментарий Максимова к сюжету «Филонов / Заболоцкий» содержится в его очерке «Заболоцкий (Об одной давней встрече)» для 2-го издания «Воспоминаний о Заболоцком». Максимов был лично знаком с поэтом, слышал в авторском чтении стихотворения из сб. «Столбцы» (на вечере в «Кружке камерной музыки» в 1928 г., а также на заседании литературного студенческого кружка «Осьминог» у себя дома). Источниковедческим же открытием для Максимова, о влиянии искусства и эстетических идей мастера аналитической живописи на поэтику «Столбцов», стали увиденные им в гостях у Заболоцкого его рисунки, написанные в манере Филонова:

«...стены комнаты были обвешаны цветными картинками, изображавшими фигуры каких-то причудливых человечков. Заболоцкий на скрывал, что это были его работы, в которых он откровенно подражал Филонову. Николай Алексеевич объяснил мне, что Филонов — его любимый художник и что он с ним встречается. <...> Филоновым и я очень интересовался, и в этом наши вкусы с Заболоцким вполне совпадали» (Максимов 1984а: 128); «Филоновская фантасмагория, деформация натуры, гротеск, аналитическое разложение вещей ощутимо отразилось в стихах молодого Заболоцкого» (Максимов 1984а: 131—132).

Летом и осенью 1983 г., в ходе подготовки своего очерка, Максимов находился в переписке с Н. Н. и Е. В. Заболоцкими. В от-

ветных письмах Никита Заболоцкий сообщает необходимые Максимову биографические сведения об отце, а также некоторые детали о его рисунках (их расположении в комнате Н. А., материале, технике, сохранности, публикациях). По всей видимости, статья Н. Н. Заболоцкого на эту тему в «День поэзии» (1978) была Максимову неизвестна.

Осенью 1983 г. Д. Е. Максимов выступил с чтением своих воспоминаний о Заболоцком на вечере памяти поэта в Ленинграде. На следующий год, помимо сборника воспоминаний, его очерк должен был выйти во 2-м номере журнала «Звезда». Однако, редакция неожиданно для автора приняла решение перенести публикацию на 6-й номер. В результате переписки с редакцией статья была помещена в №4 (Максимов 1984б).

В контексте настоящей публикации стоит упомянуть, что Д. Е. Максимов был оппонентом на защите диссертации В. Н. Альфонсова «Лирика А. А. Блока в 1908—1916 годах» (1958).

Отзыв Вяч. Вс. Иванова

«П. Н. Филонов без всякого сомнения — один из великих художников России и нашего века. Когда смотришь картины Филонова, не знаешь, чему удивляться больше: естественности каждой картины, множеству вложенных в нее образов, многообразию всех этих сказочных диковинных вещей. У Филонова по существу почти нет предшественников: в нем говорит не столько традиция (которую он преображает до неузнаваемости), сколько само искусство. Если пользоваться словарем той науки, которой я занимаюсь, я сказал бы, что в картинах Филонова едва ли не впервые были до конца реализованы все те возможности передачи зрительной информации, которые открывает изобразительное искусство (но которыми очень мало пользуются художники). Иными словами, каждый крохотный участок картины Филонова сообщает так много, что иному зрителю может быть трудно сразу усвоить все то, что передает художник.

Это неисчерпаемое богатство зримых образов порождает их взаимопроникновение, переплетение, наложение друг на друга. У некоторых (в том числе и очень больших) художников нашего века мир раздроблен, раскололся на части, и оттого показывается кусками. Филонов же угадывает внутреннюю перекличку людей, зверей и предметов, видит объединяющие их связи, показывает нам это целостное многообразие мира. Нужно надеяться что ско-

ро Россия сможет познакомиться с картинами своего великого художника.

Вячеслав Иванов. [Б. д.]⁴ (ОР ГРМ. Ф. 156. № 111. Л. 11 об.— 12).

Комментарий.

Акцент на структуре и композиции картин Филонова в отзыве Вячеслава Всеходовица Иванова (1929—2017) обусловлен его научными интересами, а именно применением структурного метода в изучении языка кино и при сопоставлении его с другими знаковыми системами передачи информации (см., например: Иванов 1973).

Из работ Вяч. Вс. Иванова, близких по времени к рассматриваемому событию, назовем опубликованный в журнале «Иностранный литература» обзор докладов международного «круглого стола» «К новому критическому осмыслению языка кино» (Италия. 1966), в числе участников которого были П. Пазолини, Я. Свобода, К. Метц, чьи новаторские взгляды на киноязык были значимы для развития семиотических исследований Иванова (Иванов 1967).

В заметке «Три выставки и три судьбы: Дега, Гоген, Филонов», о художественных событиях ноября 1988 г., Вяч. Вс. Иванов называет этапы своего знакомства с искусством Филонова, в т. ч. и свое посещение домашней экспозиции:

«Я впервые видел небольшие вещи Филонова на маленьких и коротких (всего несколько часов) выставках начала 60-х годов в старом здании музея Маяковского (тогда он еще не переехал к местам самоубийства Маяковского и казней и пыток его друзей и современников). Потом бывал дома у его сестры Е. Н. Глебовой, самоотверженно сберегшей его полотна...» (Иванов 1989: 47).

К особенностям структуры полотен Филонова Вяч. Вс. Иванов обращался в связи с анализом понятия «монтаж» у С. Эйзенштейна, сопоставляя с ними рисунки режиссера («Многофигурные композиции, включающие массу совокупляющихся друг с другом тел, основаны на идее заполнения каждого сантиметра пространства и этим формально сходны с большими полотнами Филонова» (Иванов 2010: 404), а также при рассмотрении мон-

⁴ Предыдущая запись — 6 мая 1966 г.

тажа «как целостного принципа построения любых используемых в данной культуре сообщений» (Иванов 1988: 119).

Заметим, что тезисы, сформулированные в публикуемом отзыве, стали основой для дальнейших высказываний автора об изобразительном языке:

«Филонов несравним ни с кем. Едва ли мы сейчас в состоянии уже понять, какой сгусток переданной в цвете и линиях духовности чудом сохранился в этих картинах и рисунках, которые легко могли бы погибнуть, как погиб сам художник. <...> У Филонова используется каждый квадратный сантиметр полотна, в него вписана не часть Вселенной, а целая Вселенная. Его картина, представляющая собой фантазию на тему симфонии Шостаковича, проясняет едва ли не главное в нем: музыкальный принцип организации, объединяющий разные символы, людей, их головы, в одновременно открывающемся озарении» (Иванов 1989: 47).

Отзыв В. Н. Альфонсова

«Говорить о том, что Филонов есть и неизмеримо больше будет, — даже и лишенее.

Больше того, — он разбивает одно из самых тяжелых наших сомнений — о судьбе живописи: он из тех, в ком живопись и сегодня утверждает себя как великое искусство.

Дорогая Евдокия Николаевна, нет слов, чтобы выразить Вам спасибо за все.

В. Альфонсов.

11 июня 1967 г.» (ОР ГРМ. Ф. 156. № 111. Л. 22).

Комментарий.

Для Владимира Николаевича Альфонсова (1931—2011) этот визит к Е. Н. Глебовой, очевидно, не был первым. О примерном времени его знакомства с хранившимися у нее картинами и о его исследовательском интересе к ним свидетельствует его монография (Альфонсов 1966); сам же литературовед позднее так прокомментировал свое появление в квартире на Невском пр., д. 60:

«Это было связано с моей работой над книгой “Слова и краски. Очерки истории творческих связей поэтов и художников”, которая вышла в 1966 году. В ней я касался творчества Филонова. Слегка — в главке о Маяковском, написанной в 1962 году, основательнее — в главе о Заболоцком (1964). В книге я дал и первую вроде бы у нас после 1932 года репродукцию произведения Филонова — “Ломовые”» (Альфонсов 2012: 130).

Согласно материалам Ленинградского отделения издательства «Советский писатель», заявка на эту книгу (рабочее название – «Поэзия и живопись (творческие связи)») была подана В. Н. Альфонсовым в марте 1961 г., и в апреле т. г. с ним был подписан договор. Осенью 1962 г. рукопись была представлена автором в готовом виде, но выпуск книги затянулся. Причиной этому были неоднозначные отзывы рецензентов С. В. Владимириова и В. Н. Орлова, замечания последнего касались, в том числе, идеологической оценки деятельности ЛЕФа: «Книга В. Альфонсова была написана до того, как вопросы литературы и искусства подверглись широчайшему и высоко принципиальному обсуждению в связи со встречами руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. Это обязывает В. Альфонсова с особой тщательностью и с особым чувством ответственности проверить свои суждения, оценки и выводы, – особенно в тех случаях, когда речь идет о путях и судьбах т. н. “левого” искусства, о субъективных намерениях и устремлениях некоторых крупных художников, связанных с этим искусством, и об объективном смысле разного рода формалистических исканий» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 344. Оп. 3. № 453. Л. 35–36).

По редакционному заключению от 28 октября 1963 г., книга В. Н. Альфонсова была отправлена на доработку; автору, в том числе, рекомендовалось: в главе о Маяковском «усилить критическую оценку взглядов ЛЕФа на искусство» (Там же. Л. 39), главу о Заболоцком «расширить за счет анализа связей Заболоцкого с классической живописью (Брейгель, Босх и т. д.)» (Там же).

После получения осенью следующего года положительной рецензии Э. Гомберг-Вержбинской на переработанный вариант «“Посредник – время” (Очерки о творческих связях поэтов с художниками)» книга В. Н. Альфонсова была включена в план издания 1966 г.

По Альфонсову, художественная стратегия Филонова состояла в том, чтобы «достичь всеобъемлющего синтеза на путях крайнего анализа, соединить рациональную механику и биологическую органику (своеобразная филоновская биопика)» (Альфонсов 2012: 134).

Во 2-м издании состав книги «Слова и краски» дополнен главой о В. Хлебникове, важнейший аспект рассмотрения в кото-

рой — «сходство творческих устремлений» поэта и Филонова (см.: Альфонсов 2006: 279–285).

Результаты разработки данной темы были обобщены в докторской диссертации Альфонсова «Русская поэзия первой половины XX века: творческое миропонимание и поэтические системы (Маяковский и Пастернак; Блок, Хлебников, Заболоцкий)».

Отзыв Е. В. Душечкиной

«Очень трудно писать о том, что только что увидела — ещё слишком многое неосознано, непонятно. Но существует большое желание видеть впередь. Существует чувство большого приобретения.

Евдокия Николаевна, большое спасибо Вам.

11 июня 1967 г.

Е. Душечкина

Тарту» (ОР ГРМ. Ф. 156. № 111. Л. 23).

Комментарий.

Елена Владимировна Душечкина (1941–2020), на тот момент аспирантка Тартуского университета, побывала на просмотре картин Филонова 11 июня 1967 г. (во время непродолжительного приезда в Ленинград для занятий в Публичной библиотеке и встреч с друзьями). В телефонном разговоре со мной 16 июня 2020 г. Елена Владимировна вспомнила некоторые детали этого события. Пойти к Е. Н. Глебовой ее пригласили В. Н. Альфонсов и И. Н. Голомшток⁵. (С В. Альфонсовым, который только что выпустил книгу «Слова и краски», она познакомилась зимой т. г. «в одном ленинградском доме», уважала его как блоковеда, привозила ему тартуские издания, в т. ч. «Частотный словарь “Стихов о Прекрасной Даме” А. Блока».)

⁵ Московский искусствовед Игорь Наумович Голомшток (1929–2017) в тот день, 11 июня 1967 г., побывал у Е. Н. Глебовой вместе с В. Н. Альфонсовым и Е. В. Душечкиной. Приведу его отзыв: «Я всегда думал, что П. Н. Филонов — один из крупнейших русских художников. Теперь, посмотрев подлинники, я думаю, что он еще и один из наиболее перспективных мастеров, т. е. из тех, чьей пластической системе и характеру мироощущения предстоит возродиться. Большое счастье, что вещи его попали в хорошие руки. Не всем художникам так повезло. С огромной благодарностью к Евдокии Николаевне, давшей возможность ознакомиться с вещами» (ОР ГРМ. Ф. 156. № 111. Л. 22).

По признанию Е. В. Душечкиной, до этого она не слышала имени Филонова, а из модернистских направлений искусства имела представление только о французском импрессионизме и, благодаря книге И. Н. Голомштока и А. Д. Синявского, о творчестве Пабло Пикассо⁶. О своем впечатлении от увиденных работ Филонова Елена Владимировна добавила мне следующее:

«Стиль был непохож ни на кого, но я не могу сказать, что я сразу влюбилась или что мне безумно понравилось. Впечатление было сильное, но тяжелое... Когда мы уже уходили, Евдокия Николаевна достала книгу отзывов и попросила сделать запись. Я была в полной растерянности. Но я в таких случаях всё равно пишу, считаю, что это нужно и важно. Я поборола свою растерянность. Помню, что я записала примерно следующее: “Хотелось бы еще понять...”».

Литература

- Альфонсов 1966 – Альфонсов В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М., 1966.
- Альфонсов 2006 – Альфонсов В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. СПб., 2006.
- Альфонсов 2012 – Альфонсов В. Н. Ау, Михнов! Книга о Художнике. СПб., 2012.
- Голомшток, Синявский 1960 – Голомшток И. Н., Синявский А. Д. Пикассо. М., 1960.
- Заболоцкий 1978 – Заболоцкий Н. Н. «Любите живопись, поэты...» // День поэзии 1978. М., 1978. С. 227–229.
- Иванов 1967 – Иванов Вяч. Язык кино // Иностранная литература. 1967. № 6. С. 262–266.
- Иванов 1973 – Иванов Вяч. Вс. О структурном подходе к языку кино // Искусство кино. 1973. № 11. С. 97–110.
- Иванов 1988 – Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 119–148.
- Иванов 1989 – Иванов Вяч. Три выставки и три судьбы: Дега, Гоген, Филонов // Новое время. М., 1989. № 15. С. 46–47.
- Иванов 2010 – Иванов Вяч. Вс. Неизвестный Эйзенштейн-художник и проблемы авангарда. Озорные рисунки Эйзенштейна и «главная проблема» его искусства // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 7: Из истории науки. Кн. 2. М., 2010. С. 384–414.

⁶ См.: (Голомшток, Синявский 1960).

Максимов 1958 — *Максимов Д. Е.* О старом и новом в поэзии Николая Заболоцкого: [рец. на кн.: Заболоцкий Н. А. Стихотворения. М., 1957] // Звезда. 1958. №2. С. 230—232.

Максимов 1984а — *Максимов Д. Е.* Заболоцкий (Об одной давней встрече) // Воспоминания о Заболоцком: Сборник / сост. Е. В. Заболоцкая, А. В. Македонов, Н. Н. Заболоцкий. 2-е изд., доп. М., 1984. С. 121—135.

Максимов 1984б — *Максимов Д. Е.* Николай Заболоцкий (Об одной давней встрече) // Звезда. 1984. № 4. С. 133—139.

Фilonov 1967 — Павел Филонов. 1883—1941: Первая персональная выставка: Каталог. Новосибирск, 1967.

Yu. Valieva
Philologists about Pavel Filonov:
(From Reviews in Visitors' Notebook)

Keywords: Pavel Filonov, E. N. Glebova, V. N. Al'fonsov, E. V. Dushechkina, V. V. Ivanov, D. E. Maksimov, 1960s, N. A. Zabolotskii.

The article introduces the comments and feedbacks of the philologists V. N. Alfonssov, E. V. Dushechkina, Vjach. Vs. Ivanov, D. E. Maksimov left in the visitor's book of the home exposition of Pavel Filonov's paintings, that was held in the appartment of his sister, E. N. Glebova.

