



TARTU ÜLIKOOLI
VENE KIRJANDUSE KATEEDER
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA
ET TARTUENSIA

IV

«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ»
В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ

ТАРТУ 1995

TAMMILAINEN
VENIENSIS
FACTA
TAMMILAINEN
STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA
ET TARTUENSIA

IV

TARTU ÜLIKOOLI
VENE KIRJANDUSE KATEEDER
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA
ET TARTUENSIA

IV

«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ»
В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Редколлегия: И. Аврамец, Л. Киселева, Р. Лейбов,
Ю. Пярли, П. Рейфман

Редактор тома: Р. Лейбов

Набор: С. Долгорукова

© Статьи и публикации: авторы, 1995

© Составление: Кафедра русской литературы Тартуского
университета, 1995

Tartu Ülikooli Kirjastus/Tartu University Press

Tiigi 78, Tartu, EE-2400

Eesti/Estonia

Order no. 59

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаем читателям четвертый сборник из серии «*Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*», являющийся продолжением давней и плодотворной традиции сотрудничества кафедры русского языка и литературы Хельсинкского университета и кафедры русской литературы Тартуского университета. Первый сборник из этой серии был опубликован в Хельсинки в 1989 г. по материалам семинара «Проблемы истории и теории русской литературы» (Хельсинки, 1987). Вторым сборник вышел в Тарту в 1990 г. по материалам семинара «Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия» (Тарту, 1989). Третий сборник — в Хельсинки в 1992 г. по материалам семинара, посвященного общим проблемам русской литературы и культуры и восприятию русской литературы в Финляндии и Прибалтике в 1920–1930-х гг. (Хельсинки, 1991).

Настоящий сборник представляет собой материалы семинара «"Свое" и "чужое" в литературе и культуре», который проходил в Тарту 10–13 июня 1993 г. На нем встретились, помимо тартуских и финских литературоведов, коллеги из Швеции, Дании, Италии и России. На семинаре прозвучал доклад Юрия Михайловича Лотмана (по сути это были два доклада: один — основной, второй — подробные ответы на вопросы). Юрий Михайлович активно участвовал в дискуссии, сказал заключительное слово. Оно оказалось последним публичным выступлением в жизни Ю. М. Лотмана.

К сожалению, выход в свет настоящего сборника задержался в связи с разнообразными техническими затруднениями и не появился к пятому семинару в Хельсинки в августе 1995 г.

Шестой семинар запланирован в Тарту в 1997 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. Лотман (Тарту). Роль искусства в динамике культуры	9
Н. Каухчишвили (Бергамо). Некоторые моменты «культурного взрыва» в России	25
Е. Хеллберг-Хирн (Хельсинки). «Свое» и «чужое» в загадочном языке	45
П. У. Меллер (Копенгаген). «Внутри их по-прежнему сидит мужик»: Образ русских в записках датского морского командора Юста Юля, посланника при Петре Первом (1709—1711)	53
Л. Киселева (Тарту). Русский «архаист» в Европе	66
Л. Вольперт (Тарту). План Пушкина «L'Homme du monde» и роман Ж.-А. Ансело «Светский человек» (мотив «неверной жены»)	87
П. Торопыгин (Тарту). Модели сознания у Чаадаева	104
П. Рейфман (Тарту). «Свое» и «чужое» в романе Чернышевского «Что делать?» (Чернышевский, Жорж Санд, Шарлотта Бронте)	126
А. Розенхольм (Тампере). «Свое» и «чужое» в концепции «образованная женщина» и «Пансионерка» Н. Д. Хвоцинской	143

Л. Пильд (Тарту). Рассказ И. С. Тургенева «Фауст»: Семантика эпиграфа	167
Р. Казари (Бергамо). Об одном «архитектурном» мотиве в русской прозе XIX в.	178
И. Аврамец (Тарту). Разрешение парадокса: новелла Достоевского «Честный вор»	184
Ю. Пярли (Тарту). Русская литература и русификация Эстонии	191
Б. Хеллман (Хельсинки). Маленький человек и великая война: повесть Л. Н. Андреева «Иго войны» ...	206
Т. Сунни (Лахти). К вопросу о финляндских отношениях Осипа Мандельштама: Стихотворение «О, красавица Сайма...» 1908 года	220
Н. Башмакова (Хельсинки). Тишина и молчание: Елена Гуро в финском пейзаже.....	233
Л. Бюклинг (Хельсинки). Михаил Чехов и антропософия: из истории МХАТ Второго	244
П. А. Енсен (Стокгольм). По ту сторону «своего» и «чужого»: заметки об эстетике Пастернака	273
Е. Берштейн (Беркли). «Отмирание частной жизни»: Вальтер Беньямин в Москве	284
Д. П. Пиретто (Милан). Тройка и поезд: «свое» и «чужое» в русской культуре	297
П. Песонен (Хельсинки). Интертекстуальный смех в современной русской прозе	310

РОЛЬ ИСКУССТВА В ДИНАМИКЕ КУЛЬТУРЫ

ЮРИЙ ЛОТМАН

Самой сущности культуры противопоставлен монолизм. Однако простое указание на ее диалогическую основу еще мало что скажет нам о специфике культуры. Конечно, можно было бы указать на фундаментальность принципа диалога, на выделение основополагающих диалогических структур в каждой культуре. Однако такой статический, можно сказать, анатомический принцип классификации, содержа в себе ряд удобств, вместе с тем недостаточен; он может даже превратиться в источник ложных представлений. Необходимо подчеркнуть, что диалог и динамика — два неотделимых друг от друга процесса. Этот кипящий поток исключительно труден для анализа, поскольку составлен из переплетений динамических структур. Всякое расчленение их грозит потерей основной точки зрения. Чем сложнее диалогическая система, тем большую роль в ней играет переплетение динамических структур. В дальнейшем мы постараемся на примере искусства (одного из высших, как мы полагаем, проявлений сложной динамической структуры) показать неразделимость динамики и многоголосия.

Необходимость культуры и ее высшего воплощения — искусства обусловлена двойной природой информационного процесса. С одной стороны, он основывается на механизмах памяти — хранении и накоплении информации. Однако высшие информационные структуры обязательно включают в себя более сложный процесс — выработку принципиально новых сообщений, автоматически не выводящихся из уже накопленного. Эти две формы информационных процессов имеют принципиально различный характер. Количественное накопление строится на основе последовательных и симметричных структур.

Будучи запущенными в обратном порядке, они возвращают нас к исходной точке. Поэтому движение от исходной точки к конечной может, меняя направление, приобрести колебательный характер и многократно повторяться. Упорядоченные регулярные события составляют один из компонентов осуществляемых в природе процессов, им противостоит другой компонент, который мы определяем словом «взрыв». Под ним мы понимаем события, последствия которых для нас практически непредсказуемы, в силу многочисленности включенных факторов, чрезвычайной сложности их переплетения. Сюда же можно отнести события, временной оборот которых настолько превосходит протяженность человеческой жизни, что практически мы не можем определить, имеем ли дело с однократными или повторяющимися событиями. Однократные события, не повторяющиеся по определению, мы также относим к категории взрыва. Взрывные процессы принадлежат к существенным (с точки зрения наблюдателя-человека, в основном, разрушительным) явлениям природы.

Взрыв — момент динамики, в ходе которого переход в новое состояние совершается по законам случайности. Не только причинно-следственные, но и вероятностные механизмы не выступают здесь в своих обычных функциях. Случайные процессы, с которыми мы имеем дело, могут быть единичными или иррегулярными и не подчиняться законам причинности или частотности. (Такая ситуация может возникнуть и с обладающими определенной частотностью процессами, если нам известны в силу недостаточной информации лишь отрывки траектории или же непредставительно малое число данных). Случайные процессы не только встречаются нам в огромном количестве, но и задевают слишком важные моменты динамики для того, чтобы мы ограничивали себя простым сбрасыванием их со счетов. Функция взрывных процессов меняется, однако, коренным образом, если мы рассматриваем их в связи с человеком. Там, где в событие вступает человек, с его сознанием свободы выбора и индивидуальным поведением, роль случайных процессов неизмеримо возрастает. В некоторых сферах, именно тех, которыми особенно интересуется история, они приобретают доминирующий характер. Это перемещает акценты в исторических процессах.

В момент взрыва событие вырывается из-под власти жесткой цепи причин и следствий. «Взрыв» — момент, на

протяжении которого событие находится не перед каким-либо одним, единственно возможным последствием, а перед целым пучком равновероятных будущих состояний, поэтому результат «взрыва» в принципе непредсказуем. Мы можем только фиксировать его. Правда, при ретроспективном взгляде на взрыв мы неизбежно подвергаем его вторичному переосмыслению. Те последствия, которые реально осуществились, задним числом возводятся нами на уровень закономерных и единственно возможных. Те же, которые случайность взрыва отбросила в небытие, мы определяем как невозможные или маловероятные. Таким образом, взрыв — вспышка событий, происходящих на перекрестке разнообразных возможностей. При этом необходимо подчеркнуть, что само понятие «взрыва», с одной стороны, объективно и является фактором физического процесса, а, с другой, неотделимо от осмысляющего этот процесс человеческого сознания. Момент взрыва — прорыв за пределы предсказуемых событий. Брюсов определил воспринимаемую им как взрыв революцию, как превращение неограниченной фантастики в бытовую реальность. «Из мира прозы» «мы взброшены в невероятность». Свобода поэтического мечтательства перенеслась в практическую жизнь («Рок принял грезы, вновь показал свою превратность»). Конечно, «непредсказуемость» взрыва принадлежит интерпретации событий в сознании людей, то есть может быть оценена как субъективный аспект истории. Но поскольку будущее поведение и отдельных людей, и человеческих масс в своей исторической реальности в значительной мере определяется их представлениями и оценкой переживаемой ими ситуации, то отделить «субъективное» от «объективного» здесь в принципе невозможно. Мы можем переменить язык описания событий, но нельзя забывать, что этот язык мгновенно превращается в активного участника событий. Определение факта как субъективного или объективного зависит от позиции наблюдателя, а поскольку позиция эта, как правило, подвижна и представляет собой, в свою очередь, конгломерат точек зрения, отделение так называемого объективного и субъективного здесь в принципе невозможно. Занимая в этом вопросе жесткую однозначную позицию, мы неизбежно вернемся к эпохе немецких философов конца прошлого века, то есть к уже пройденному этапу.

Такие сферы исторической динамики, где случайность играет доминирующую роль, традиционно оставались за пределами исторической науки. Вперед выдвигались великие, предсказуемые процессы с регулярной повторяемостью моделей, например, законы экономики, массовые процессы в их психо-биологических проявлениях. В этой области достигнуты значительные успехи. Материалы, относящиеся к противоположному полюсу и связанные с индивидуальными, непредсказуемыми явлениями, выносились за пределы науки. Отношение к ним заставляет вспомнить стихи Державина:

*Поэзия тебе любезна,
Приятна, сладостна, полезна
Как летом вкусный лимонад.
(«Фелица»)*

Если историк экономики, как предполагалось, печет хлебы науки, то искусствовед подносит читателю «летом вкусный лимонад», без которого занятая дельными заботами аудитория легко может обойтись. Именно такое место отводится главам об истории искусства в солидных исторических курсах: в конце и некоторой скороговоркой читателю добавляют кое-что из этой области «для полноты картины».

Опыт расширения исторической науки за счет введения в нее материала, обычно ею игнорируемого, предприняли исследователи так называемой школы «медленного дыхания».¹ Однако если традиционная история изучала великих людей и «мировые события», то школа «de la longue durée» отбросила и то, и другое: появились исследования без «великих людей» и «исторических событий». Мы пытаемся вернуть последним право на внимание историка, не теряя при этом завоеваний предшествующего периода науки. Двуединная природа взрыва сливает его одновременно и с объективными природными процессами, и с субъективно-человеческим потоком явлений. Взрыв невозможен в мире, где нет человека, но также невозможен и в мире, где есть только человек. Он есть форма бытия на границе этих двух миров. Это «двойное бытие», по выражению Тютчева, определяет специфику и функцию взрыва.

Динамические процессы, протекающие в истории, неизбежно связаны с самосознанием. Изменение движения,

если оно совершается в мыслящем космосе, должно получить специфическое самоосмысление. Одной из основных форм подобного самосознания, лежащего в основе динамики, является восприятие некоторого состояния ущербности (нехватки, потери, греха). Находящаяся в равновесии структура должна совершить то, что выведет ее из этого состояния. Если переводить это на язык индивидуального сознания — в исходе должен быть совершен грех, преступление, ошибка — некий нарушающий правила поступок, который исключает «правильную» симметрию повторяемости. Циклическое движение должно получить линейный характер, устремиться, по выражению Ахматовой, «в никуда и в никогда, как поезда с откоса» («Pro Domino meo»). Пример, использованный поэтом, между прочим, очень точен: циклическое, повторяемое, упорядоченное движение срывается в некое разрушительное и непредсказуемое устремление. Возможность дать о нем представление через открытый ряд поэтических образов (например, у Пушкина «беззаконная комета» для обозначения взрыва человеческих страстей) определена пучком подобий, которые лежат в основе любого творчества как художественного, так и научного.