Ч а с т ь 2

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ
К КУРСАМ ОСНОВНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ
ПРОГРАММЫ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ПО УРОВНЮ МАГИСТРАТУРА
ПО НАПРАВЛЕНИЮ (СПЕЦИАЛЬНОСТИ)
45.03.01 ФИЛОЛОГИЯ**

[001413]

Современная русская литература Modern Russian Literature

А. О. Большев*

КАК ПИСАТЕЛИ ОБУСТРАИВАЮТ РОССИЮ

Ключевые слова: Солженицын, Лимонов, Сорокин, Россия, обустройство, фантазия.

В статье идет речь о двух масштабных политических проектах, разработанных отечественными писателями-идеологами во второй половине XX века: в середине 1970-х А. Солженицын обнародовал грандиозный план передислокации России к берегам Северного Ледовитого океана, с тем чтобы там общество могло достичь идеалов истинного раскаяния и самоограничения; спустя четверть века Э. Лимонов выступил с не менее впечатляющим планом превращения России из оседлой страны в кочевую. Как подчеркивается в статье, оба проекта отражают характерную для русских писателей склонность к безудержному фантазированию, в тех случаях когда речь заходит о проблемах социально-государственного обустройства.

В 1990 г. Александр Солженицын опубликовал брошюру «Как нам обустроить Россию». Я начал было ее читать, но вскоре понял, что автор рассуждает о какой-то виртуальной России, ничего общего не имеющей с моей страной. Ни один из моих тогдашних знакомых не смог дочитать солженицынскую брошюру до конца. Весьма едко откликнулись на эту книжку многие отечественные писатели. Например, Эдуард Лимонов убедительно показал, что российские реалии в солженицынской брошюре подменены архаическими фантазиями престарелого Нобелевского

* Большев Александр Олегович — доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: a.bolshev@spbu.ru, olegovich1955@mail.ru.

лауреата: «Календарь какого года висит над твоим столом, дедушка?» (Лимонов 1992: 100). Лимонов объяснил умозрительность солженицынского подхода к российскому обустройству фактором оторванности вермонтского затворника от действительности, что, в свою очередь, было обусловлено его всемирной славой: «Беда с великими людьми в том, что, став великими, они перестают общаться лично с реальностью, с живыми смертными» (Лимонов 1992: 100).

Однако, думается, проблема заключалась не только в преклонном возрасте или всемирной славе. Бегство писателя-политика Солженицына от российской действительности в мир собственных утопических грез началось гораздо раньше. В 1973 г., когда еще никто не называл его «дедушкой», он обнародовал два публицистических текста («Письмо вождям Советского Союза» и «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни»), в которых выступил с проектом переселения большей части россиян на Северо-Восток, к берегам Ледовитого океана:

«И отказавшись наводить порядки за океанами и перестав пригребать державною рукой соседей, желающих житьвольно и сами по себе, — обратим свое национальное и государственное усердие на неосвоенные пространства Северо-Востока, чьяпустынность уже нетерпима становится для соседей по нынешней плотности земной жизни.<...>

Северо-Восток — тот ветер, к нам, описанный Волошиным:

В этом ветре — вся судьба России...

Северо-Восток — тот вектор, от нас, который давно указан России для ее естественного движения и развития. <...>

Северо-Восток — это напоминание, что мы, Россия — северо-восток планеты, и наш океан — Ледовитый, а не Индийский, мы — не Средиземное море, не Африка, и делать нам там нечего! Наших рук, наших жертв, нашего усердия, нашей любви ждут эти неохватные пространства, безрассудно покинутые на четыре века в бесплодном вызябании. Но лишь два-три десятилетия еще, может быть, оставлены нам для этой работы: иначе близкий взрыв мирового населения отнимет эти пространства у нас» (Солженицын 1995–1997: 1, 84–85).

«На пространствах Северо-Востока ставить (с большими затратами, конечно) такое сельское хозяйство, которое будет кормить своим естественным экономическим ходом, а не наплывами

агитаторов и мобилизованных горожан» (Солженицын 1995—1997: 1, 168).

В данном случае самое любопытное состоит в том, что Александр Солженицын, сугубый южанин, родившийся в Кисловодске и проведший детство и молодость в Ростове-на-Дону, никогда не бывал на берегах Северного Ледовитого океана, куда вознамерился переселить миллионы своих соотечественников. Разумеется, автор «Одного дня Ивана Денисовича» не имел ни малейшего отношения и к сельскохозяйственной деятельности, поэтому невозможно без улыбки воспринимать его уверенные обещания гарантированного расцвета земледелия за полярным кругом, в зоне вечной мерзлоты, где отсутствие заморозков обычно продолжается не более двух месяцев в году.

Невольно возникает вопрос, откуда вообще взялся столь экзотический проект. Солженицын уверяет, что к Северному Ледовитому океану нас ведет вектор национально-государственного развития и ссылается как на своего единомышленника на Максимилиана Волошина. Но разве Волошин в стихотворении «Северовосток», откуда процитирована одна строка, с надеждой обращал свои взоры в указанном направлении? Разумеется, нет. Приведем более обширную выдержку из произведения поэта:

Расплясались, разгулялись бесы
По России вдоль и поперек.
Рвет и крутит снежные завесы
Выстуженный северовосток.
<...>
Войте, вейте, снежные стихии,
Заметая древние гроба:
В этом ветре вся судьба России —
Страшная безумная судьба

(Волошин 2003—2015: 1, 335).

Как видим, «выстуженный северовосток» у Волошина представлен в качестве инфернально-тупикового пути России и назван «страшной» и «безумной» ее судьбой. Никаких других доказательств собственной правоты, кроме грубо вырванной из волошинского контекста стихотворной строчки, Солженицын не приводит, и причины этого понятны: на протяжении нескольких столетий вектор развития России был направлен по преимуще-

ству в противоположном от Северного Ледовитого направлении. Однако объективно обусловленные факторы нисколько не смущают великого писателя, он ничтоже сумняшеся заявляет, что на протяжении трехсот лет страна двигалась по ложному пути (Солженицын 1995–1997: 1, 60).

Можно было бы объяснить эти странные аберрации уникальной спецификой солженицынского мироощущения, замешанного на откровенном мистицизме, однако, на мой взгляд, проблема тут в особенностях писательского менталитета вообще. Писатель – всегда фантазер, улетающий в фиктивные пространства на крыльях своего творческого воображения. И это становится особенно заметно, когда он покидает пределы моделируемого художественного мира и уже в качестве политика берется за переделку реальности.

Например, тот же Эдуард Лимонов, столь едко высмеявший брошюру Солженицына, десятью годами позже обнародовал свой проект обустройства России, в котором предложил нам покончить с привычной оседлостью и перейти на кочевой образ жизни:

«Прежде всего надо бы изменить ментальность русского человека. Сделать его кочевником. Кочевники практически всегда побеждали оседлые племена. Кочевнику нечего было защищать – лишь жизнь и свободу. Дом у кочевника был везде» (Лимонов 2003: 187). Раскрывая причины своего пристрастия к кочевью, Лимонов вспоминает увиденный им в детстве в окрестностях Харькова «испепеляющее красивый» (Лимонов 2003: 187) цыганский табор и подчеркивает, что цыгане-кочевники, несомненно, превосходили оседлых харьковчан в духовно-нравственном и интеллектуальном отношении.

Поскольку главным средоточием уродливого и противоестественного оседлого образа жизни являются города, с ними, по убеждению Лимонова, необходимо покончить. Современный мегаполис «не бесполезен – он вреден» (Лимонов 2003: 192), следовательно, «города как основной вид человеческого поселения <...> должны быть ликвидированы» (Лимонов 2003: 191). «Я убедился, что я люблю разрушенные города больше, чем живые. И вашему поколению предстоит убедиться в том, что разрушенные города красивее, чем живые» (Лимонов 2003: 194). Будущее существование россиян Лимонов описывает следующим образом:

«...большая коммуна облюбовывает себе место стоянки и перебазируется туда на вертолетах; если это остров — на плавучих средствах; или на бэтэрах, на грузовиках. В будущем, в связи с рассредоточением и уходом из городов, городской стиль жизни угаснет. А вместе с ним производство предметов для городского образа жизни. Не нужны станут диваны, шкафы, полностью отпадет необходимость в квартирной мебели, в квартирной утвари» (Лимонов 2003: 267).

Смелый лимоновский план вызывает множество вопросов и сомнений. Прежде же всего, настораживает уже знакомый нам по ситуации с Солженицыным проектом переселения россиян на Северо-Восток фактор полного отсутствия у автора «Дневника неудачника» какого-либо опыта существования вне мегаполисов: Эдуард Лимонов (Савенко) такой же эксперт по кочевой жизни, как Солженицын — специалист по выращиванию кукурузы и пшеницы в условиях вечной мерзлоты, он проживал исключительно в мегаполисах (Харьков, Москва, Нью-Йорк, Париж). Ко всему прочему, круглогодично кочевать по просторам нашей Родины особенно нелегко, ввиду климатических особенностей: как однажды подметил горячий поклонник Северного Ледовитого океана Солженицын, в России «дней в зиме двести».

Сознавая, что реализации его проекта может помешать прочность семейных традиций, Лимонов предлагает решительно перейти от прежней патриархальной ячейки общества к инновационным форматам совместного жизнеустройства, суть которых раскрывают лозунги: «Сексуальную комфортность — всем гражданам!» и «Да здравствует промискуитет!» (Лимонов 2003: 185). Именно промискуитет, по убеждению вождя НБП, должен повсеместно утвердиться в новой кочевой России, заменив моногамное супружество полигамными коммунами: «В коммуне все совершаются случайно, спонтанно, все ласки дозволены, отказов нет. Отсюда возникает ощущение глубокого удовлетворения жизнью, глубокого тепла. Каждый любит всеми» (Лимонов 2003: 180). От «глубокого тепла» никто бы не отказался, так что же мешает и на сей раз поверить радужным обещаниям Лимонова? Причина все та же: полное отсутствие у самого автора «Другой России» какого-либо опыта удачного существования в условиях, хотя бы отдаленно приближенных к промискуитету. Всякий раз, когда жены или подруги самого Лимонова пытались одаривать

спонтанными ласками кого-то постороннего, он, вместо «ощущения глубокого удовлетворения жизнью», впадал в форменное бешенство и без раздумий применял рукоприкладство. Так, Лимонов, по собственному признанию, бил школьную подружку Светку, а далее своих жен: Анну Рубинштейн, Елену Щапову, Наталию Медведеву и т. д.

Мой вывод прост: не стоит всерьез воспринимать писательские планы обустройства России. Прав был концептуалист Владимир Сорокин, когда два десятилетия назад подчеркивал безусловную контрпродуктивность попыток перенесения творческого импульса из пределов литературно-художественного текста в сферу жизнестроительства. Автор «Нормы» очень точно заметил:

«Писатели живут в мире литературных пространств или, проще говоря, в мире своих психосоматических пристрастий, они знают, как обустроить свою “психосоматическую, литературную Россию”, но только не реальную. В этом большая разница» (Сорокин 1998: 10).

Надо ли напоминать, что столь глубокое понимание специфики природы писательской деятельности по гармонизации социума нисколько не мешает самому Сорокину, который нынче увлекся политической деятельностью, вести, в качестве видного представителя антипутинской оппозиции, активную борьбу за обустройство России?

Литература

- Волошин 2003–2015 – Волошин М. Собрание сочинений: в 13 т. (17 книг) М., 2003–2015.
- Лимонов 1992 – Лимонов Э. Исчезновение варваров. М., 1992.
- Лимонов 2003 – Лимонов Э. Другая Россия. М., 2003.
- Солженицын 1995–1997 – Солженицын А. И. Публицистика: в 3 т. Ярославль, 1995–1997.
- Сорокин 1998 – «В культуре для меня нет табу...» Владимир Сорокин отвечает на вопросы Сергея Шаповалова // Сорокин В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. М., 1998. С. 8–22.

A. *Bolshev* How Writers Arrange Russia?

Keywords: Solzhenitsyn, Limonov, Sorokin, Russia, arrangement, fantasy.

The article deals with two large-scale policies developed by domestic writings ideologists in the second half of the twentieth century: in the 1970s, A. Solzhenitsyn announced a grandiose plan for redeploying Russia to the shores of the Arctic Ocean so that there they could achieve the ideals of true repentance and self-restraint; a quarter of a century later, E. Limonov came out with an equally impressive transformation of Russia from a sedentary country into a nomadic one. As emphasized in the article, both projects reflect a tendency for unrestrained fantasies, characteristic of Russian writers, in those cases when it comes to the problems of social and state building.

М. В. Пономарева *

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О КУСТАРНИКЕ КУШНЕРА

Ключевые слова: русская поэзия XX–XXI вв., А. Кушнер, книга стихов «Кустарник», образ куста.

В статье анализируется образ куста в книге стихов А. Кушнера «Кустарник» (2002). Этот образ, характеризуя поэтику Кушнера в целом как поэтику повседневного, выполняет функцию границы между жизнью и не бытием, отсылает к библейской Неопалимой купине.

Куст — один из важных, устойчивых художественных образов Александра Кушнера. Безымянные «кустики», шиповник мелькают в кушнеровской лирике на рубеже 60–70-х годов, в XXI веке становятся утёсником, кустом сирени и, обрастая смыслами, дорастают до Неопалимой купины. Неслучайны названия и двух его поэтических книг — «Живая изгородь» (1988) и «Кустарник» (2002). Именно о последней (Кушнер 2002) пойдет здесь речь.

В стихотворении «Кустарник», которое дает название всей книге, собраны характерные приметы этого кушнеровского образа. Приведу текст стихотворения целиком:

Посмотри на кустарник,
Обнимающий склон.

* Пономарева Марина Валерьевна, кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: m.ponomareva@spbu.ru, marinus.ponomarus@gmail.com.

Вот мой лучший напарник!
Я разросся, как он.

Не спросив разрешенья,
Избавляя пейзаж
От головокруженья,
Созерцатель и страж.

Последи за ветвями:
Неприметно для глаз
Разгорается пламя
В нем в полуденный час.

Есть на что опереться
Небесам на земле.
Он бы мог разгореться
У меня на столе.

Всё он помнит, всё видит.
С самой жаркой из книг,
Я не знаю, кто выйдет
Из него через миг

(Кушнер 2002: 32).

В пяти строфах Кушнер проделывает путь от куста как детали пейзажа к библейскому образу. Сам образ кустарника, с которого начинается стихотворение, неброского, будничного, малоприметного, полностью соответствует кушнеровской поэтике. Именно обыкновенному и повседневному поэт уделяет особое внимание, его взгляд часто сосредоточен на, казалось бы, ничем не примечательном окружающем нас мире. В этом смысле скромный куст действительно «лучший напарник» Кушнера, избавляющий «от головокруженья» не только пейзаж, но и поэта — от громкого слова и пафоса:

Мне крики не нужны
С трибун, мне куст жасмина
Милей и тишины
Сноторвная рутинा
(Кушнер 2002: 18).

В книге есть другой образ куста, такое головокружение вызывающий. Это утесник из стихотворения «Со скалы открывалась такая даль...»:

Со скалы открывалась такая даль,
И утесник карабкался меж камней,
Изможденного, было его нам жаль:
Не хватало земли для его корней.

<...>

Счастье — вот что он чувствует каждый миг,
Озиная распахнутый небосклон;
Этой прелести мира слепящий лик,
Непонятно, как выдержать может он

(Кушнер 2002: 50).