Для преломления исторических ситуаций «взрыва» в сознании характерно также возникновение в массовой аудитории панических настроений, ощущения враждебного окружения, предательства.² Взрыв энтузиазма переходит в панический взрыв. Характерно отсутствие равновесия между провоцирующей энергией и самим взрывом. Так, случалось наблюдать, как в накаленной обстановке нарастающей коллективной угрозы отдельный голос, кричащий: «Предали! Окружили!» и т.п. — вызывает панику и взрыв энергии, совершенно несопоставимый с энергией, потраченной провоцирующим голосом. Сопоставлять эту последнюю следует не с этим эффектом, а с потенциальной энергией, накопившейся до этого и внешне скрывавшейся в статическом состоянии.

Отмеченный процесс, по сути дела, изоморфен столь постоянному импульсу русской культуры, как накопление представлений о своей отсталости от Запада, враждебном окружении и скрытой угрозе, таящейся и со стороны Запада, и со стороны Востока.

Постоянное ощущение собственной «отсталости» и угрозы (объективно — частично мнимой) со стороны

враждебного окружения рождало эффект «осажденного города», столь характерный для русской истории. Ср. слова Маяковского: «Москва островком, и мы на островке».

В исторической реальности такому переживанию соответствовала определенная позиция в структурном пространстве культуры. Это позиция пограничности и представления о себе как о молодой, новой и окруженной врагами культуре. Пограничное положение характеризуется ускоренным темпом развития, с одной стороны, и постоянной возможностью взглянуть на себя с некоей внешней точки зрения, — с другой. Результатом этого является обостренное чувство своей исключительности, постоянное ощущение присутствия враждебного наблюдателя и межеумочность — стремление слиться с одной из тех культур, на границе между которыми происходит «мой» культурный процесс, — и одновременно подозрительность, ожидание угрозы со стороны этих пограничных соседей, острое чувство невозможности столь желаемого слияния — внутренняя разорванность, так точно описанная Блоком в «Возмездии»:

*И отвращение от жизни,
И к ней безумная любовь,
И страсть и ненависть к отчизне...
И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...³*

Психология пограничного положения заставляет рассматривать катастрофические ситуации как постоянный, константный для этого перевернутого мира признак, а постепенное движение и статику как тот покой, который, по словам поэта, «нам только снится».

В истории русской культуры постоянно сталкиваются две модели самоописания — образ неподвижной глыбы, о которую разбиваются бури мятежного заграничного мира, и символическая фигура коня, несущегося в неизвестность, без сброшенного им седока.⁴ Пограничное положение Петербурга, его функция быть Россией на Западе или Западом в России определяет символику борьбы коня и всадника, сделавшуюся лейтмотивом петербургских памятников и петербургской поэзии:⁵

*О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты наг самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?
(«Медный всадник»)*

Последние слова, в свою очередь, сами сделались мифогенным источником (ср., например, пьесу Алексея Толстого «На дыбе»). Зловещая двусмысленность слова «на дыбы», напоминающая пыточное орудие, придавала пушкинским стихам вероятно не предполагаемый автором дополнительный смысл.

Пограничное положение определяло столь характерную для петербургской культуры любовь-ненависть к Западу, которая на всем протяжении петербургского периода просвечивала сквозь отношение России к Европе. Понятия «Россия» и «Запад» могут получать не только конкретно-географическое, но и символическое значение, так, например, Петербург и Москва часто противопоставляются по их расположению на культурной оси «Запад—Восток». Одновременно в самом Петербурге гранитная набережная Невы и Коломна будут изоморфически повторять то же противопоставление. Лето на даче воспринимается в ареале Запада, лето в поместье — в ареале Москвы и Востока.

Пребывание в Петербурге — не только при дворе, но и на даче, в Царском Селе, на придворных скачках и светских гуляньях несет все признаки службы. Это выражается в костюмах, формах развлечений и тематике разговоров. Выезжая из «пространства службы» и переселяясь в Москву или поместье, дворянин оказывался в атмосфере личной жизни: менялся костюм, темы разговоров и самый язык. Жизнь приобретала частный, семейный характер. Она становилась более национальной и более связанной с погодой и природой. Скрытая здесь противопоставленность государственной и личной жизни любопытно выражалась в обычае ехать «в Москву, на ярмарку невест», а в Петербург — за чинами и карьерой. Отсюда и возрастное разграничение в средней норме дворянской биографии: детство в поместье или в Москве (граница между поместьем и Москвой здесь часто календарная: зима — в Москве, лето — в поместье), возраст службы — в Петербурге, старость — опять возвращение в родные места.

Пограничное положение русской культуры отразилось, в частности, в присущем ей представлении о динамике. Динамический процесс органически сливается с представлением о катастрофе, отсюда характерное и чуждое западной культуре отождествление движения и катастрофы, антитезой последней представляется лишь застой, неподвижность и болотное гниение. Результатом этого явилось коренное противоречие в переживании катастрофы: она воспринимается как гибель, всеобщее разрушение, квинт-эссенция деструкции и одновременно отождествляется с рождением, возрождением, преобразованием. Чем глубже и глобальнее «катастрофа», тем ярче всеобщее перерождение. Отсюда многократно повторяемый в русской литературе мотив слияния всеобщего восторга и всеобщей гибели. Вид разбившегося самолета вызывает у Блока вопрос, обращенный к погибшему «летуну»:

*Или восторг самозабвенья
Губительный изведал ты,
Безумно возалкал паденья
И сам остановил винты?
(«Авиатор»)*

«Восторг самозабвенья» определяет психологию поведения Феди Протасова («Живой труп» Толстого) и Дмитрия Карамазова в «Братьях Карамазовых» Достоевского. Страстное желание дойти во всем до конца, полностью погрузиться в гибель, воссоздает ту психологию конечного взрыва, который, вместе с тем, есть самоочищение и возрождение. Одновременно взрыву приписывается растворение всех мучительных препятствий, которыми изуродована «нормальная» жизнь, в потоке лавы всевозможности и непредсказуемости.⁶ В противопоставление постепенного органического движения и взрыва легко и естественно вписывается антитеза мещанства и поэзии, быта и безбытности, апология и поэзия вседозволенности, которая, разрушая созданные цивилизацией ограничения, одновременно с особенной силой выдвигает необходимость каких-либо других, более безусловных основ структуры. Отсюда — и это ярко выражено Достоевским — идея взрыва вызывает необходимость абсолюта — Бога, этического императива, расположенного вообще за пределами всех границ культуры. Связь идеи всепогубленности и всеспасения определяет тему всеобщей катастрофы как один из важнейших моментов русской культуры. Ярким выра-