Лирический герой, «как утесник», хотел бы так же «карабкаться на скалу» и наблюдать с высоты красоту мира, однако стихотворение оканчивается словами: «Уйдем скорей!» Что стоит за ними? Возможно, и неловкость от «подглядывания» за восторгом другого, и даже разочарование в себе, и — главное — невозможность вынести этого постоянного напряженного ликования, парения, которое не только открывает необходимую для поэта перспективу, но вместе с тем парадоксальным образом сильно сужает угол его зрения, обедняя, ослепляя масштабом, счастьем и красотой («этой прелести мира слепящий лик»). Кушнеру все-таки ближе другой путь и другое сравнение — с кустом, не цепляющимся за камни на вершине скалы, а распространившимся по невысокому склону: «Я разросся, как он».

«Посмотри на кустарник, / Обнимающий склон» — обнимающий, то есть любовно окружающий, обергающий, поддерживающий. Охраняющий — «созерцатель и **страж**». Это охранительная функция кустарника возникает еще в одном стихотворении книги — в «Фотографии», где Кушнер описывает детский групповой портрет на фоне пейзажа, сделанный во времена довоенного детства поэта. В нем есть такие строки:

В три года от тьмы человек отделен
тремя полуобморочными годами.
Еще на земле не освоился он,
со смертью готов поменяться местами.
Ничем не заставленный мглист небосклон,
вдали кое-как окаймленный кустами
(Кушнер 2002: 85).

Раннее детство описывается здесь как пограничное состояние, еще близкое небытию, немного призрачное, неопределенное

(«Дети-моллюски / едва проступают из рамок, щелей <...>. / Ты будешь татарка, ты станешь еврей» (Кушнер 2002: 85)), не до конца проявленное, как фотография в процессе печати. И через бреши в кустарнике еще сочится тревожная, мглистая потусторонность. Кустарник намечает границу между жизнью и смертью, сдерживает наступление небытия, очерчивает ойкумену, за пределами которой тьма и хаос, оберегает пространство жизни.

В другом стихотворении («Поездка») зимний выезд на дачу описывается как попадание в загробный мир:

Какая разница: Сусанино,
Или Ковшово, иль Межно —
Всё полустирто, затуманено,
Слепым снежком заметено,
Загробной жизнью прикарманено,
Уж так у нас заведено

(Кушнер 2002: 37).

Метафизическое смешивается с социальным:

Не перестроить ни угрозами,
Ни пореформенным трудом,
Ни продналогом и колхозами
Страну под снежными заносами
С лежащим замертво кустом

(Кушнер 2002: 37).

Лежащий на земле мертвый куст подтверждает наблюдения об этом образе как о пограничном между мирами — здесь эта граница нарушена, стерта.

Любопытный в этом контексте пример куста как границы встречается в стихотворении «Наставление». Декоративный кустарник, искусственно высаженный около теннисного корта как защита от ветра («если теннисный корт всем ветрам открыт»), превращается в ограждение не от смерти и небытия, а от самой стихии жизни, в защиту от чувств:

...Если
Вы влюбляетесь, ссоритесь с кем-нибудь
Или спорите, твердых держитесь правил...
Странно мне его слушать, смешно чуть-чуть,
И любовь он бы выровнял и поправил

(Кушнер 2002: 54).

Декоративный куст из «Наставления» заставляет вернуться к заглавному тексту книги и внимательнее вчитаться в него: «раз-
расся», «Не спросив разрешенья, / Избавляя пейзаж / От голо-
вокруженья». Так через дикорастущий кустарник вводится мотив
свободы и доброй воли. Не назначенная, а свободно принятая,
выбранная роль защитника, стража позволяет с уверенностью
утверждать:

Есть на что опереться
Небесам на земле.

И без всякого перехода — тема творчества:

Он бы мог разгореться
У меня на столе.

Тема свободы и творчества в стихотворении «Кустарник»
смыкается с темой божественного пророчества, отсылая одновременно
к библейской истории явления Бога в виде горящего
куста пророку Моисею и традиционной теме поэта-пророка
в русской поэзии. Библейский образ появляется еще в предыдущем
цитированному четверостишии («Неприметно для
глаз / Разгорается пламя / В нем в полуденный час»). Тем не менее
заканчивается стихотворение несколько двусмысленно:

Всё он помнит, всё видит.
С самой жаркой из книг,
Я не знаю, кто выйдет
Из него через миг.

Л. Дубшан, указывая на эту неопределенность двух последних
кушнеровских строк, связывает ее непосредственно с миссией,
возложенной Богом на Моисея. Приводя известные слова из Свя-
щенного Писания, прозвучавшие в ответ на смущение Моисея:
«Я буду при устах твоих и научу тебя, что тебе говорить», Дубшан
пишет: «Так губами поэта движет сама поэзия, а что произнесет
он, наперед ему знать и нельзя, он — как это было сказано когда-
то — “лишь богов орган живой”. Поэзия суверенна, свободна,
и только в силу причастности ей свободен и поэт» (Дубшан 2003:
188). Добавлю, что в этом неуверенном кушнеровском «не знаю»
проявляется его честность и открытость, внутренняя полемич-
ность, отсутствие готовых ответов как о существовании Бога, так
и о смысле собственного творчества.

Литература

Дубшан 2003 – *Дубшан Л.* Комментарий к кустарнику. Александр Кушнер. Книга новых стихов. СПб., «Пушкинский фонд», 2002, 88 стр. // Новый мир. 2003. № 6. С. 187–193.

Кушнер 2002 – *Кушнер А.* Кустарник. Книга новых стихов. СПб., 2002.

***M. Ponomareva* Some Notes on Kushner's Shrub**

Keywords: Russian poetry of 20th–21th centuries, A. Kushner, «The shrub» poetic book, the image of a shrub.

The article deals with the imagery of bush in Alexander Kushner's poetic book «The shrub». The imagery, while characterizing Kushner's poetics as a whole as the poetics of the day-to-day, performs at the same time the function of the fence between the life and the oblivion, refers to the Biblical image of the Burning bush.

[001408]

Развитие русской литературы
XI—XX веков
Russian Literature Development:
from 11th to 20th Century

В. И. Тюпа *

ЖЕНСКОЕ ДОСТОИНСТВО СТОЛИЦЫ
В ШЕДЕВРАХ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Ключевые слова: женская честь, достоинство, столица, жертвенный стоицизм.

В статье намечена органичная для русской культуры парадигма жертвенного стоицизма в отстаивании чести. При этом акцентируется метонимическое сопряжение женской чести и общенациональной чести отчизны, в частности, столицы. Соответствующие наблюдения касаются древнерусской повести о разорении Рязани, пушкинского «Бориса Годунова», романов «Война и мир» Льва Толстого и «Доктор Живаго» Пастернака.

Категория чести (индивидуального достоинства) может мыслиться как одна из наиболее ранних форм субъектной идентичности. Претерпевший «бесчестие» и не отстоявший свою честь (в частности, на дуэли) утрачивал самоидентичность, лишаясь достойного места в миропорядке.

В русской картине мира, которая в этом отношении, разумеется, не уникальна, защита женского достоинства — одна из высших мужских доблестей. Не последнюю роль в этом играет метонимическая связь: женщина — отчизна, которая экзальтированно обыгрывается Белкиным в пушкинской «Метели». Между этими

* Тюпа Валерий Игоревич, доктор филологических наук, профессор Российской государственной гуманитарной университета. Электронная почта: v.tiupa@gmail.com.

полюсами располагаются также наследственная «вотчина» и столица отчизны.

Общим местом русской культуры нового времени является почитание двух столиц: женственной Москвы и мужественного Петербурга — со всеми их гендерными достоинствами и недостатками. Я хочу рассмотреть несколько наиболее ярких и знаменательных сюжетных ситуаций отстаивания женской чести «столицы-матушки», метонимически вмещающей в себя достоинство всей отчизны и ее культуры.

Начну с наиболее очевидного и общеизвестного примера из «Войны и мира». Наполеон у Толстого, называя Москву «святой», думает о ней: «Город, занятый неприятелем, подобен девушке, потерявшей невинность». С этими мыслями он «смотрел на лежавшую перед ним, невиданную еще им восточную красавицу <...> и уверенность обладания волновала и ужасала его».

Однако оставление Москвы, уподобляющее ее «обезматочившему улью», воспринимается французами как унижение императора и оказывается парадоксальным отстаиванием ее чести. В итоге, переходя от метафоры улья к метафоре «разоренной кочки муравьев», повествователь свидетельствует: «разорено все, кроме чего-то неразрушимого, невещественного, составляющего всю силу кочки» и возбуждавшего всеобщее «стремление туда, в то место, которое прежде называлось Москвой».

У истоков мотивного комплекса женской чести столицы обнаруживается древнерусская воинская Повесть о разорении Рязани. В 1237 году для обитателей рязанского княжества столицей была Рязань. Угроза нашествия полчищ Батыя в повести актуализируется не в качестве угрозы физической гибели (хотя такая перспектива очевидна), а как угроза утраты рязанцами идентичности (вотчинной чести, родовой самобытности). Рязанцы готовы гибнуть за «отчину отца нашего» великого князя Игоря Святославича, ибо покориться завоевателю означает «въ поганой воли быти». «Поганая воля» — это и есть утрата достоинства: вынужденность руководствоваться в жизни не своей, а чужой волей. Без надежды на воинскую победу рязанцы занимают позицию стоеческого неподчинения, внутренне аналогичную позиции москвичей, покидающих город с приближением Наполеона.

Движущий механизм интересующего нас средневекового повествования — кризис чести, которая в катастрофической ситуа-

ции перестает быть однозначно императивной программой действий. Высланный отцом навстречу Батыю молодой князь Федор Юрьевич приносит хану дары и униженно просит обойти Рязань стороной. Наполеон ждал от московских «бояр» аналогичной позиции. Батый выслушивает его благосклонно, но во время застолья предлагает русскому князю показать свою жену, о красоте которой хану донесли. Согласившись, Федор Юрьевич утратил бы самоуважение: одно дело — исполнение вынужденно унизительного поручения отца и сюзерена, другое — исполнение «поганой воли» чужого. Усмотрев в просьбе хана посягательство на свою семейно-родовую и конфессиональную честь, молодой князь называет хана «нечестивым» (нанося урон его чести) и бросает вызов: когда нас преодолеешь, тогда и красоту жен наших видеть будешь. В итоге посланник гибнет за честь своей жены, преисбрегая дипломатическим долгом, однако у летописца такое жертвенное поведение вызывает несомненное сочувствие (аналогичным образом поведет себя впоследствии еще один молодой рязанский князь Олег Ингоревич).

Узнав о гибели супруга, невольная виновница дипломатического скандала «благоверная» княгиня Евпраксия бросается «из превысокого храма» с годовалым ребенком на руках и с иконой св. Николая Чудотворца. Они также гибнут. И, несмотря на то, что согласно христианским представлениям лишение себя (а тем более ребенка) жизни есть великий грех, поступок княгини (впоследствии причисленной к лицу святых) сакрализован: сообщается, что отныне ее чудотворная икона зовется иконой Николая Заразского, поскольку с нею княгиня «сама себе зарази» (убила).

Причина столь нетривиального переосмыслиения самоубийства очевидна: добровольная гибель оказывается избавлением от бесчестия, которое средневековым свидетелем-летописцем мыслится негативнее смерти.

А поскольку повесть завершается восстановлением разоренной Рязани последним из рода рязанских князей, то и угроза ее достоинству мыслится преодоленной: вотчинная честь не посрамлена, рязанская идентичность сохраняется — ценой жертвенной готовности рязанцев к неповиновению. Аналогичной видится Толстому и судьба Москвы, чье возрождение уподобляется стихийному восстановлению «разоренного муравейника».

Ярким средневековым повествованием в российской словесности создается знаменательный прецедент преодоления кризиса социокультурной идентичности столицы и всей отчизны ценой стойческого (в пределе – жертвенного) неподчинения чуждой воле.

Своего рода отголоском такой позиции звучит знаменитая концовка «Бориса Годунова»: «Народ безмолвствует», устранившись от недостойного соучастия в неправедном событии бесчестия Москвы от захватчика. Знаменательно, что именно здесь впервые появляется микрообраз «муравейника»: во сне Гришке Отреppьеву «виделась Москва, что муравейник».

При этом очевидно, что Москва в тексте трагедии выступает «соборным» женским персонажем. В частности, говорится о «вопле всей Москвы», умоляющей: «Да скажится над сирою Москвою». Самозванец вполне сознает свой грех несущего столице бесчестие: «я в красную Москву / Кажу врагам заветную дорогу». В поэтической традиции Москва «белокаменная», «красной» она оказывается по фразеологической аналогии с «красной девицей».

Одной из важнейших сюжетных линий «Доктора Живаго» также выступает бесчестие Москвы от людей «вроде Антипова или Тиверзина», которые «теперь страшнее волков». Лаконичные, но многочисленные бытовые зарисовки и городские пейзажи постепенно разрушающейся Москвы делают роман Пастернака своего рода «повестью о разорении» Москвы – аналогично древнерусскому сказанию о разорении Рязани. А в концовке прозаической части текста друзьям Юрия Андреевича, читающим тетрадь его стихов, воскрешенная Москва «оказалась <...> главною героиней длинной повести, к концу которой они подошли с тетрадью в руках в этот вечер». Не будем забывать, что в русской интеллектуальной традиции Москва мыслилась «третьим Римом» и гарантом национальной идентичности.

Подобно тому, как то было в средневековой повести, бесчестье Москвы романским сюжетом неразрывно сплетено с бесчестием главной героини. Романное существование Лары начинается с «номеров», нанятых для ее матери Комаровским: «Это были самые ужасные места Москвы, лихачи и притоны, целые улицы, отданные разврату, трущобы “погибших созданий”». В основании этой сюжетной линии лежит поругание девичьей чести – совра-

щение, ведущее к потере самоидентичности: Лара «сидела перед своим отражением в зеркале и ничего не видела»; передаваемое повествователем течение ее мыслей таково: «теперь она — падшая. Она — женщина из французского романа». Даже сам соблазнитель Комаровский осознает, «как чувствительно и непоправимо, по-видимому, исковеркал он её жизнь».

В «Докторе Живаго» развернуты две альтернативные стратегии отстаивания женского достоинства, как и социокультурного достоинства отчизны, — агональная и стоическая: с одной стороны, справедливая в своих истоках агрессия, с другой — позиция жертвенного неподчинения. Воспитатель главного героя Веденяпин учил христианскому завету «жизни как жертвы».

В романном контексте выстрел Лары как судорожно мстительный жест оказывается морально ущербным. Данное сюжетное событие символически представлено в романе сигналом революционной угрозы всему социокультурному укладу человеческих отношений. Ее выстрел прерывает *рождественскую* праздничность бытия и пробуждает некие *инфериальные* силы: «Пустой дом Свентицких был погружен во тьму <...> стол ломился под не- тронутым угощением и зеленые винные бокалы позывали, когда <...> по скатерти между тарелок прошмыгивал мышонок». Напомню, что годы гражданской войны ознаменованы в романе нашествием неисчислимых полчищ мышей и крыс, этот бестиарный мотив — один из наиболее частотных для пастернаковского текста мотивов мифопоэтической значимости.

Муж Лары, семейная жизнь которого была изначально омрачена ее аморальной историей с Комаровским, также претерпевает утрату первоначальной идентичности: «Из застенчивого, похожего на девушку и смешливого чистюли-шалуна вышел нервный, все на свете знающий, презрительный ипохондрик», «в тяжелом взгляде» которого Галиуллин видит, «как в глубине окна, кого-то второго». Романная судьба Паши Антипова оказывается непосредственным продолжением и тысячекратным усилением *выстрела* его будущей жены: массовые *расстрелы* Стрельникова в основе своей пытаются местью за ее исковерканную жизнь. «Обвинение веку» он выносит «от её имени, её устами». Стрельба Стрельникова направлена против низменного строя человеческих отношений: «Грязь, теснота, нищета, поругание человека в труженике, поругание женщины <...> безнаказанная наглость

разврата»; слезы и жалобы «обобранных, обиженных, обольщенных». Строго говоря, вся революционная деятельность Антипова представляет собой мщение за унижение женского достоинства Лары, но одновременно это и безоглядное самоутверждение собственного оскорбленного достоинства. Закономерно, что лейтмотивная цепочка выстрелов оканчивается выстрелом в себя.

Художественная логика пастернаковского романа состоит в том, что даже справедливый в своих истоках путь насилия — в чем и состоит сущность русской революции — приводит к саморазрушению личности и общества, страны и культуры.

Пьер Безухов, отстаивающий свою собственную честь вызовом Долохова на дуэль, а впоследствии честь Москвы, замышляя убийство Наполеона, следует стратегии мести. Однако, как и в ситуации дуэли, она оказывается нарративно дискредитированной. Пьер почувствовал, «что прежний мрачный строй мыслей о мщенье, убийстве <...> разлетелся, как прах, при прикосновении первого человека». В конечном счете, в толпе арестованных он оказывается причастным stoicескому бездействию как форме непокоренности и сохранения коллективной идентичности.

Именно такая позиция отводится во время Бородинского сражения Андрею Болконскому, не уронившему своей воинской чести в пассивном противостоянии врагу во главе резервного полка, stoicески несущего урон, «не сходя с этого места и не выпустив ни одного заряда».

Эта stoicеская гибель, бессмысленная с pragmatической точки зрения, в ценностном контексте понятий о чести, накопленном русской классикой, предстает героической. Бесславное смертельное ранение символически вбирает в себя весь смысл Бородинского сражения: моральная победа при отсутствии победы воинской.

Аналогичную стратегию чести является собой романное существование доктора Живаго. При этом судьба «этого святого города», как названа Москва в прозаической концовке текста, составляет в романе символическую параллель судьбе главного героя, бесславно гибнущего, но сохраняющего достоинство и возрождающегося в своих стихах.

Особенность, отличающая его от окружающих персонажей (в частности, ближайших друзей Гордона и Дудорова, и даже Лары), — неукоснительное сохранение в кризисных ситуациях са-

моидентичности: социальной (врач), культурной (поэт) и личностной (достоинство человеческого «я»). При всей динамике жизненных обстоятельств и личностной позиции по отношению к ним (восхищение большевистским переворотом, неприятие революционных мер за их «неодаренность» и т. п.) Живаго всегда остается «самим собой», обладая «свободой души», узнаваемой его друзьями в тетради его стихов, и никогда не впадая в агрессивность. Принужденный участвовать в бою, он лишь «разряжает» винтовку «выстрел за выстрелом», целясь в дерево, чтобы ни в кого не попасть.

Даже поэтический рассказ Живаго о подвиге своего святого покровителя Егория не содержит в себе картины насильственно-го действия — только stoическое служение: «Посмотрел с мольбою / Всадник в высь небес», а затем очнулся «сшибленный в бою» рядом с поверженным драконом. Наконец в финальном стихотворении Юрия Живаго сам Иисус формулирует стратегию stoического достоинства «непротивления злу насилием»: «Спор нельзя решать железом, / Вложи свой меч на место, человек».

Стратегия stoического достоинства, диаметрально противоположная обычаю кровной мести, составляет, по-видимому, некоторую доминату русской культуры. Одним из наиболее ярких примеров данного феномена в русской истории явилось, разумеется, непокорное стояние на Сенатской площади декабристов, не присягнувших новому царю. Жертвенное следование за декабристами их жен ярко вписывается в бегло обрисованную здесь культурную модель.

V. Tiipa
Female Dignity of the Capital
in Masterpieces of Russian Literature

Keywords: female honor, dignity, capital, sacrificial stoicism.

The article builds the paradigm of sacrificial stoicism as organic for Russian culture when it comes to defending honor. Wherein the metonymic conjunction of female honor and the national honor of the fatherland, in particular, the capital, are emphasized. Present observations relate to the old Russian novel about the ruin of Ryazan, Pushkin's «Boris Godunov», the novel «War and Peace» by Leo Tolstoy and «Doctor Zhivago» by Boris Pasternak.

М. А. Турьян *

ПОСЛЕДНИЕ КНЯЗЬЯ ОДОЕВСКИЕ: ИЗ ИСТОРИИ РОДА

Ключевые слова: Последние князья Одоевские, Владимир Федорович, Александр Григорьев, Николай Одоевский-Маслов

По причине бездетности князя В. Ф. Одоевского, последнего Рюиковича, по правилам геральдики его титул и фамилия были переданы по женской линии старшему племяннику Николаю Маслову, а не младшему Александру Григорьеву, названному в честь дяди-декабриста и более В. Ф. желанному. Однако князь Одоевский-Маслов также был бездетен; на этом имя князей Одоевских сошло с исторической сцены.

«Род князей Одоевских происходит от князей Черниговских. В родословной князей Черниговских, находящейся в бархатной книге, показано, что сын Великого князя Владимира Святославича, крестившего Русскую землю, великий князь Ярослав Владимирович посади сына своего Великого князя Святослава Ярославича на Чернигове, и от него пошли князья Черниговские. Великий князь Михаил Всеволодович Черниговский правнук по-многому великого князя Святослава Ярославича, произвел третьего сына, именем князя Глуховского и Новосильского, коего сын князь Роман пришел из Новосилии жити в город Одоев. Потомки его князья Одоевские служили Российскому престолу разные службы в боярах и в других знатнейших чинах и жалованы были поместьями и вотчинами. Сказанное о роде князей Одоевских доказывается сверх истории Российской бархатною книгою и родословною князей Одоевских, хранящуюся в Герольдии <...>

Потомки Черниговских князей пошли от великого князя Рюрика» (ОР РНБ. Ф. 539 (В. Ф. Одоевского). Оп. 1. Пер. 101. № 2. Л. 3–4, 10–11).

Подобные этому генеалогические свидетельства отложились в обширном архиве Одоевского преимущественно в зрелую пору и совпадают со временем особого интереса писателя к собственной сокровенной «второй», «внутренней» жизни (Дневник 1935: 146. Запись от 27 марта 1862 г.).

* Турьян Мариэтта Андреевна, доктор филологических наук, член Союза писателей Санкт-Петербурга. Электронная почта: marietta@mt3490.spb.edu.

«Моя история еще не написана», — записал как-то поздний Одоевский в своем дневнике (Дневник 1935: 238. Запись от 11 декабря 1868 г.). Думается, этот интерес к личной истории включает в себя и чрезвычайно важную для него историю рода — древнейшего рода Рюриковичей, прямым, шестьдесят вторым и последним потомком которого он являлся. Факт этот был общепризнан — до такой, можно сказать, курьезной степени, что когда в 1860-е годы, в Париже, в среде неких «тайных обществ» обсуждался вопрос смещения царствующих Романовых, единственным законным по происхождению наследником трона назывался Владимир Одоевский (Дневник 1935: 277–278). В. А. Соллогуб, скажем, обратясь в своих мемуарах к личности князя, прежде всего назвал его по праву «главой русского родового аристократизма», подчеркнув при этом высокое личное благородство и глубокую жизненную смиренность князя — свойства истинного аристократа (Соллогуб 1988: 572–573).

Правда, по свидетельству современников, к 1840-м годам словесные реликты в бытовом ли поведении или как-то иначе, но стали более очевидны. А. Я. Панаева вспоминала, например, что Одоевский — единственный из писателей — приезжал на литературные вечера в сопровождении ливрейного лакея (Панаева 1948: 92).

Еще в 1830-е годы, в пору активной полемики о «литературной аристократии», отражавшей более широкий контекст вопроса об исторической роли «нового» и «старого» дворянства, Пушкин резко высказался в пользу «старинного дворянства» — в его глазах носителя национальной культуры и национальных традиций¹. Подобный взгляд на ценностный смысл высшего сословия, несомненно присущий и Одоевскому, также тесно сливался в его понимании с историей отечества.

По смерти князя в его бумагах отыскалось неотправленное письмо Александру II, в котором он просил у государя разрешения на продолжение труда Карамзина, обосновывая на то свои исторические права: «Мой предок князь Никита имел счастье быть верным подданным, даже другом и поверенным всех тайн Вашего предка, царя Алексея Михайловича <...>» (Цит по: Турыян 1991: 374).

¹ Подробнее см.: (Вацуро 1969: 150–168).

Говоря об историко-культурной значимости сословия «старинного дворянства», Пушкин вынужден был однако констатировать печальный факт: реформы Петра низвели его до уровня «третьего сословия».

Об угасании исконных дворянских родов и традиционного усадебного быта написано немало; случай Владимира Одоевского — в числе ярких тому примеров. Доставшееся ему наследство — заложенное в Костромской губернии дедовское имение в 400 душ, в итоге проданное. По существу, для родовитого князя — нищий. «Нет большего несчастья, чем быть сиятельством в нищете», — горько записал он в дневнике в 1860-м году (Дневник 1935: 107). Подобные признания, с жалобами на постоянные долги, не единичны. Недостаток средств для столичного существования, соответствующего его социальному статусу, явился и основной причиной переезда в полупровинциальную — в сравнении с нынешней столицей — первопрестольную: «Хотелось бы мне в Москву — нет при нашей скучности никакой возможности жить далее в Петербурге»². Действительно, единственным средством к существованию оставалась всю жизнь только государственная служба. Не случайно отметил Одоевский отозвавшийся в нем своей «верностью» ответ некой дамы на вопрос: «чем отличается аристократ от демократа?» — «Un gentilhomme qui travaille est déjà un democrate»³. Однако был и иной мотив: «...как все петербуржцы, я утрачиваю понимание России. Мне надо почерпнуть силы на родной почве»⁴. И хотя его петербургская жизнь последних десятилетий отличалась высоким и служебным, и сословным положением, и особенной близостью ко двору, думать о Москве Одоевский начал исподволь. В его бумагах сохранилось неотправленное, конца 1850-х годов, письмо к непоименованному «высокопре-восходительству» с просьбой об оказавшемся вакантным месте попечителя Московского университета (ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 2. № 1228. Л. 67).

Еще Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург» в связи с размышлениями о судьбе «старинного» дворянства задумался

² Дневниковая запись от 22 июня 1861 г. См. также записи от 12 марта и 10 мая 1861 г. (Дневник 1935: 136, 131, 133).

³ «Работающий дворянин — уже демократ» (*франц.*) (ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 1. № 22. Л. 1 об.).

⁴ Дневниковая запись разговора с в. кн. Еленой Павловной от 24 ноября 1861 г. (Дневник 1935: 142—143).

и об исторической роли Москвы, признав очевидный ее «упадок» не только как неминуемый результат возвышения Петербурга, но и как следствие социально-исторического процесса изменения бытового уклада, уничтожения дворянско-патриархальных устоев (Пушкин 1958: 275, 629). Подобно Владимиру Федоровичу, москвичу по рождению, та же участь не миновала и ближайшую ему одоевскую ветвь — позднее семейство родного дяди князя Ивана Сергеевича Одоевского, обитавшее близ Москвы, в родовом, но тоже всего уже в двести душ, имении Николаевское⁵.

В первом браке с рано умершей Прасковьей Александровной, урожденной Одоевской, князь Иван стал отцом единственного сына, Александра, избравшего тернистый путь декабриста. Иван Сергеевич женился вторично — на Марии Степановне Грековой, родившей пятерых детей — единокровных Александра: двоих сыновей — Сергея, ушедшего в священники, и недолговечного Николая, и трех дочерей: Софью, Марию и Нину. Софья и Сергей — оба — родились в 1828 году, в январе и декабре, Николай — в 1830 году, Мария — в 1833-м и Нина — в 1836-м. Обитали они в любимом Николаевском. В отличие от непростых в свое время отношений с кузеном Александром⁶ с этими у Владимира Федоровича сложились вполне гармоничные семейные связи.

Дети были поздние. К моменту рождения старшей из них, Софьи, князю Ивану было пятьдесят восемь лет, к моменту появления младшей, Нины — шестьдесят семь. Она знала отца всего лишь три года. Соответственно кузену их, князю Владимиру, они также скорее могли бы приходиться детьми: разница в летах между ним и Софьей составляла двадцать четыре года, между ним и Ниной — тридцать два. Владимир Федорович, как известно, был бездетен; все это (а, может быть, и нереализованное чувство отцовства) вполне объясняет ту роль старшего семья и рода, которую он взял на себя по переезде в Москву: не исключено, что данное обстоятельство также виделось ему «родной почвой», став одной из причин столь кардинальной перемены места жительства.

⁵ По сведениям на 1859 год Николаевское насчитывало 28 дворов: 139 жителей мужского пола, 142 — женского, пруд и две православные церкви (Списки 1863: 237; Юрьевский уезд, № 6345).

⁶ Подробнее см.: (Турьян 1991: 36, 41, 53—59, 372).

Из этих Рюриковичей в связи с нашей темой прежде всего важны, конечно, два последних наследника княжеского титула и фамилии — несостоявшийся и состоявшийся.

Сведений об общении Владимира Федоровича с этой одоевской родней в петербургский период жизни немного. Хотя, скажем, несколько сохранившихся писем к Ольге Степановне Сергея, навещавшего старших Одоевских в Петербурге — вполне семейного характера⁷. В 1858 году в путешествии по Германии чету Одоевских сопровождала Маша. Владимир Федорович счел уместным упомянуть ее в своем по сути официальном письме великой княгине Марии Федоровне о посещении в Кобленце Прусской принцессы: «...лишь в полночь мы (моя жена и я) вернулись в Висбаден, где я оставил молодую княгиню Одоевскую (Марию), путешествующую с нами — почти последний отпрыск нашего рода» (Одоевский 2002: 203).

Мария — Маша, судя по всему, была ему ближе других. Вышла она замуж поздно — в тридцать лет, за Григория Григорьевича Григорьева, единственного, но незаконнорожденного сына графа Григория Владимировича Орлова, после ранней смерти которого мальчику дана была фамилия Григорьев. Тем не менее, получив прекрасное образование, он и под этим безродным именем сделал блестящую карьеру. В 1861 году он уже получил чин действительного статского советника, а как раз к моменту женитьбы стал пензенским вице-губернатором. В устройстве же будущей семейной жизни кузины, при непростых семейных обстоятельствах — удручающем состоянии Николаевского и кончиной в мае 1863 года, буквально накануне намеченной свадьбы, матери невесты — Владимир Федорович решительно взял на себя роль главы семейства.

В. Ф. Одоевский — М. И. Одоевской

8 июля 1863 г.

«<...> Так как ты спрашиваешь моего совета, то вот он:
1-е. Положение ваше так беспомощно и затруднительно и вам так нужна мужская голова, что я именно в этом смысле и выразил тебе мое желание, чтобы свадьба была скорее. — На глупые толки что не выполнен довольно траур смотреть нечего; дело идет о ва-

⁷ Письма от 3 июня 1847 г. и 25 июня 1848 г. (РГАЛИ. Ф. 365. Оп. 1. Ед. хр. 69. Л. 1–3).

шем и настоящем устройстве и спокойствии всех вас; это важнее всякой патриархальной болтовни; а если будут какие-нибудь звирушки толковать тебе, что так в старину не водилось, то адресуй их ко мне и взвали все на меня, как на старшего родственника — elle trouveront à qui parler⁸.

2-е. Чтобы избавиться от болтовни, а равно от угощений, приглашений соседей и разных свадебных приготовлений, которые только опорожнят твой кошелек, не считая суеты и хлопот, я советую тебе и твоему жениху съехаться в Москве к середине августа, чтобы после 15-го т. е. по окончании поста вам сыграть свадьбу. Для тебя с Ниной, и кого еще возьмешь с собою, я устрою у себя в доме un petit pied à terre⁹ и мы устроим твою свадьбу просто и благородно; ты пойдешь под венец из родного дома, — а из церкви прямо садитесь в вагон, как делают умные люди, и поезжайте с Богом в Николаевское <...> Поверь мне, что так будет лучше, и даже не без патриархальности <...>, ибо говорят, что невеста всегда должна быть взята женихом из родного дома <...>»

В конце письма Владимир Федорович обещает Маше следующим летом приехать в Николаевское «нянчить маленького князя Одоевского»¹⁰ (курсив мой — М. Т.). Игнорируя фамилию будущего отца, он уповал на продолжение одоевского рода.