жением ее является гимн, исполняемый Председателем в «Пире во время чумы» Пушкина. Гимн Председателя — апология права человека не признавать законов жизни, подавляющих его свободу и волю. Высокое веселье, пропозывающее песнь, — это все то же «нет», которое трижды бросает Дон Гуан в лицо торжествующему Командору — подавляющей его надчеловеческой силе. Председатель отстаивает право человека на неподчинение. Однако смысл пушкинского решения вопроса в том, что решение не дается вообще. Голос Председателя не существует вне глубокого диалога с голосом священника и с вытекающей из этого идейного конфликта объемностью истины. Характерно, что от большинства последующих толкователей пушкинского текста объемность эта ускользнула, и обширная литература, появление которой спровоцировано текстом Пушкина, в значительной мере посвящена бесперспективному спору о том, кто же из участников «диалога» прав, или же кто из них выражает авторскую точку зрения. Позиция Пушкина — в несводимости диалога к монологу и, следовательно, в бесперспективности поисков «выразителя истины». Завершение диалога: «Священник. Спаси тебя господь! Прости, мой сын. (Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость)» — это своеобразный обмен шпагами между Гамлетом и Лазртом. Молчание участников спора равносильно признанию возможности правды противника и вместе с тем неготовности принять эту правду.

С некоторой степенью упрощения можно позволить себе сказать, что творческая деятельность человека перемещается на оси, соединяющей предсказуемые и непредсказуемые процессы. Предсказуемые процессы — закономерное развитие существующих структур — составляют наследственное царство техники. Здесь возникают технические идеи, здесь же они, реализуясь, открывают новые дороги. Дороги эти, в принципе, предсказуемы, даже если в данный момент для них еще не созрели условия. Фантазия в этой области обречена играть роль изобретательницы сюжетов для Жюль Верна: ее область — то, что пока еще не изобретено или не открыто, но может быть и будет когда-либо изобретено. Эта фантазия идет на три шага впереди технической реальности, но по той же дороге.

Принципиально новое совершает прыжок через непредсказуемое. Оно требует сочетания случая и гениальности. Один из исследователей истории науки справедли-

во заметил, что яблоко, упавшее на голову не Ньютона, расквасило бы человеку нос, но не вызвало бы воплощения гениальной физической идеи. Соединение достаточно абсурдной идеи и случайного события, ее подтверждающего, рождает возможность принципиально нового. Пушкин в незавершенном отрывке дал гениальную по краткости и полноте формулу движения научной мысли:

*О сколько нам открытий чудных
Готовят просвещенья дух
И Опыт, [сын] ошибок трудных,
И Гений, [парадоксов] друг
[И Случай, бог изобретатель]. . . **

Черновые строки неоконченного пушкинского стихотворения намечают пути развития новых идей («открытий чудных», в терминологии Пушкина) с такой точностью, которая дает полное основание видеть в авторе этих строк не только гениального поэта, но и великого мыслителя, рефлектирующего над природой самой рефлексии. Новая мысль основывается прежде всего на просвещении — новый шаг науки невозможен без предшествующих. «Взрыв» научной мысли не только не отрицает предшествующей постепенной динамики, но невозможен без нее. В фундаменте его лежит накопление знаний, называемое в современной науке методом «проб и ошибок», который очень точно назван Пушкиным «отцом опыта». Однако следует обратить внимание на то, что Пушкин — поэт, а не ученый — определил опыт в точном соответствии с употребляемой теперь формулой «метод проб и ошибок» и вместе с тем подчеркнул, что естественного шага с этой ступени на следующую нет, что здесь для того, чтобы перешагнуть через провал, на грани которого останавливается эмпирия, надо иметь смелость не остановиться перед парадоксом, то есть тем, что не вытекает органически из всего предшествующего и представляется с его точки зрения нелепостью. Путь к «открытиям чудным» требует совершить прыжок через парадокс. Таким образом, оставаясь в жесткой рамке логических выводов из уже известного, нельзя вырваться в мир неизвестного, поэтому путь науки в будущее редко совпадает с путем научной фантастики. Последняя, как правило, движется

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16-ти т. — М.—Л., 1937. — 1949. — Т. 3. — С. 464.

по логически предсказуемым рельсам или же проваливается в пропасть абсурдных предположений. В этом случае фантастика уже теряет право на эпитет «научная».

Из сказанного вытекает, что путь культурного прогресса подразумевает органическое переплетение науки и искусства. В разные моменты исторического прогресса культуры они передают друг другу доминирующую роль. Но для развития культуры в целом необходим их постоянный диалог. Мы можем наблюдать моменты, когда одна из этих струн в единстве культуры отступает на задний план или даже объявляется излишней. Однако в реальном историческом процессе они, находясь в постоянном конфликте, постоянно взаимонеобходимы. Формы их отношений могут меняться, доминанта переходить с одной тенденции на другую, но взаимная необходимость подтверждена всей историей культуры и с неизбежностью вытекает из ее теории. Механизм технического умножения известной идеи — равенство, механизм ее творческого воплощения — подобие.

В этом смысле разницу между техникой и искусством можно свести к противопоставлению равенства и подобия. Механизм подобия позволяет установить отношения между состояниями индивидуальной психики (в частности, невольно возникает вопрос о творческих процессах) и взрывными явлениями в исторических и космических масштабах. Вспомним известную цитату из Тургенева: «Первая любовь — та же революция: однообразно-правильный строй сложившейся жизни разбит и разрушен в одно мгновение, молодость стоит на баррикаде, высоко вьется ее яркое знамя — и что бы там впереди ее ни ждало — смерть или новая жизнь — всему она шлет свой восторженный привет» («Вешние воды»).

Сила этого художественного образа в том, что он построен на установлении подобия неравных процессов: чем очевиднее то, что речь идет о чем-то совершенно различном, тем сильнее выделение художественной энергии при обнаружении таких связей, при которых разное оказывается одинаковым, несопоставимое — одним и тем же — то есть при установлении отношений подобия. Стертое от многочисленных употреблений подобие превращается в сравнение, а стертое сравнение в художественно-нейтральный механизм языковой семантики. При этом выражение «стершееся» обманчиво. Оно подсказывает мысль о том, что, по сути дела, явление только внешне

меняется. На самом деле происходит перескок в совершенно иной тип семантики.