Так и произошло: Маша венчалась в Москве 25 августа 1863 г. в церкви Зачатьевского девичьего монастыря¹¹.

Супруги обосновались в Пензе. Однако этот счастливый брак был недолгим. Первым родился не «маленький князь», как мечтал старший Одоевский, а дочь Ольга. Но через два года, 12 июня 1866 года, появился на свет долгожданный мальчик. Увы, эти роды оказались для Маши роковыми: спустя несколько часов после них она скончалась. Безутешный Григорий Григорьевич буквально шаг за шагом описал Владимиру Федоровичу последние дни жизни, кончину и погребение обожаемой жены — “доброго мое-

⁸ они < всегда > найдут, о ком говорить (*франц.*).

⁹ временную квартиру (*франц.*).

¹⁰ ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 1. № 96. Л. 119—122. См. также подробности о предстоящей свадьбе в письме ей же от 4 августа 1863 г. (Там же. Л. 137—138), а также письмо Нине от 8 июля 1863 г. (Там же. Л. 123—124).

¹¹ См.: Дело об утверждении в правах наследования жены гв. ротмистра С. И. Масловой, жены д. ст. сов. М. И. Григорьевой и княжны Н. И. Одоевской имением кн. М. С. Одоевской (Госуд. архив Ярославской обл. Ф. № 151. Оп. 2. Д. 34728. Л. 4 об.).

го ангела Marie” (Письмо Г. Г. Григорьева В. Ф. Одоевскому от 3 июля 1866 г. — ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 2. № 446. Л. 1—6). Но в горестном этом письме первостепенно следующее. В предчувствии конца Марию более всего волновало имя будущего ребенка: «Я желаю дать моему сыну имя Александр или Владимир. Я знаю муж мой хочет его назвать Никитой или Иваном; но я не желаю этого...» В предсмертные минуты Григорий вновь спросил жену об имени новорожденного: «“Александр”, — ответила она, — и я повел священника в детскую дать молитву моему сыну» (Там же. Л. 3—3 об.).

Тень старшего единородного брата не покидала, видно, подстудное сознание обитателей Николаевского никогда (курсив мой — М. Т.).

Второе предсмертное желание Марии, также выполненное, — быть похороненной в Николаевском, на родовом погосте: гроб с ее телом, перевезенный из Пензы, был предан земле здесь. «Увидев, что могила князя Ивана Сергеевича и другие в беспорядке, — заключал свое письмо Григорий Григорьевич, — я велел при мне же привести их в надлежащий вид» (Там же. Л. 6).

Тем же летом Григорьев был переведен вице-губернатором во Владимир. Дети под опекой Нины росли в Николаевском.

Спустя несколько лет Григорьев женился вторично, однако первенцев своих заботами не оставлял — они получили образование согласно своему высокому сословному статусу. Ольга училась в Смольном институте и была определена кандидаткой во фрейлины, сын же окончил элитарное Императорское училище правоведения — но до этого и его зачислили в пажи ко двору с внесением в список общих кандидатов Пажеского корпуса.

Александр, в жилах которого текла кровь двух самых знаменных дворянских родов России — Рюриковичей и екатерининских графов Орловых, был, судя по всему, человеком неординарным. Учился он, правда, спустя рукава и в списках наиболее выдающихся на поприще государственной службы чиновников не значится (Пашенный 1967: 415; Анненкова 2006). Тем не менее несколько лет он служил в министерстве юстиции и департаменте земельных имуществ, а в 1896 году удостоился даже ордена Св. Анны 3-й степени — и вышел в отставку. Увлечения Александра были далеки от чиновничьей сферы и лежали в области музыки — еще со времен Училища, где музыкальное преподавание

отличалось основательностью. Тем не менее, будучи последним владельцем родового Николаевского, Александр прежде всего попытался заняться там хозяйством. Подробности этих стараний известны нам со слов давнего его знакомого С. Д. Урусова. Спустя годы случайно встретившись с ним в Петербурге на свадьбе сестры, Урусов оставил эксцентрический его портрет — или невольно запечатлел ироничный *автопортрет*? С его слов, вначале Александр почему-то решил устроить телефонное сообщение с заброшенной лесной сторожкой, а затем «принялся за аферы: собрал тройку лошадей, назвав пристяжных Бемолем и Бекаром, а коренника Аккордом и отправил их из Владимирской губернии в Петербург на продажу» — разумеется, лишь с убытком. Вскоре имение было продано. Забегая вперед, дорисуем печальную картину конца родового гнезда Одоевских. В сохранившемся описании 1925 года от дома остались лишь остатки фундамента, в заброшенном парке — заросший пруд, все еще именовавшийся местными жителями «купальней Одоевских», а на погорте — только одна едва различимая могильная надпись: «Нина Одоевская», погребенная здесь в 1888 году¹².

Урусов «с упоением» внимал рассказам старого знакомца — в том числе, невзирая на дружбу со служителями Исаакиевского собора, его анекдотам «о взаимоотношениях, привычках и вкусах соборного клира», что не мешало ему, обладающему прекрасным голосом, тут же исполнять под собственный аккомпанемент духовные песнопения. Перебравшись в Петербург, Александр за jakiл свободным художником. Сам первоклассный музыкант, он открыл музыкальную посерединическую контору, выполнившую заявки антрепренеров на музыкантов всех специальностей. Однако и здесь все доходы проедались — владелец широко угощал ожидающих вызова артистов.

Не оказались ли в натуре Александра родственные гены — дядюшки Владимира, глубоко приверженного музыке, и легендарного дядюшки Александра, до конца печальных дней сохранившего «и детский звонкий смех, и речь живую»?

Еще в 1879 году Григорий Григорьев подал на Высочайшее имя прошение о дозволении старшему его сыну Александру присоединить к своей фамилии герб, фамилию и титул князей Одо-

¹² Орлов М. Крестьянин Полушкин о декабристе А. И. Одоевском — РГАЛИ. Ф. 386 (Одоевский А. И.). Оп. 1. Ед. хр. 2. Авт., 1925. Л. 1—3.

евских, ссылаясь при этом на волю Владимира Федоровича, неоднократно им высказанную. Но прощение удовлетворено не было.

Растратив остатки немалого, кажется, родительского наследства, Александр последние годы бедствовал, и в августе 1919 года — неясно, то ли упав, то ли бросившись в один из петербургских каналов, был спасен и умер в «простонародной» Обуховской больнице (Урусов 2009: 321–322). Похоронен на Новодевичьем кладбище (Кладбище 2003: 113, № 2979). О жене его, в девичестве Групильон, и детях — Вениамине и Марине — ничего неизвестно.

Согласно же правилам геральдики за год до прошения Григорьева герб, титул и фамилию князей Одоевских получил старший из наследников — сын Софии Ивановны, урожденной княжны Одоевской и гвардии ротмистра Николая Дмитриевича Маслова Николай Nikolaevich Maslov.

Последний князь Одоевский-Маслов носил дарованные ему титул и фамилию достойно. Выпускник Пажеского корпуса, он сделал блестящую военную карьеру, дослужившись до высших чинов и множества вполне заслуженных наград: генерал от кавалерии, генерал-адъютант, командовавший в числе прочего и привилегированным лейб-гвардии Конным полком, в котором некогда служил и Александр Одоевский. В военной литературе послужной его список отражен со всей полнотой и воспроизвести его здесь нет необходимости. Гораздо примечательнее несколько известных нам черт его характера.

В первую волну революционных волнений — с 1905 по 1907-й год — князь Одоевский-Маслов служил в Новочеркасске, Войсковым наказным атаманом Войска Донского. Однако по сохранившимся свидетельствам, будучи, очевидно, человеком уравновешенным, отнесся он к революционным волнениям спокойно, за что был прозван «Добродушным» и при всех своих чинах, орденах и титуле — уцелел (Петровский 1917). Высокому же военному начальству подобное добродушие показалось несовместимым с принципами твердой государственной власти, и Николай Nikolaevich был с Дона отзван — в Москву, начальником Московского дворцового управления и заведующим придворной частью. Поселился он в Кремле, в Кавалерском корпусе, где и встретил 1917-й год.



Софья Ивановна Маслова (урожденная княжна Одоевская) с детьми. Слева направо: Мария, Наталья, Николай (будущий князь Одоевский—Маслов), Александр, Ольга, Варвара, Елизавета. 1870-е гг. Публикуется впервые

Однако за два года до того, в числе прочего став еще и членом Особого комитета по устройству Музея 1812 года, Одоевский-Маслов взял, кажется, на себя основную инициативу по его организации. Под его председательством проходили все заседания Комитета — в Кремле и позже в Историческом музее — вплоть до октября 1918 года. Нет сомнения, что именно это и послужило ему охранной грамотой в глазах новой власти: семидесятилетний князь, похоже, мирно ушел из жизни в том же, что и Александр, 1919-м, 15 апреля¹³.

И, наконец, еще одна, быть может, фатальная предначертанность. Жена князя Николая Николаевича Ольга Ильинична, урожденная Фролова — так же, как и жена Владимира Федоровича Ольга Степановна — превосходила мужа годами. И они также остались бездетны; на этом имя князей Одоевских сошло с исторической сцены.

¹³ ОПИ ГИМ Ф. 160. Ед. 10; Ф. 230. Ед. 14. Выражаю глубокую благодарность Заведующему ОПИ ГИМ А. Г. Юшко за предоставленные сведения.

Литература

- Анненкова 2006 — *Анненкова Э. А. Императорское училище правоведения*. СПб., 2006. С. 184–228.
- Вацуро 1969 — *Вацуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х гг.* // *Пушкин: Исследования и материалы*. Т. 6. Л., 1969. С. 150–168.
- Дневник 1935 — «Текущая хроника и особые происшествия». *Дневник В. Ф. Одоевского. 1859–1869* // *Литературное наследство*. Т. 22–24. М., 1935.
- Кладбище 2003 — Новодевичье кладбище / сост. Н. Л. Маркина и др. СПб., 2003.
- Соллогуб 1988 — *Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания*. Л., 1988.
- Петровский 1917 — *Петровский А. И. Опись войсковым, наказным и воинским наказным атаманам, в разное время в города Черкасск, а затем Новочеркасск для управления Областью войска Донского от высшего начальства поставленным (1738–1916)*. Новочеркасск, 1917. № 20.
- Панаева 1948 — *Панаева А. Я. Воспоминания*. М., 1948.
- Пашенный 1967 — *Пашенный Н. Императорское училище правоведения и правоведы в годы мира, войны и смуты*. Мадрид, 1967.
- Пушкин 1958 — *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 7*. М., 1958.
- Турьян 1991 — *Турьян М. А. «Странная моя судьба...» О жизни В. Ф. Одоевского*. М., 1991.
- Одоевский 2002 — Кн. В. Ф. Одоевский. Переписка с в. кн. Марией Павловной, великой герцогиней Саксен-Веймар-Эйзенах. / Сост., вступ. ст., коммент. Е. Е. Дмитриевой. М., 2002.
- Списки 1859 — Владимирская губерния. Списки населенных мест по сведениям 1859 г. СПб., 1863.
- Урусов 2009 — *Урусов С. Д. Записки. Три года службы*. М., 2009.

M. Turjan **The Last Odooyev Princes: History of the House**

Keywords: last Odooyev princes, Vladimir Fyodorovich, Alexandre Grigorjevich, Nikolay Odooyevsky-Maslov.

Since prince V. F. Odooyevsky, the last of the Rurikid family, had no children, in accordance with heraldry rules his title and family name were passed over to the eldest nephew via female lineage, Nikolai Maslov, and not to Alexander Grigoriev, who got his name in honour of his uncle, the Decembrist, and whom V. F. preferred more. However, prince Odooyevsky-Maslov was also childless; and thus the history of Odooyevsky princes' name came to an end.

М. Вайскопф *

**«КОЛДУН ПОКАЗАЛСЯ СНОВА»:
К КОНЦЕПТУАЛЬНЫМ ИСТОКАМ
КНИГИ АНДРЕЯ БЕЛОГО «МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ»**

Ключевые слова: славянофильство, Орест Миллер, Иванов-Разумник, отщепенец, коллектив, Шахтинский процесс.

«Страшная месть» Гоголя всегда была любимым произведением Андрея Белого, которому он еще в молодости дал символистско-пророческое толкование, усмотрев в ней предвестие политических катаклизмов 1905 и 1906 годов. Через несколько десятилетий в своем исследовании «Мастерство Гоголя» (1934) Белый, анализируя ту же повесть, соотнес центральную для нее фигуру колдуна-«отщепенца» как со своей собственной личностью, так и, посредством аллюзий, с жертвами наветов и политических репрессий советского времени.

Посмертно изданная книга Андрея Белого «Мастерство Гоголя» (1934) в каком-то смысле была для него возвращением к молодости, к тому времени, когда вышли две его первые статьи о Гоголе. В числе наиболее востребованных тогда, в начале века, течений значилось и обновленное славянофильство¹ — и его ответ различим в этом итоговом исследовании. Вероятно, на сей раз дело не обошлось без опосредованного влияния его друга, былого «скифа» Р. В. Иванова-Разумника, в доме которого в Детском Селе, до переезда в Москву, Белый по большей части создавал свою монографию и богатейшей библиотекой которого, как резонно полагают публикаторы их переписки А. В. Лавров и Дж. Мальмстед, он воспользовался.

* Вайскопф Михаил Яковлевич, доктор философии, доцент Еврейского университета в Иерусалиме (Израиль). Электронная почта: michweisskopf@gmail.com.

¹ Характерный штрих: проведенное молодым Белым тогда же, в 1908 году в антисемитской статье «Штемпелеванная культура» разграничение государства, заботы о котором он предлагает препоручить евреям, и культуры как исключительного и сакрального достояния «арийцев» само по себе восходит к славянофильской дилеммии государства и церкви (вернее, воцерковленного «мира»).

Они же подчеркивают, однако, что именно за это совместно проведенное время старая дружба постепенно расстроилась. По словам самого Белого — из черновика его письма Д. М. Пинесу — причиной тому были «просто разные ритмы жизни». Публикаторы отмечают, что хозяину дома претила и его символистская («мережковская») методология, и растущая политическая покладистость — «попытка натянуть на себя марксизм», запечатленная в официозно-социологической доминанте книги, и, конечно, абсолютно неприемлемая для Иванова-Разумника. Потом Белый рассказывал, что «недоразумения» между ними «едва сдерживались (с октября до отъезда) усилиями К^{<лавдии>} Н^{<николаевны>}². Во время обострившихся раздоров, 23 ноября 1931 года, совнарком назначил ему персональную пенсию (Лавров 1988: 803), и легко догадаться, как этот знак августейшего признания должен был воспринимать бескомпромиссный антикоммунист Иванов-Разумник. После того, как в конце марта 1932 г. Белый уехал из Детского Села, он больше с ним не встречался, а с начала 1933-го, после ссылки былого друга, больше ему и не писал (Лавров, Мальмsted 1998: 20–22). Речь здесь пойдет, тем не менее, прежде всего о двух первых главах его исследования — точнее, о первой половине второй главы, т. е. о начальной и, очевидно, еще наименее конфликтной стадии работы.