Именно сложность отношения символа и той семантики, которая к нему подтягивается, — отношения смыслового подобия — делают семантические структуры этого типа особенно действенными в демагогии и лозунгах. Они образуют активный механизм в обращении к толпе, напряженной, возведенной до накала эмоций, сжатой в массу аудитории. С этим связана эффективность использования метафоризма в революционном ораторском искусстве (сравни речи Дантона и Троцкого). Сама смысловая размытость, достигаемая сгущением метафор в этих речах, концентрация текста и напряженного голоса, делает их своеобразными взрывателями сознания аудитории. Одновременно, только на таком фоне обретают вторичный взрывной характер слабый, подчеркнуто неораторский голос Робеспьера и демонстративная «простота» речи Ленина, отмеченная Пастернаком:

*Слова могли быть о мазуте,
Но корпуса его изгиб
Дышал полетом голой сути
Прорвавшей глупый слой лужи.*⁷

Поскольку, как мы отметили, коренная смена всех основ исторического движения требует состояния взрыва, некоей расплавленности тех базисных оснований культуры, которые до этого были застывшими, возможности невозможных прежде перестановок и переплетений, то момент, о котором мы говорим, можно сопоставить с состояниями расплавленности или растворенности: вчерашние, застывшие и пассивные участники процесса обретают свободу перемешивания и взаимодействий. Границы и формы теряют четкость, непроницаемое делается проницаемым. Процесс этот поэтически был описан Шиллером в «Песне о Колоколе»: «Твердо укрепленная в землю стоит форма из обожженной глины. Сегодня мы сделаем колокол. Крепче руки и дружнее усилие...». Одним из распространенных случаев является возникновение некоего нового явления, которое в силу своей первозданности еще свободно от определенных застывших связей. Так, например, возникновение кинематографа давало новому искусству свободу в определении его связей с другими художественными формами. Кинематограф как бы примеривал себе возможные связи с другими видами искусства,

но именно то, что все сопоставления скорее обнаруживали разнообразные отличия, чем сходства, ориентации на те или иные уже существовавшие художественные формы раскрывали, а не ограничивали свободу. Чем более сходства, тем ярче обрисовывалось своеобразие. Принципиальная невозможность автоматического перевода с языка других искусств стимулировала развитие своего языка. И только когда кинематограф создал и прочно завоевал свой специфический язык, он смог, не теряя своеобразия, усваивать чужие языки. Так народ, имеющий свою развитую и богатую культуру, не теряет своеобразия от пересечения с чужими культурами, а, напротив того, еще более обогащает свою самобытность. Самобытность достигается не незнанием чужого, а богатством своего. Тогда чужое фактически перестает быть чужим. Батюшков когда-то назвал свою записную книжку «Чужое — мое сокровище». Это был результат самосознания, зрелой самобытности своего творчества.

Динамические процессы культуры определяются не только постоянным перемещением периферии в центр и обратно. В общем поступательном движении, составляющем как бы некий поток, можно выделить движения более стремительные, осуществляющиеся с большей по отношению к другим скоростью. Циклические процессы природы задают некоторые ритмы, по отношению к которым мы можем называть одни процессы более ускоренными, а другие относительно замедленными. Это могут быть константы смены астрономических событий, протяжения человеческой жизни и другие повторяющиеся космические и биологические процессы, на фоне которых разворачивается жизнь и деятельность человека. Учитывая эти ритмы, мы определяем одни события жизни и истории человека как замедленные или ускоренные, но включенность человека в культуру и ее память вносит в эти представления глубокие изменения. Создается более сложная, уже принадлежащая культуре картина циклов. В основу их может лечь протяженность жизни отдельного человека или даже периода его жизни и те или иные исторические длительности. Но при всем различии этих исходных предпосылок, они будут отмечены одной общей чертой: в некую непрерывность или постоянную повторяемость каких-либо процессов культура вносит понятия начала и конца, то есть наряду с биологическим, физиологическим или каким-либо иным, не зависящим от человека бытием,

культура вносит понятие человеческого бытия. Самосознание человека может коренным образом перемещать признаки, по которым человек отличает бытие от небытия: это может быть биологическое пространство между жизнью и смертью, промежуток между славой и полным забвением в памяти потомков, какой-либо единственный момент исключительно насыщенного бытия (так называемый «звездный час»). С этим связаны формы продления памяти, неизменно сопутствующие человеку на всем протяжении его истории.

Сила художественного воздействия построена на нашей способности переживать различное как одинаковое, подменяя отношения различия, с одной стороны, и тождественности, с другой, отношениями изоморфизма. Это превращает искусство, которое без волшебной силы изоморфизма действительно было бы похоже на «летом вкусный лимонад», в предельную силу познания — вершину овладения человека скрытыми тайнами окружающих его миров.

Ярким примером взрыва как момента совмещения несовместимого является гениальный фильм Росселини «Генерал Делла Ровере» (1959). Действие фильма происходит в конце войны в Италии, оккупированной немецкой армией. Значительная часть страны уже очищена, но северные районы — Ломбардия — заняты отступающими немцами. Для того, чтобы помочь союзникам выбить оккупантов из еще удерживаемых ими районов, задумана операция, которая включает в себя всеобщее восстание и наступление партизан в немецком тылу. Восстание должен возглавить опытный военный деятель из древнего аристократического рода, пользующийся любовью и авторитетом в широких кругах народа, — генерал Делла Ровере. Его должны были забросить из штаба союзников на самолете в немецкий тыл. Его выследили, хотели взять живым, но в перестрелке он был убит.

Таким образом, тот, чье имя стоит в заглавии фильма и вокруг личности которого разворачиваются все остальные действия, погибает в самом начале, так и не появившись на экране. В дальнейшем события движутся в двух направлениях: в лагере деятелей Сопротивления, которые не знают о гибели генерала и напряженно ждут его прибытия, и в немецком штабе. В резком противоречии со стереотипами создававшихся тогда, по свежим следам, военных фильмов возглавляющий немецкие части

СС полковник Мюллер (в исполнении Ганса Мессемера) представлен как профессиональный военный, лишенный кровожадности. Он осуществляет свою «профессиональную» работу, стремясь к максимальной эффективности, однако на его умном и безнадежно усталом лице ни разу не отражается стремление к жестокости ради жестокости. Жестокость входит в профессиональные свойства людей войны. Он принимает эти условия и осуществляет их, как всякий профессионал принимает правила своей профессии.