В 1886 г. Орест Миллер, видный теоретик и глашатай славянофильства, опубликовал статью «Область отропленной личности (По поводу 50-летия “Ревизора”)». Согласно Миллеру, Гоголь в своей комедии запечатлел «мир, где давно уже нет души, где все опустело и выдохлось, потому что все раздробилось, лишившись своего единящего, связующего нутра». Переходя от того аллегорического захолустного города, где подвизается Хлестаков, к более «широкому захолустью с отропленной личностью», а затем ко всей, в том числе столичной российской жизни, Миллер пессимистически заключает, что современный «отропленный» человек «уже слишком увяз в духовном своем одиночестве». И далее:

«Такова-то область, отмежеванная себе гоголевским творчеством, область, в которой не оказывается ничего соответствующего нашему народному миру, в которой все рассыпается как бес-

² Ср. ту же ретроспективную датировку внутреннего разрыва с Ивановым-Разумником в дневнике Белого за август 1932 г.: «Все рухнуло [и рзб. — под руинами?] в октябре 1931 года» (Цит. по: Спивак 2006: 449).

связные песчинки в степи <...> И вот в этой области, вместо давно улетучившейся души, — пустота, ничто, *nihil* в каком-то принципиальном смысле» (Миллер 2012: 743).

Идеалом национального единения, противостоящего европейскому индивидуализму и разобщенности, для О. Миллера служит гоголевская версия славянского «мира» — в хомяковско-самаринском понимании слова — т. е. «товарищество» казаков в «Тарасе Бульбе», спаянных «русским чувством» (этую патриотическую дихотомию усвоит потом и советская филология). Но и запорожцы, с горечью говорит он, безнадежно выродились в своих ничтожных сварливых преемниках:

«Гоголь, от старых своих казаков переходя к их потомкам помещикам, дает нам почувствовать, до чего пропадают задаром в этой обессмыслившейся, этой *отропзенно*-расчеловечившейся среде <...> сокровища душевной природы <...> Загляните только в душу Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, и никакой уже тени какого-либо духовного задатка вы у них не найдете» (Миллер 2012: 732—734)³.

Подхватывая уже на вводных страницах своей книги эту оппозицию величественного прошлого и жалкого настоящего, Белый блестящее конкретизирует тему, заданную Миллером. В «Миргороде», пишет он,

«сопоставлены рядом, как конец напевного “вчера” с началом непевучего “сегодня” — Тарас с Довгочхуном; Довгочхун выглядит слезшим с седла и заленившимся в своем хуторке Тарасом, сатирически осмеянным; а Тарас выглядит патриотически воспетым Довгочхуном...» (Белый 1934: 17).

Творческий путь Гоголя он традиционно делит на три фазы, согласуя их с гегелевской триадой (приписанной у него, как мы знаем, и стадиям своего собственного духовного развития). Тезис — это тексты первой фазы, которые повествуют об архаически слитном колlettивизме стародавней Украины (основной массив «Вечеров...», от части «Вий» и «Тарас Бульба»), антитезис — тексты второй, говорящие о его последующем разложении; следует попытка синтеза: в первой фазе сюжет — «взгляд на все-

³ Курсив здесь и далее во всех цитатах мой — *M. B.*; курсив оригинала обозначен жирным шрифтом.

ленную из глаз коллектива; во второй — взгляд на нее из глаз мелкой личности; в третьей (синтетической, куда Белый включает «Мертвые души») — и личность, и коллектив даны из глаз автора», резюмирующую тенденцию. В ее осмыслении Гоголь, однако, «запутался» (Белый 1934: 77), ибо его гениальное чутье — и художественное и социальное — намного опередило консервативную политическую рефлексию. (Легко заметить, что марксизм тут склеен с психоанализом — как бы вскользь сказано, что «подсознание мстит сознанию», т. е. рефлексии.) Целительный синтез не удался.

Итак, сплоченное казацкое сообщество «Вечеров...» осталось в поэтическом прошлом, в сочинениях «первой фазы», — но роковое «отщепенство», по Белому, уже тогда вызревало в фигуре колдуна из «Страшной мести» и некоторых других персонажей, как позже оно прорвется в трагедии Бульбы (предательство Андрея). Следы славянофильско-почвеннической трактовки гораздо резче проступают, однако, там, где Белый анализирует вторую фазу, в которой петербургский морок с его раздробленностью обернется небытием. «Прочтите романтические повести от “Сорочинской ярмарки” до “Тараса Бульбы”, — предлагает автор, — и сразу же пропустите» через себя произведения второй фазы: «получите впечатление удара о дно “ничто”...» (Белый 1934: 78). Ее персонажи наподобие Чарткова, Пискарева, Поприщина, Башмачкина и странствующей фикции — Хлестакова выказывают черты миллеровской *отрозненности* — Белый называет ее «*отщепенством*». И если Миллер говорит, что вместо души у этих герояев «*пустота, ничто, nihil*», то точно так же обстоит дело в по-дache Белого: «Линия времени заменена кругом пространства; но этот круг — ноль; и недаром в «П<ортрете>» выныривает мосье Ноль <...> Но — “Не верьте Невскому проспекту!” На нем *суициден только Ноль — ноль, ничто*» (Белый 1934: 20–21).

У Миллера к набору «отрозненных» личностей принадлежат и коррумпированная, бездарная, ленивая бюрократия, и легко-мысленное дворянство, подчинившие себя мнимому «просвещению» — пагубному влиянию Запада. Вся эта среда, пораженная «житейским нигилизмом», по-прежнему «остается **наднародной и безнародной**, ничем не связанный с великим целым». Как видим, славянофильство тут преломлено через почвенничество Достоевского. Запад же, продолжает Миллер, сам по себе инфи-

цирован «религиозно исповедуемым материализмом». Гоголь в его вещей тревоге предстает у него не только отечественным, но и всеевропейским пророком, ибо он «как будто предвидел то, что еще впереди, и в своих письмах приходил в такой ужас от **оскуденья души**, оскуденья ее не только у нас, но и на Западе с его более и более развивающимися *буржуазными идеалами*» (Миллер 2012: 743–744).

Вопреки Миллеру, однако, именно эта пророческая миссия у Белого подверглась пренебрежительному разносу, тогда как приметы гоголевских отщепенцев-полупризраков он спроектировал на самого их создателя — несомненно, с оглядкой и на свой собственный образ: напомню о его самоотождествлении с Гоголем, которое еще в 1915 году отметил тот же Р. В. Иванов-Разумник (Иванов-Разумник 2004: 594; см. также: Паперный 1982: 112, 124; Паперный 1986: 59; Ljunggren 2009: 88–89; Делекторская 2020: 356). Гоголь, подчеркивает Белый, ведь и сам «отщепенец от семьи, класса, его породившей среды, не утвердившийся ни для какой другой» (Белый 1934: 54–55).

Миллеровская демонизация буржуазии уже опиралась на обширную отечественную традицию — как правого, так и левого толка, позднее мощно подхваченную большевизмом. Ведь универсальной чертой аграрного или любого другого ретроградного общества, как и производных от него сентиментально-агрессивных социалистических движений, оставалась жгучая ненависть к pragmatическому индивидуализму, свободной экономике и «бездушному капитализму», трактуемым под конспирологическим углом зрения. В старой России эта вражда обрела широчайший и пестрый консенсус: от славянофилов, земских начальников и уездных «Тит Титычей» до народников и архаистов-анаархистов. В дореволюционных охранительных жанрах инфернального западного врага усердно обслуживали его разношерстные агенты — нигилисты, террористы, евреи, поляки, иезуиты, масоны, беспочвенная интеллигенция и пр. Понятно, что в советской риторике эту функцию с еще большим размахом переняли всевозможные наймиты западных разведок — остатки недобитых классов, мечтающие о реставрации капитализма.

Не вызывает сомнения, что поздний антинигилистический роман (разумеется, пропущенный через Достоевского) в дореволюционные годы оказывал сильное влияние и на оккультистские

настроения самого Белого, — конечно же, вместе созвучной им публицистикой, модной криминальной литературой и политическими актуалиями. Новаторски преображенная им традиция вступила у него в союз с протонацистской теософией, воздействие которой превосходно изучено было М. Безродным (Безродный 1997) и И. Светликовой (Светлкова 2008), в частности, на материале «Петербурга».

Вековечная российская вражда к капитализму, вместе с конспирологическим каноном, замечательно пригодилась Сталину, сумевшему довести замшелую архаику до немыслимого совершенства. За бутафорией московских процессов сквозила тень Достоевского — и, кстати, любопытно было бы сопоставить с некоторыми его пассажами обвинительные речи Крыленко и Вышинского или разгромные статьи «Правды». С другой стороны, пригодилась в послереволюционное время эта мистико-охранительная традиция и Андрею Белому, когда идея закордонного заговора проделала у него путешествие из имперского «Петербурга» в большевистскую «Москву»⁴. Ведь он с готовностью адаптировал к своим нуждам политические актуалии.

Сообразуется он с ними и в своей монументальной интерпретации Гоголя. Согласно Белому, его творчество отразило ужас и смятение дремучего коллектива перед язвой новых, индивидуализированных социальных отношений, разъедающей патриархальный уклад — сначала допотопно-целостный, потом крепостнический. В «Страшной мести», которую Белый объявил главным произведением гоголовской «первой фазы», эту угрозу предвещает таинственный отец Катерины, отщепенец-колдун, — «турецкий игумен», по ироническому определению пана Данилы, — человек, прибывший откуда-то из чужих краев и внушающий опасливую ненависть казакам. Их реакцию Белый объясняет прежде всего непостижимой инородностью персонажа-«оторванца» — ибо в примитивном коллективе, «напоминающем строение кишечнополостных», пишет он,

«всякий инако слаженный, — хозяиственник ли, инако мыслящий ли, инако ли сеющий репу, внушает ужас любому скопищу людей, которое тут же срастается в одно громадное чудовище»;

⁴ О шпиономании и идее заговора в «Записках чудака», замешанной у Белого на бреде преследования, см.: (Сконечная 2015: 158–167).

«И уже мелькают подозрительные тени: купец-“москаль”, “цыган”-вор, жид-“шинкарь”, норовящие примкнуть к тому, в ком расшатано родовое начало: нетверды – безродные, им легко оторваться; “оторванец” – *тот предатель* <...> Когда при “оторванце” являются иностранцы – жди беды» (Белый 1934: 48–51).

Конечно, этот «оторванец» наследует «отропзенным личностям» Миллера – но здесь, в объеме «первой фазы», Белый пока еще трактует их роль радикально иначе, чем в двух последующих. Колдун трансформируется там в Костанжогло – провозвестника буржуазных отношений, сохранившего все же, как и ростовщик в «Портрете», наследственную связь с иностранцией и бесовщиной. Иначе говоря, Белый, вторая официально-марксистской историософии, занимает диалектически двойственную позицию по отношению к капитализму, который сперва был жизненно необходим для становления и роста пролетариата, а затем сделался его смертельным врагом, подлежащим безоговорочному уничтожению. Правда, судя по другим его высказываниям, лежащим в русле отечественной традиции, он и сам относился к капитализму крайне неодобрительно. Вообще же на его книге лежит печать обычной для автора двойственности и моральной извилистости – и лишь в анализе «Страшной мести» она почти не ощущима: это наиболее откровенная и наиболее личностная, если не исповедальная, часть беловского труда. В ней он заострил внимание именно на колдуне-«антихристе» как на амбивалентной и, что не раз отмечалось комментаторами, родственной ему фигуре (за полнейшей ненадобностью я опускаю, впрочем, психоаналитический аспект темы).

Внутренне близкий ему образ зловещего индивидуалиста, отвергающего коллективный, роевой строй жизни, Белый подает под аккомпанемент зубодробительной риторики режима, в которую, вместе со словом «вредитель», уже вошло и бранное словцо «единоличник». Прямая соотнесенность «Страшной мести» со злободневными потрясениями была привычной для него еще со времен первой русской революции, о чем в своей ценной статье напомнила И. Делекторская: «Основной материал, на который опирается Белый, говоря о проблеме “оторванчества” <в “Мастерстве Гоголя”>, – это любимая им с юности и с юности же ассоциированная с социальными сдвигами, с революционными волнениями повесть “Страшная месть”». Исследовательница

приводит то место из беловских «Воспоминаний о Блоке», где он пишет, как летом 1905 и 1906 гг. в соловьевском имении они с С. М. Соловьевым воспринимали тогдашние катаклизмы: «Упивались мы Гоголем, “Страшной местью” и “Вием”, встречая происходившее рефреном: “Колдун показался снова!”» (Делекторская 2015: 203; см. также Ljunggren 2009: 83)

Очередное, уже советское явление колдуна пришло теперь на время роковых поворотов в кремлевской политике и было скординировано с пресловутым «обострением классовой борьбы». Надо лишь учесть, что за верноподданическим соглашательством Белого «часто скрывалось стремление совладать с противником, пользуясь его же собственным оружием» (Лавров, Мальмsted 1998: 21). Так будет и здесь.

Еще за несколько лет до написания книги «агентами антисоветских организаций международного капитала» были объявлены спецы (доклад Сталина на собрании московского партактива 13 апреля 1928 г.). Яростная пропагандистская травля таких вражеских «агентов» в СССР лишила их человеческих свойств и визуально подкреплялась издевательскими карикатурами. Государственная паранойя набирала обороты: 1928 год — Шахтинский процесс; 1929 — начало повального раскулачивания (когда общину или «мир», по которому так ностальгировал Орест Миллер, заменит сталинский колхоз); 1930 — расстрел бактериологов, обвиненных в организации конского падежа; тогда же, в сентябре, — ужаснувший Белого расстрел 48 работников пищевой промышленности; в конце года на процессе Промпартии уличают в антисоветском заговоре инженеров (печатается установочная статья Горького: «Если враг не сдается, его уничтожают»); март 1931-го — поразивший его процесс т. н. Союзного бюро меньшевиков⁵; с 1930 по начало 1932-го раскручивается огромное, но не обнародованное пока «дело ТКП». На рубеже 1920—30-х годов режим, одержимый идеей «построения социализма в одной стране», все упорнее насаждает новый, русско-советский национализм, ксенофобию и шпиономанию. Соответственно, всех участников чекистских инсценировок обвиняют, помимо вредительства, в связи с Западом и в подготовке иностранной интер-

⁵ Его отклики приведены в капитальном труде: (Спивак 2006: 389, 391). См. там же, на с. 526—527, комментарий.

венции для свержения советской власти и восстановления капитализма.

С конца апреля по конец мая 1931 года вовсю идут и аресты антропософов. Среди арестованных была Васильева, неофициальная жена Белого; изъят заодно его архив, включая дневник. Его самого, правда, не трогают, а благодаря его неустанным хлопотам Клавдию Николаевну освобождают в июле — и они спешно регистрируют свой брак. Почти сразу затем, в августе, Белый и приступил к созданию книги о Гоголе — а закончил он ее в апреле 1932-го (Лавров 1988: 802–803).

Странно было бы, если бы в ней не отозвались кошмары казенного мифотворчества, включая тотальную шпиономанию. Это было время, когда в любом иностранце видели того или иностранного Воланда, время, когда, по словам Надежды Мандельштам, «иностраниц боялись как огня: за самое поверхностное знакомство с ними летели головы» (Мандельштам 1970: 340). А у Белого мы читаем: «Страшна жизнь, в которой пришелец издалека выглядит непременно **«антихристом»**» (Белый 1934: 45). Нетрудно представить себе, насколько актуально теперь, ровно через столетие после «Страшной мести», звучали слова, обращенные там паном Данилой к отцу Катерины, вернувшемуся из-за рубежа: «*Таких нужно бы допросить порядком, где они таскаются.*» И Белый саркастически вторит Гоголю, рисуя «антихриста» с точки зрения сверхбдительного коллектива: «*Когда при оторванце появляются иностранцы — жди беды;* «*Кумовство с инородцами — измена роду*» (Белый 1934: 51) — но колдун и сам подан как «*инородец, приползший к хуторку, чтоб нагадить*» (Белый 1934: 49); на деле «*он — хуже колдуна: он — предатель родины и веры*» (Белый 1934: 56). И действительно этот не в меру ученый злодей, подобно советским спецам, вступает в предательский сговор с поляками.

Прежний гонитель Андрея Белого — Троцкий, депортированный в 1929 году в Турцию, давно уже назначен на должность всесоюзного изверга, и ему заочно инкриминируют ту же вину, что и «турецкому игумену» у Гоголя: «тайное предательство, сговоры с врагами православной Русской земли» — разве что с заменой «православной» на советскую. Это был самый знаменитый и самый наущенный образчик того «отщепенства», о котором рассуждает Белый в качестве гоголеведа (ср. Вайскопф 2021: в печати).

Интеллигенция запугана, но пока еще не вся и не полностью. Под тем или иным камуфляжем, в различных формах, нарастающий террор отобразился не только в литературе тех лет, но и у некоторых ученых-гуманитариев, безотносительно к тому, что именно находилось в центре их профессионального внимания. Я уже отмечал, в частности, что проповская «Морфология сказки» (1928) несет на себе структурный и стилистический отпечаток нового карательного законодательства (УК 1926 года) и аукается с терминологией Шахтинского дела. Так, в 1930 году, через два года после Шахтинской истории и накануне процесса Промпартии, выходит перевод знаменитого трактата «Молот ведьм» — наставления для инквизиторов, а в 1936-м, во время суда над Зиновьевым и Каменевым, издается «История инквизиции» Х.-А. Льеренте (Вайскопф 2003: 511–519). В значительной степени техника подобных реминисценций отличает, на мой взгляд, и монографию Белого.

Внедряемая сверхмощной пропагандой вражда к чужакам в его трактовке «Страшной мести» получает, в отличие от петербургского цикла, направление, решительно контрастирующее как с соборным славянофильством Ореста Миллера, так и с коммунистическим мифотворчеством. В том же ключе, в каком здравомыслящие скептики трактовали тогда показательные процессы, Белый защищает гоголевского «оторванца» от обвинений, предъявленных ему в повести: «Сомнительно, что “легенда” о преступлениях колдуна не бред расстроенного воображения выродков стгнившего рода»; «лицо его — маска, которой покрыл его поклеп». Симптоматична тут и аллюзионная морфология, наводящая на внятные ассоциации с термином «антисоветский», центральным в глоссарии репрессий: по утверждению Белого, у Гоголя «слово “антихрист” взято из-за предлога “анти” (против)»; и снова: «слово “антихрист” означает лишь “антирод”; в условиях этой жизни “антихрист” всякий человек». Неизбежно «вырастает ужас перед патриархальной жизнью, которая приводит к бессмыслице явления на свет *без вины виноватого*» (Белый 1934: 67–68) (именно так, без всякой персональной вины, тратят «социально чуждых» в СССР).

Сама терминология беловских обмолвок, подобно стилю Проппа в «Морфологии сказки», выдает их судейскую злободневность: «Адвокат родовой патриотики, Гоголь *топит* “клиен-

та "почище прокурора". Так, на процессе Промпартии адвокат И. Брауде усердно «топил» своих подзащитных, поддерживая облыжное обвинение. Акцентируется одновременно глубинно-автобиографический подтекст повести: «Гоголь — отщепенец от рода и класса — самая подоплека сочиненной им личины». Таким же экзотическим отщепенцем, при всех своих (отчасти уже удачных) усилиях вписаться в казенный консенсус, пока ощущал себя и сам Андрей Белый (Ljunggren 2009: 90–91) — оттого нота авторской горечи нагнетается в его репликах: «Колдун, двадцать лет живший в культурном обществе, предельно необъясним для коллектива⁶; «Он только “личность”, но это для рода есть преступление, которому нет наказания» (Белый 1934: 61, 67–68).

Явно откликаясь на газетную травлю «отщепенцев и вредителей», он пишет, что изображенная Гоголем «вселенная оскаленых ртов и бычих ревов есть зубы рода, зубы мертвцевов, готовые вонзиться в оторванца» (Белый 1934: 70). Дневник Белого был, как сказано, изъят чекистами, но благодаря рачительности ОГПУ мы располагаем выборкой из него, доказывающей, что к советской власти он относился примерно так же, как к озверелой «вселенной» «Страшной мести»: «Каждый номер «Литературной газеты» — это расплев кого-нибудь, матерная ругань, обещание стереть с лица земли»; «Огромный ноготь раздавливает нас, как клопов, с наслаждением — щелкая нашими жизнями»; «Боже, сил нет больше терпеть, опять подкатывают ужасы 19-го года [...] Какое-то дьяволово колесо»; вокруг «серые, изможденные и отчасти уже деформированные, зверовидные какие-то какие-то лица». — Чем это не «выродки сгнившего рода» из гоголевской повести? И снова: «Лица дрессированных зверей, а не людей»; «гориллы», «переряженные в коммунистов зубры» (Спивак 2006: 387–390) — напомню про «бычачий рев» осатанелого коллектива в «Страшной мести».

Уже в шахтинской инсценировке прогремело эхо древних хтонических мифов: изменники, связанные с заграницей, врылись

⁶ Приводя эту и смежные цитаты, А. Эткинд делает из них курьезно-прозсоветский вывод: колдун для Белого олицетворяет, мол, знамения новой советской жизни, непонятной эмигрантским и прочим противникам большевизма — этим «потомкам сгнившего рода». Колдун-то как раз «прогрессивен, просвещен и национален» (sic!) — но вот сам Белый «за свое отщепенство подвергнулся справедливому наказанию» по возвращении в СССР (Эткинд 1988: 442).

в самые недра социалистической индустрии с тем, чтобы разрушить, взорвать ее под землей. И Белый, обращаясь к текстам «первой фазы» в целом, маркирует их общую хтоническую подоснову: это обиталища «гномов»-ночных кузнецов и железного Вия, «марево кладов, из которых выхватывается огонь», «земные складки, железные недра» (Белый 1934: 51–53); а в разборе «Страшной мести» он напрямую связывает их «с темой мести рода как рока и с темой гор, этих выперших родовых недр». Заменим род «классом», как это делает сам Белый, — либо, еще лучше, «советской общественностью» — и мы различим внятные отзвуки процессов над шахтинскими и прочими «вредителями». «Соединив черты, характеризующие колдуна, — говорит он, — с характеристикой других оторванцев от рода, *водящихся с иностранцами*, видишь: в колдуна заострено, преувеличено, собрано воедино все, характерное для любого оторванца: *и тема гор, и жуткий смех, и измена родине*» (Белый 1934: 66).

Вся эта тема осталась, однако, в первой половине второй главы «Мастерства Гоголя» — на других страницах автор с чувством выбранил зато «кулаков» и хищных капиталистических приобретателей. Именно тогда, в апреле 1932 года, когда он закончил работу над книгой, власть проделала псевдолиберальный кульбит, практически направленный на дальнейшую унификацию культуры: было объявлено о роспуске всех литературных группировок, включая тиранический РАПП, и о предстоящем создании единого Союза советских писателей. Весть эта обрадовала всех — и Белого тоже. Измученный мытарствами бездомный отщепенец восторженно готов влиться теперь в сервильно-кастовый коллектив. 30 октября 1932 г. на первом пленуме Оргкомитета ССП он, со своим обычным проникновенным двуличием, призывал, на заемном советско-металлургическом жаргоне, к коллективной утилизации литературных индивидов во благо новым писательским «кадрам»: «Вот работа, которая должна *нас всех сварить вместе*» (Белый 1933: 71).

Вероятно, важнее всего, однако, в этой печальной истории та чуткость, с которой Белый успел уловить раскаты самой страшной приближающейся архаической бури — бури тотального террора, призванного истребить любые формы осмысленной и самобытной жизни в СССР.

Литература

- Безродный 1997 — *Безродный М. О «юдобройзни» Андрея Белого* // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 100—125.
- Белый 1933 — *Белый Андрей*. [Выступление в прениях.] // Советская литература на новом этапе: Стенограмма первого пленума Оргкомитета Союза советских писателей (29 октября — 3 ноября 1932). М., 1933. С. 69—71.
- Белый 1934 — *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934.
- Вайскопф, в печати — *Вайскопф М.* Воспоминания Андрея Белого о Штейнере: актуальный контекст // Вячеслав Иванов и эпоха модернизма. Материалы международной конференции, 5—7 мая 2019. Еврейский университет в Иерусалиме / ред.-сост. Д. М. Сегал, Н. М. Рудник, О. М. Левитан, А. Б. Шишкин. М., 2021(в печати).
- Вайскопф 2003 — *Вайскопф М.* Морфология страха // Вайскопф М. Птица тройка и колесница души. М., 2003. С. 511—519.
- Делекторская 2015 — *Делекторская И.* «Мастерство Гоголя» и «Начало века»: варианты автобиографии // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики: Сб. статей / сост. К. Кривеллер, М. Л. Спивак. СПб., 2015. С. 203—212.
- Делекторская 2020 — *Делекторская И. Б.* Гоголевский проект Андрея Белого: писатель как режиссер и как художник-иллюстратор // Литература и искусство: Век двадцатый. Вып. 5. М., 2020. С. 354—365.
- Иванов-Разумник 2004 — *Иванов-Разумник Р. В.* Вершины. Александр Блок. Андрей Белый // Андрей Белый: pro et contra / сост., вступ. статья и комм. А. В. Лаврова. СПб., 2004. С. 543—678.
- Лавров 1988 — *Лавров А. В.* Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации / сост. С. Лесневский, А. Михайлов. М., 1988. С. 775—803.
- Лавров, Мальмстед 1988 — *Лавров А. В., Мальмстед Дж.* Предуведомление к переписке // Белый Андрей и Иванов-Разумник. Переписка / публ., вступ. статья и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстеда. СПб., 1998. С. 5—28.
- Мандельштам 1970 — *Мандельштам Н.* Воспоминания. Нью-Йорк, 1970.
- Миллер 2012 — *Миллер О.* Область отрезненной личности (По поводу 50-летия “Ревизора”) // Миллер О. Славянство и Европа. М., 2012. С. 730—745.
- Паперный 1982 — *Паперный В. М.* Андрей Белый и Гоголь. Статья первая // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 604. 1982. С. 112—126.

- Паперный 1986 — *Паперный В. М.* Андрей Белый и Гоголь. Статья третья // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 683. 1986. С. 50—65.
- Светликова 2008 — *Светликова И.* Кант-семит и Кант-ариец у Белого: об идеологических источниках «Петербург» А. Белого // Новое литературное обозрение. 2008. № 93. С. 62—98.
- Сконечная 2015 — *Сконечная О.* Русский параноидальный роман: Федор Сологуб. Андрей Белый. Владимир Набоков. М., 2015. С. 158—167.
- Спивак 2006 — *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006.
- Эткинд 1998 — *Эткинд А.* Хлыст: секты, литература и революция. М., 1998.
- Ljunggren 2009 — *Ljunggren M.* Twelve Essays on Belyi's Peterburg. Göteborg, 2009.

***M. Weisskopf*
«The Wizard Has Shown Himself Again»:
Ideology in Andrei Belyi's «Gogol's Craft»**

Keywords: The Slavophils, Orest Miller, Ivanov-Razumnik, renegade, collective, the Shakhty Trials.

«Terrible Revenge» was Belyi's favorite Gogol's piece: in his youth as a Symbolist he interpreted it prophetically as a foreboding of the 1905—1906 political cataclysm. Three decades later, in his last book, «Gogol's Craft» (1934), Belyi turned back to the same story correlating its central figure, the renegade wizard, with his own self. By numerous allusions the writer connected Gogol's wizard with victims of political insinuations and repressions of the Soviet era.

П р и л о ж е н и е

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ДИВЕРТИСМЕНТ
К КУРСАМ ОСНОВНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ
ПРОГРАММЫ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО
ПО УРОВНЮ МАГИСТРАТУРА
ПО НАПРАВЛЕНИЮ (СПЕЦИАЛЬНОСТИ)
45.04.01 ФИЛОЛОГИЯ**

В. Е. Багно *

ПОД АБСУРДИНКУ — 11

Немного нас, избранных, которые смотрят в фигу и видят книгу.

* * *

Если у женщины есть несколько домашних питомцев, то у мужчины мало шансов быть самым любимым.

* * *

Все мы можем происходить от Рюрика. Опрровергнуть это невозможно. Поэтому все мы братья и сестры.

* * *

Если понимать, то знать и не нужно.

* * *

Есть люди, которые никогда не снимают с рук перчаток культуры. Руки, конечно, в сохранности, но пальцам не позавидуешь.

* * *

Мужики либо непутевые, либо беспутные. Так что для пути выбор невелик.

* * *

Увидела, услышала, потрогала, понюхала, полизала, откусила, дальше пошла. Рай сохраненный!

* Багно Всеволод Евгеньевич, доктор филологических наук, член-корреспондент Российской академии наук, научный руководитель Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: vsbagno@gmail.com.

* * *

Открыли вино, чтобы оно подышало. И кто-то незаметно все его вдохнул в себя.

* * *

Кошка и пес — пара тривиальная. Кот и собака — пара проблемная. Выбирайте.

* * *

Янь и Тынь.

* * *

Мужик в СССР в среднем выпивал в день бутылку белого и бутылку красного. Так что за семьдесят лет национальное примирение в крови было обеспечено.

* * *

Во всем есть смысл — как осторожно идет пьяный, боясь себя, переполненного, расплескать.

* * *

Если жизнь неизбежна — расслабься.

* * *

Душа болеет, как и тело, некоторые из этих болезней — неизлечимы. Другое дело — она бессмертна, и будет болеть вечно.

* * *

Если у человека есть крылья, не факт, что он ангел.

* * *

Перетекание чувств в природе. Иногда, например, ненависть к кому-то одному выдает себя за сочувствие к кому-то другому.

* * *

Искусство, как правило, лишь щекочет нервы. А должно оно быть катарсисом, защемлением.

* * *

Верлибр — это аритмия.

* * *

Есть одна область, где только самогонные аппараты и возможны. Самогонные аппараты духа.

* * *

Комар укусил меня в ум.

* * *

Не правда, что у нас нет своей правды. Наша правда заключается в том, что правда — не ваша. И это — правда.

* * *

К вопросу об опечатках. «Нам надо вдумчиво все обсудить. Пришли мне, пожалуйста, свой скальп».

* * *

Не надо спорить: то ли это гористые холмы, то ли холмистые горы. Поверьте друг другу.

* * *

Писатель — паук, он плетет паутину, напоминающую мир. В эту паутину попадаются языки, читатель, мир.

* * *

Женщины не последовательны. Они не позволяют чистоплотным кошкам лежать на столах, но они позволяют мужчинам, значительно менее чистоплотным, лежать в их постелях.

* * *

Лицо у него оказалось славянской национальности, а вот все остальные части тела — другой.

* * *

Уехала из страны по мелкой нужде, вернулась по большой надобности.

* * *

Нюансы бабавщины. Я сбрасываю с телеги времени тех, кто сел в нее до меня, не понимая, что через пять-десять лет также сбросят меня те, кто уже касается меня бедрами.

* * *

Ошеломляющие успехи в личной, надличной, внеличной и безличной жизни.

* * *

Всему можно найти применение. Фантазии — для прошлого, память — для будущего.

* * *

Каждый день семенить за все новой Вечной Женственностью.

* * *

Навыки руководителей: прислушиваться, но не слушать, слушать, но не прислушиваться.

* * *

Быт первобытных людей был единообразным. Их сменили самобытные люди.

* * *

Почистила зубы и, подумав, также намазала их ночным кремом.