В события включается дополнительная сюжетная линия: в штаб немецкого полковника доставляют авантюриста, мелкого жулика Бардоне (его играет Витторио Де Сика), который, спекулируя на трагедии тех, чьи родственники и близкие арестованы немцами и содержатся в их тюрьмах, выдает себя за лицо, пользующееся доверием оккупантов и способное передавать в тюрьму деньги и продукты. Полученное он, разумеется, присваивает. Аристократическая внешность и безупречные манеры поведения жулика зарождают в уме немецкого полковника замысел: представить арестованного авантюриста генералом Делла Ровере и под этим именем заключить его в тюрьму, затем вывести его на контакт с арестованными деятелями местного Сопротивления и таким образом проникнуть в их замыслы. Весь дальнейший сюжет строится на провале этого тщательно обдуманного замысла. Не учтенным оказалось одно: артистизм художественной природы и подспудно скрытая в человеческой душе, даже в крайнем ее падении, жажда возрождения и подвига. Мелкий жулик, но талантливый и стихийно художественный человек поставлен в неожиданную для него ситуацию. Бардоне должен сыграть роль героя. И эта роль захватывает его. Он перевоплощается в свою маску и уже не может ее снять. Героическая роль делается его сущностью, а вся предшествующая жизнь мелкого жулика — маской, которую он с «восторгом самозабвения» с себя срывает. В тот момент, когда СС-овец ожидает от него сведений, извлеченных из признаний ожидающих смерти людей, он, переродившись в подлинного генерала Делла Ровере, добровольно выходит на расстрел и погибает со словами: «В эту торжественную минуту обратим наши взоры к его величеству королю, к Италии и к нашим близким» (последние слова особенно значимы, так как до этого подчеркивалось, что у него никаких близких нет). Залп выстрелов обрывает

его речь. Росселини делает нас зрителями чуда преображения, воскресения человеческой души, сбрасывающей с себя коросту предельного падения.

Одна из основ многовекового здания культуры — разграничение «своего» и «чужого». Однако, достигая структурного уровня искусства, культура достигает и более высокой точки зрения, с которой фундаментальные противопоставления предстают перед нами как некое высшее тождество. Если учесть, что на отношении «своего» и «чужого» основаны наиболее трагические противоречия человеческой истории, то глобальная роль художественного решения неразрешимых вопросов делается очевидной, а слова Достоевского о том, что «красота спасет мир», перестают быть парадоксом.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См., например, книгу Жана Делюмо (Delumeau J. La civilisation de la Renaissance).
- 2 Ср. паническое переживание предательства, свойственное романтическому сознанию:
«Узнал друзей коварную любовь» (Лермонтов)
«Вам, предатели-друзья,
проклятья посылаю я» (пародия К. Чуковского, порожденная переживанием некрасовской традиции в «революционной поэзии»).
- 3 На основе раздвоенности возникает характерное для Достоевского и для русской культуры в целом ряде ее проявлений переживание любви-ненависти. Тема эта, однако, не является монополией для названной культуры. Она широко охватывает и европейский декаданс. См., например, «Балладу Редингтонской тюрьмы» Оскара Уайльда.
- 4 Последний, однако, может заменяться равноценным ему образом бури, разрушающей преграды.
- 5 В этом можно усмотреть результат того, что в пространстве петербургской культуры эти два вида искусства оказались тесно взаимосвязанными, почти тождественными.
- 6 Эти три возможных пути: упоение гибелью в полной свободе взрыва, обращение к спасительности европейской дороги, основанной на логике и культуре, и разрешающее все неразрешимые противоречия обращение к Христу — воплощены в трех братьях Карамазовых.
- 7 Пастернак Б. Избранное: В 2 т. — М., 1985. — Т. 1. — С. 207.

НЕКОТОРЫЕ МОМЕНТЫ
«КУЛЬТУРНОГО ВЗРЫВА»
В РОССИИ

НИНА КАУХЧИШВИЛИ

«Коробочка» Чичикова у Коробочки вскрыла тайное дно, о котором Коробочка раззвонила; кроме второго дна был еще потайной ящик <...>, выдвигавшийся <...> сбоку <...>. Он <...> поспешно выдвигался-задвигался... хозяином; ларчик — провал дна, которого никто не видал».

А. Белый. *Мастерство Гоголя*.

В 1992 г. на конференции в Киле я попыталась доказать, исходя из идей Н. В. Бугаева (1835–1903), отца Андрея Белого, что Московско-Тартускую семиотическую школу можно считать знаменательной наследницей бывшей Московской философско-математической школы, которая достигла международной известности на «рубеже двух веков». Это предположение нашло совершенно неожиданное подтверждение при чтении последней книги Ю. М. Лотмана «Культура и взрыв». Думается, что не будет рискованно утверждать, что понятие «взрыв» близко Бугаеву. Одна глава книги Ю. М. Лотмана посвящена «прерывному и непрерывному», т.е. тому основополагающему принципу, по которому строится вся аритмологическая теория Бугаева. Ю. М. Лотман также отрицательно оценивает «постепенный прогресс», и эти две идеи особенно близко соприкасаются с теорией Бугаева.

Бросим сперва беглый взгляд на эту теорию.

Математическая система Бугаева основана на аритмологии, которую он сопоставляет с анализом, где «все

функции $\langle \dots \rangle$ обладали свойством постепенного изменения, в связи с постепенно измененным изменением переменного».¹

Бугаев, со своей стороны, сопоставляет с этой постепенно-аналитической системой аритмологию, исходя из теории чисел, которая «лучше всех частей математики дисциплинирует рассудок и содействует развитию особенного математического такта».²

В контексте нашей дискуссии важно, что «теория чисел оперирует над целыми и $\langle \dots \rangle$ рациональными числами, имеет всегда дело с величинами прерывными, изменяющимися $\langle \dots \rangle$ скачками, т.е. при переходе от одной единицы к другой». И тут выясняется, что по мысли Бугаева, это обстоятельство придает теории чисел «особый характер, так сказать, разрозненности отдельных истин и методов».

По аритмологии, прерывность основывается, как и теория чисел, на делимости объекта, которая обуславливает самую возможность сложного, неоднородного строения объекта. Локализованность того или иного элемента является необходимым условием выполнения этим элементом специфической для него функции в рамках целого. Все эти строго научные рассуждения приводят Бугаева к заключению: «Истины анализа отличаются общностью и универсальностью. Истины аритмологии носят на себе печать своеобразной индивидуальности, привлекают к себе своей таинственностью и поразительной красотой».³

Тут можно подчеркнуть родство (понятие, к которому я подхожу, отправляясь от *Wahlverwandschaft* Гете) между этой системой и теорией взрыва Ю. М. Лотмана. Необходимо заметить также, что сам Лотман приводит в пример слово «постепеновцы» — термин, созданный И. С. Тургеневым, чтобы отличить самого себя от нигилистов. Но главное, нам важно, что в термине Тургенева непосредственно и почти в точности отражается математически-аналитическая теория, которой Бугаев противопоставляет свою теорию, предпочитая прерывность анализу и, следовательно, аритмологию. Короче говоря, Бугаев сравнивает с математической точки зрения два различных мировоззрения, а Ю. М. Лотман охватывает более обширный культурный диапазон.

Однако хотелось бы добавить, что тут мы встречаемся с очень важным и типично русским культурным феноме-

ном. Россия располагает богатыми ресурсами, которые в силах обогатить и расширить «чужое». Можно привести, думается, небезыңтересный пример. В прошлом веке и в Россию проникло понятие «Gesamtkunst» Вагнера, но в русском мире эта концепция почти сразу приобретает гораздо более широкую и глубокую значимость, чем на Западе. На самом деле, Россия по своей почвенности расположена к духовно-интеллектуальному синтезу, о чем свидетельствует та внутренняя целостность, с которой сталкивается западный человек в русском духовном мире, начиная с древних комментариев и изложений Св. Писания отцами церкви, где естествознание Александрийской школы сливается с философскими понятиями греческой традиции. На Западе понятие синтеза надолго осталось ограниченным в замкнутом круге музыкального мира, а общекультурные сферы сопротивлялись восприятию этой концепции.

В русском мире, напротив, появление такой новой идеи вызывает взрывную реакцию, своего рода духовную революцию, и синтез приобретает широкий диапазон, к которому стремятся не только искусства, но и все отрасли человеческих творческих способностей. Этот феномен доказывает, что русский мир располагает незаурядной энергетической насыщенностью, и, следовательно, всякий прогресс осуществляется не постепенно, а происходит через «скачок»⁴ (важнейшее философское понятие, господствовавшее в конце прошлого века). Иными словами, речь идет о том факторе, которым располагает творческая энергия, захватывающая своим вихрем любую творческую силу, сливающаяся с ней в новое, небывалое целое.

Идеи Ю. Лотмана о культурных взрывах мне чрезвычайно близки. В последние годы я не раз говорила о том, что русская культура несравнима с западной, так как она не разворачивается вдоль постоянной, прогрессивной линии, а развивается взрывами, которые я определила как «пятна-мазки» — термин, в котором, конечно, отсутствует основополагающее понятие энергии. Напомним, что в 1932 г. Н. Бердяев, рассуждая о русской истории, заключил, что «для русской истории наиболее характерны расколы и катастрофические прерывы. Гораздо менее болезненна, более органична история народов Запада».⁵ В данной статье хочется указать на некоторые из тех «взрывных» событий, которые оставили свой определяющий след в русской культуре.

Думается, что одним из первых можно считать появление Дионисиева *Corpus Areopagiticum* — это византийское наследие, на котором основана вся русская культура. В наши дни на значимость этого культурного «взрыва» указал С. С. Аверинцев.⁶ Подходя к вопросу о культурном развитии с семиотической точки зрения, С. С. Аверинцев рассматривает значимость Дионисия в контексте византийской поэтики и, в особенности, относительно к такой влиятельной в русском культурном мире личности, как Роман Сладкопевец. На самом деле, по мнению Аверинцева, Ареопагита можно считать основоположником русской духовной культуры, поскольку он писал в «Небесной иерархии», что Божия красота проста, хороша и есть начало всякой деятельности. Эта красота передает свой отблеск (свет) каждому существу по достоинству, а постоянным созерцанием Божией красоты все превращается в Божий образ, в прозрачные и невинные зеркала.

Благодаря этому византийскому культурному понятию, в русском мире был проложен путь к созданию иерархического понятия, которое нашло себе опору в «Небесной иерархии». Там высказывается мысль о том, что чувственные образы ангелов изображены в Св. Писании и что за ними закреплено задание вознести наш ум к высшей реальности. Эти образы, созданные по измерению человеческих умственных способностей, дают человеку возможность достичь сути потусторонней реальности и красоты.

Иными словами, Ареопагитом создается иерархический порядок мира и заодно подтверждается стремление к целостному мирозданию, которым управляет один Бог, или к синтезу, который также стремится к универсальному миропониманию. Но этот иерархический порядок отнюдь не однороден, а носит на себе отпечаток своеобразия, которое основано на различии между отдельными чинами. Эти чины составляют соборное единство, но в этом единстве никогда не утрачивается та творческая энергия отдельных чинов, которой отличается один чин от другого в зависимости от эманации светового излияния и умственного свойства каждого чина.

Думается, что можно ограничиться этими указаниями, не забывая, что речь идет о сложном мироздании. Но, конечно, тут необходимо упомянуть и о том, что строй русской империи был создан по такому божественно-иерархическому принципу, который в течение несколь-

ких веков преобразовался и отразился в Табели о рангах, в системе 14 классов чинов, которую, если я не ошибаюсь, нельзя встретить в рационально-прагматической западной структуре римского происхождения.

С другой стороны, нетрудно доказать, что соборная гармония небесной иерархии со своим порядком и со своей энергией легла в основу русской духовной культуры, где видимое и невидимое сливаются в одну целостную иерархическую единицу; в этой единице преобладает гармония небесных чинов или иерархии. Но самым поразительным свидетельством влияния ареопагитского миропонимания на облик русской духовной культуры можно считать структуру иконостаса.

Как известно, иконостас был первоначально на востоке и на западе оградой или просто завесой, разъединяющей алтарь и неф. Эта ограда превратилась со временем в настоящую стену, и по мере ее развития постепенно образовался определенный порядок, который отразился в каждом отдельном чине.

При знакомстве с миром Ареопагитики поражает духовная насыщенность этого мира. Мне кажется, что иконостас может быть истолкован как «Небесная иерархия» в образах. Это интуитивное предположение нашло себе робкое подтверждение в сноске к «Théologie de l'icône» Леонида Успенского, который, видимо, не посмел высказать эту мысль в основном тексте своей книги: « Il est très possible que les Aréopagitiques qui, à l'époque de la formation de l'iconostase, jouissant en Russie d'une grande popularité et d'une influence considérable, aient contribué à la distribution des rangées. Ces écrits apparurent en Russie sous forme d'une copie faite par le métropolitte Cyprien d'une traduction bulgare». ⁷

Нам хочется добавить, что помимо самого строя и порядка иконной стены, Дионисиево миростроение отразилось на умозрении русского духовного мира и наложило на него отпечаток незаурядной внутренней энергии, или духовной красоты. Сам Ареопагит не раз говорит о красоте, которая с тех пор стала доминантой внутренней жизни, о чем свидетельствуют слова Достоевского «красота спасет мир». Нам представляется, что энергия этой красоты одарена необычной внутренней силой, которая одухотворила и обогатила внутреннюю жизнь русского человека.

Размышляя о культуре России, поражаешься, как, несмотря на то, что красота не раз подвергалась огромной опасности, она все-таки каждый раз оставалась победительницей. Тут хочется вспомнить, что страна, страдавшая от монгольского ига, боролась за культурно-духовную независимость и сохранение красоты, несмотря на то, что «своему» пришлось долгое время сосуществовать с «чужим». Вопреки всему страна достигла высокого уровня в архитектуре и фресковой живописи, о чем свидетельствуют грандиозные памятники Новгорода, Владимира и Суздаля, а также иконография Феофана Грека, Андрея Рублева и Дионисия.