* * *

Держась за сердце, медленно и осторожно, шел по земле Адам, без единого ребра.

* * *

Человек очень сложный, неоднозначный, как минимум, двузначный.

* * *

Фокусы, магия, иллюзии — это одно и то же, только в твердом, жидкому и газообразном состоянии.

* * *

Он всем на Бетховена похож, только музыку не пишет.

* * *

Россия — в коммунизм и обратно. Одна нога здесь, другая — там. Один стул там, другой — здесь.

* * *

У Дон Кихота — обостренное чувство чужого достоинства.

* * *

Полина Виардо — замечательна. Но вот Толстой на женский голос не повелся бы.

* * *

Те, кто верят, не думая, верят одинаково. Те, кто верят, думая, верят по-разному. Они-то и называются еретиками.

* * *

Бывают женщины, похожие на Везувий. У мужчин много недостатков, ничего, кроме недостатков, но на Везувий они не похожи.

* * *

Капля камень точит, но судьба у них общая.

* * *

Меня до глубины души трогает вера в Святую демократическую Русь, когда весь народ, в едином порыве, помолившись, войдет в чертоги либерализма.

* * *

Хорошо, когда похоть есть и моготь есть, плохо, когда похоть есть, а моготи нет.

* * *

Подальше от собак с хозяйками. Вы тут не при чем, но им может захотеться продемонстрировать свою привязанность любимому существу.

* * *

Далеко не со всеми Афина может Палладить.

* * *

Лидер — не обязательно первый среди кучи. Лидер может быть первым среди одного. Но он в любом случае не может быть вторым среди двух.

* * *

Национальность: Великогоблин.

* * *

Если уж перевернуть горы, их надо перекатить туда, где гор мало.

* * *

Оказывается, у каждого тела во время болезни может быть антитело, и оно — во благо. А вот антидуша есть всегда, и она ждет своего часа.

* * *

Сделать мужем по умолчанию.

* * *

Любой собаке приятно, когда ее гладят, как кошку.

* * *

Плохо, когда «немножко» множко.

* * *

Чудес нет, есть мотивированность. Если ты нашел слиток золота весом в сто килограммов, ты донесешь его, прижав к животу, на другой континент, по дну океана.

* * *

Свободозависимость.

* * *

Как бы объяснить интеллигенту, что душевная болезнь — это не обязательно душевное здоровье, а здоровье — это не обязательно болезнь.

* * *

Если твои питомцы котенок, щенок и старик — привыкай прощаться.

* * *

Все удочки, крючки, наживка, рыба — по-своему хороши, но иногда — не та рыба, не та наживка, не тот крючок, не та удочка.

* * *

Чисто-плотная просто-душному не товарищ.

* * *

Хорошо, что симпатии не безграничны и не всесильны. Хорошо, что у живущей с человеком кошки не выпадают волосы, а ее хозяин не покрывается шерстью.

* * *

Стая овец.

* * *

Одних здравых суждений для жизни мало. Необходимо, чтобы были также не здравые, и чтобы они взаимоопылялись.

* * *

Насморк и кашель традиционной ориентации.

* * *

Это нам подходит. А — это экономично. А — это красиво. А — это правильно.

* * *

Важно, как легли звезды, а не мужчины и женщины.

* * *

Я все еще верю в Деда Мороза, но Дед Мороз верит теперь в другого мальчика.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-----------------------	---

Часть 1

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ К КУРСАМ ОСНОВНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ФИЛОЛОГИЯ (РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА) ПО УРОВНЮ БАКАЛАВРИАТ ПО НАПРАВЛЕНИЮ (СПЕЦИАЛЬНОСТИ) 45.03.01 ФИЛОЛОГИЯ

[015939] Филологический просеминар *Philological Proseminar*

Александр Анатольевич Карпов. Библиографический указатель	11
---	----

[015280] История русской литературы XVIII века *History of Russian Literature: 18th Century*

П. Е. Бухаркин. Две Федосы второй половины XVIII столетия	26
Е. М. Матвеев. Машина времени осьмнадцатого столетия: путешествие в античность и обратно	37

[015279] История русской литературы I половины XIX века *History of Russian Literature: 19th Century, First Half*

Н. А. Карпов. Романтизм как ментальное противоречие	54
Е. Е. Дмитриева. Почти как в России: усадьба, ставшая местом изгнания «славной госпожи де Сталь»	65
М. В. Строганов. Пушкин и Гоголь в селе Страшевичи	76
С. В. Денисенко. Борис Лавренев и Александр Пушкин	89

[058941] Межтекстовые отношения в русской литературе первой трети XIX века (электив) *Intertextual relations in Russian literature of the first third of the XIX century (elective course)*

И. Э. Васильева. Плата за непосредственность, или история одного неудачного литературного проекта	98
М. Н. Виролайнен. Полигенетичность как конструктивный принцип поэтики Пушкина («Руслан и Людмила»)	114
В. А. Кошелев. «Бедуин»	124

<i>Д. В. Токарев.</i> Видение Аркадия: парадоксы визуальной репрезентации в повести Николая Полевого «Живописец»	136
<i>Ф. Н. Двинягин.</i> Тигр, агнец, Белинский и Блейк	151

**[015282] История русской литературы
II половины XIX века (1 часть)**
**History of Russian Literature:
19th Century, Second Half, Part 1**

<i>М. В. Отрадин.</i> Моральное право на «дерзость» (о книге И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”»)	154
<i>Е. Д. Толстая.</i> Вброд по «Вешним водам»: мотивика Тургенева	164

**[111821] Проблемы творчества Ф. М. Достоевского (электив)
Problems of Dostoevsky's Creative Art (elective course)¹**

<i>С. В. Савинков.</i> К семиотике середины в творчестве Ф. М. Достоевского: о положении «на равной ноге» в «Скверном анекдоте» и «Записках из подполья»	179
<i>Т. И. Печерская.</i> Нarrативная провокация Свидригайлова, или Сон наяву	187
<i>А. А. Фаустов.</i> Лишний – значит чужой: об одной характерологической аномалии в творчестве Ф. М. Достоевского	194
<i>И. В. Немировский.</i> Несколько штрихов к проблеме <i>Достоевский</i> <i>и Герцен</i> : из творческой истории «Бесов»	208
<i>Г. Е. Помапова.</i> О тараканах, пауках, «мухоедстве» и антропофагии, или К вопросу о литературных отношениях Ф. М. Достоевского и В. Ф. Одоевского	220

**[015281] История русской литературы
II половины XIX века (2 часть)**
**History of Russian Literature:
19th Century, Second Half, Part 2**

<i>А. Д. Степанов.</i> Некоторые особенности чеховской топики	236
<i>В. Шмид.</i> Постреализм в прозе Чехова	248

[015283] История русской литературы начала XX века
History of Russian Literature: Early 20th Century

<i>С. Д. Титаренко.</i> Феноменология и поэтика памяти: поэмы «Старинные октавы» Дмитрия Мережковского и «Младенчество» Вячеслава Иванова	258
---	-----

¹ К еще одному юбилею (к 200-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского).

<i>Л. Д. Бугаева.</i> Экранизации и философский подтекст пьесы Горького «На дне».....	268
<i>Р. Джулиани.</i> Барокко в «Образах Италии» Павла Муратова. О новаторстве взгляда	277
<i>И. Н. Сухих.</i> «Провиденциальный собеседник» (Литературная критика О. Мандельштама).....	289
 [010604] Литература русского зарубежья Russian Émigré Literature	
<i>А. Пашкевич.</i> Категория памяти в мемуаре Августы Даманской «На экране моей памяти»	301
<i>И. П. Смирнов.</i> Экспериментальная семья в прозе Владимира Набокова: от «Камеры обскуры» к «Лолите»	311
 [015625] Новейшая русская литература (1 часть) Contemporary Russian Literature, Part 1	
<i>О. Д. Буренина-Петрова.</i> «Художники-бунтари» и газета «Анархия» в 1918 году	324
<i>Н. Я. Григорьева.</i> Проблема мистерии в литературно-философском подполье Советской России 1920–1930-х гг.	344
<i>Н. А. Гуськов.</i> Русская колониальная литература 1920–30-х годов: «туркестанский» цикл (К постановке проблемы)	356
 [015626] Новейшая русская литература (2 часть) Contemporary Russian Literature, Part 2	
<i>В. Ю. Вьюгин.</i> Экономика скуки: Заметки о Втором Всесоюзном съезде советских писателей (1954)	372
<i>Д. К. Баранов.</i> Норма, страх и «оны»: о художественной структуре повести Ю. М. Даниэля «Говорит Москва»	381
 [015620] Методология филологических исследований Methods of Linguistic Analysis	
<i>А. И. Жеребин.</i> О статье Тынянова «Блок и Гейне»	391
<i>Б. Ф. Егоров.</i> Отзыв о докторской диссертации Н. И. Соколова «Русская литература и народничество» (1968).....	402
<i>Р. Ходель.</i> Литературоведение сегодня (и некоторые мысли из диалога Платона «Ион»)	409
<i>Ю. М. Валиева.</i> Филологи о Павле Филонове: (Из отзывов в тетради посетителей).....	420

Ч а с т ь 2
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ
К КУРСАМ ОСНОВНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ПО УРОВНЮ МАГИСТРАТУРА ПО НАПРАВЛЕНИЮ
(СПЕЦИАЛЬНОСТИ) 45.04.01 ФИЛОЛОГИЯ
[001413] Современная русская литература
Modern Russian Literature

А. О. Большев. Как писатели обустраивают Россию	433
М. В. Пономарева. Несколько слов о кустарнике Кушнера	439

[001408] Развитие русской литературы XI–XX веков
Russian Literature Development: from 11th to 20th Century

В. И. Тюпа. Женское достоинство столицы в шедеврах русской словесности.....	445
М. А. Турьян. Последние князья Одоевские: из истории рода	452
М. Вайскопф. «Колдун показался снова»: К концептуальным истокам книги Андрея Белого «Мастерство Гоголя»	463

П р и л о ж е н и е
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ДИВЕРТИСМЕНТ
К КУРСАМ ОСНОВНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО
ПО УРОВНЮ МАГИСТРАТУРА ПО НАПРАВЛЕНИЮ
(СПЕЦИАЛЬНОСТИ) 45.04.01 ФИЛОЛОГИЯ²

В. Е. Багно. Под абсурдинку – 11	479
--	-----

² В этот раздел могли быть также помещены некоторые материалы, подготовленные юбиляром, однако учебно-методическая целесообразность требует, чтобы они были изданы особо.

*Согласно Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ
«О защите детей от информации,
причиняющей вред их здоровью и развитию»,
«книга предназначена для детей старше 16 лет»*

*В оформлении обложки использована репродукция
картины К. Д. Фридриха «Утро в горах» (1822—1823)*

Научное издание

**CARPE DIEM:
профессору
Александру Анатольевичу Карпову
ко дню семидесятилетия**

*Компьютерная верстка С. Степанова
Оформление обложки Л. Модебадзе*

Формат 60 × 88¹/₁₆. Гарнитура Октава. Печ. л. 30,6.
Тираж 100 экз. Заказ №

E-mail: rostokbooks@yandex.ru
URL: <http://www.rostokbooks.ru>
По вопросам оптовых закупок
обращаться по тел.: (812) 937-98-70

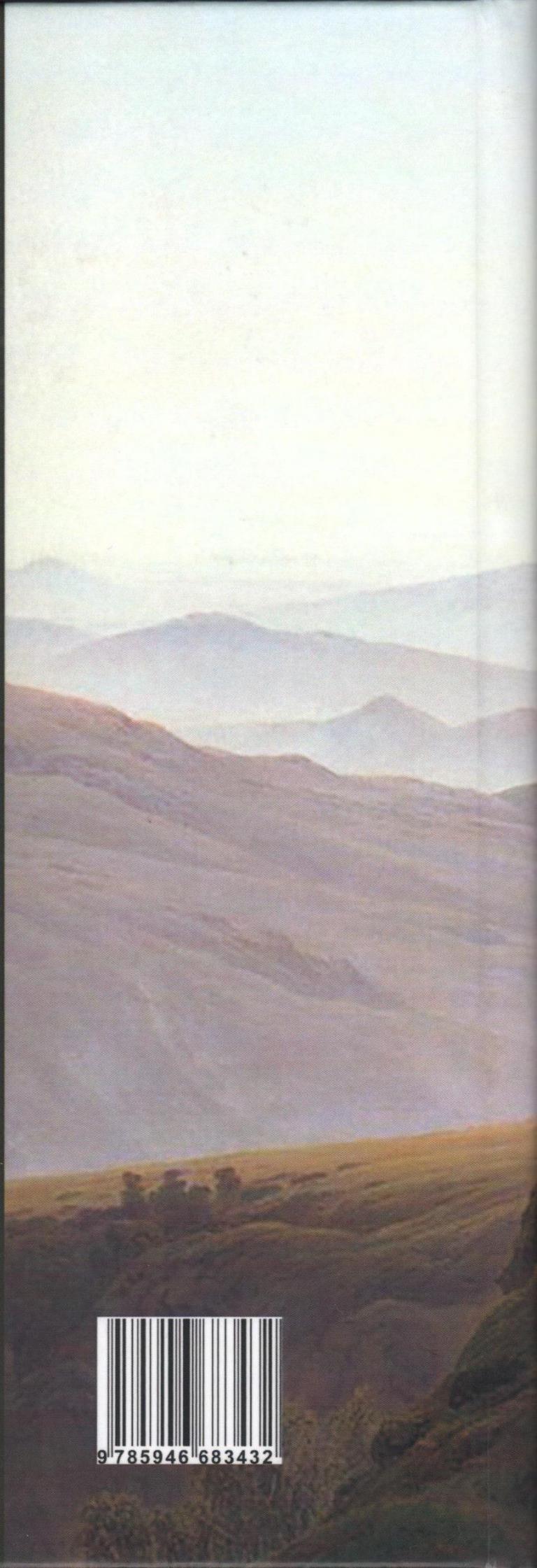
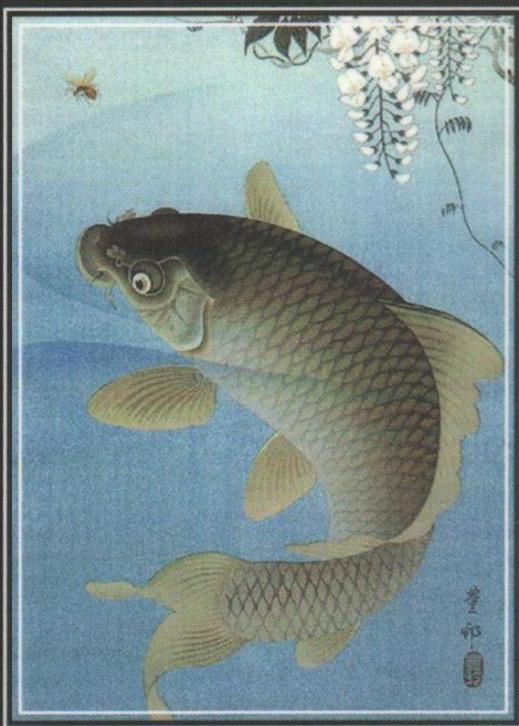
ИП «Варваркин А. И.»
199155, Санкт-Петербург, ул. Уральская, д. 17, корп. 3, оф. 4

Настоящий сборник посвящен 70-летию заведующего кафедрой истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета Александра Анатольевича Карпова.

Сборник содержит научные статьи, написанные коллегами, друзьями и учениками юбиляра.

Публикуется также полный библиографический указатель научных трудов А. А. Карпова.

Издание адресовано литератороведам, лингвистам, студентам-филологам, а также всем интересующимся проблемами истории русской литературы.



9 785946 683432