С другой стороны, нельзя забывать, что русская культура основана на почти беспрецедентной многонациональности, и с этим надо считаться, когда изучаешь внутренний импульс, который содействовал становлению сути русской культуры. Эта многонациональность не раз сливалась с почвенно-русскими традициями и содействовала ее внутреннему возрождению. Итак, не будет преувеличением сказать, что, хотя русская православная культура формировалась в крайне затруднительной исторической обстановке, культурная жизнь России достигала поражающего духовно-интеллектуального уровня в течение сложных исторических эпох. Думается, что это отчасти было возможно благодаря той многонациональной структуре, которая подкрепляла ее разнообразностью своих импульсов, иными словами — «чужое» придавало новое осмысление «своему».

Одним из решающих моментов в русской истории был 1589 г. — год основания московского патриархата. Незадолго после этого Московская Русь провозгласила себя «Третьим Римом», в надежде подчинить окончательно «чужое» «своей» жизненной концепции и создать себе «свое» место среди «чужого». Однако вскоре после этого (около 1650 г.) русская культура претерпела новый удар от раскола. И пока страна сопротивлялась этому «взрыву», появляются и приближаются новые тучи, наступает новая эра — царствование Петра Великого. Отсюда, как известно, начинается насильственная модернизация страны или внушительное проникновение «чужого» в традиционный русский быт, а духовная жизнь с наступлением секуляризации претерпевает сильное потрясение. Самым сильным «взрывом» можно считать упразднение патриаршества — это событие не только лишило страну самобытности «сво-

его» в духовной жизни, но и замедлило процесс кристаллизации собственно русской культурной почвы. Все стремилось к «чужому» в этом процессе и достигло полного завершения при Анне Иоанновне и Екатерине II.

Но как и под монгольским игом, Россия располагает небывалыми ресурсами и духовной энергией. Ей достает сил приступить к новому духовному возрождению, — благодаря двум личностям, которым удалось восстать против победы «чужого» над «своим».

В 1722 г. рождаются одновременно в Малороссии Паисий Величковский в Полтаве, в семье духовного звания, и Г. С. Сковорода — в маленьком селе той же губернии, в семье малоземельного казака. Сковорода вышел из гордого, свободолюбивого казацкого племени, и эти корни обусловили весь жизненный путь мыслителя.

Затем оба учились в древней Киево-Могилянской академии,⁸ но главное, оба чувствовали глубокое влечение к духовному познанию: Паисий был склонен к стойкому аскетизму, а Сковороде увлекала странническая жизнь. Последний представляется нам философом-богоискателем, считавшим своей задачей «познать сущность или истинный смысл бытия под внешней оболочкой видимости».⁹ Он стремился, кроме того, — и, быть может, первым в истории русской «интеллигенции» — к открытию красоты невидимого мира в настоящей действительности. Итак, выясняется, что щедрая, но все-таки чужая земля Киевской Руси спасла Россию от наступающего вновь культурного упадка.

Сковорода был внутренне убежден, что странническая жизнь даст ему возможность остаться до конца верным истине, которую он считал полноценной только тогда, когда она содействует моральному совершенствованию. Истинный смысл бытия открывался Сковороде под «внешней оболочкой видимости» одной из двух человеческих натур. Но видимый мир представляется Сковороде зеркалом невидимого, и эта зеркальность становится ключевой, обретает символическую знаменательность при решении проблем, связанных с внутренней сущностью человеческой души.

Но главное — Паисия и Сковороде роднит верность Священному Писанию, а также духовному наследию отцов церкви. Сковорода читал их на греческом языке; он был для своего времени чрезвычайно образованным че-

ловеком, отличавшимся большими познаниями в области древнегреческой философии. Он увлекался Сократом и Платоном и такими отцами церкви, как, например, Дионисий Ареопагит, Иоанн Златоуст, Максим Исповедник; он никогда не стремился к чисто светской учености.

Паисий, со своей стороны, также углублялся в чтение Св. Писания и отцов церкви. Он выбрал себе, отказываясь от всяких благ, такой же сложный путь, как и Сковорода, который постоянно стремился к истинной красоте. Мысль Иоанна Богослова увлекает этих мыслителей. Паисия она ведет к «Добротолюбию», в котором следует искать и открывать для себя самую суть «своего» в духовно-христианской жизни. Как известно, Паисий, несмотря на то, что он сравнительно плохо владел древнегреческим языком, оценив этот драгоценный источник, принялся за перевод и неустанно трудился над ним. Его перевод был издан в Петербурге в 1793 году — за год до смерти Паисия и Сковороды (они оба скончались в одном и том же году). Этот факт можно считать культурным событием, так как русский перевод появился через 11 лет после первого греческого издания «Добротолубия» в Венеции (1782).

Несмотря на то, что «Добротолубие»¹⁰ было издано сперва на Западе, эта хрестоматия стала пользоваться известностью, благодаря «Откровенным рассказам странника духовному своему отцу», который никогда не расставался с этим драгоценным источником, содержащим «в себе светлые объяснения того, что таинственно содержится в Библии».¹¹

Однако тут придется остановиться и на другом соображении. Сковорода с презрением относился к церковной иерархии, поскольку он стремился, по казацкому обычаю, к более демократическим отношениям между иерархами и подчиненными. Паисий, в свою очередь, требует полной демократии, и этот демократический дух был также наследием Киевской Академии и греческой древности. Но эта тенденция близка и наставлениям «Добротолубия», тому духу, по которому Паисий создавал свои монашеские общины, и тут «свое» вновь победило «чужое».

Думается, что следует задать себе вопрос: в чем состоит тайна этого сборника? Нас он интересует с общекультурной точки зрения, тем более, что эта книга стала одной из основ духовного возрождения начала нашего века. Нельзя

также забывать, что эта хрестоматия была переиздана восемь раз в течение прошлого века и из них три раза Оптиной Пустыней в 1847, 1885, 1895 гг. И вот тут можно отметить новое пересечение «чужого» со «своим».

По словам духовного отца анонимного странника, эта книга является средоточием основных духовных понятий: «Солнце есть величайшее, блистательнейшее светило; но ты не можешь созерцать и рассматривать его простым, неогражденным взглядом». К этому объяснению восходит одна из основных мыслей Сковороды, по которой солнце — центр соборного мира, а сердце — светило человеческого бытия: «Видите, что в познании Божиим живет жизнь, и свет <... > и крепость и премудрость...». И далее он учит: «Один только владетель тела — он есть сердце человека». ¹² А по словам анонимного старца в «Добролюбии» сказано: «Искусственным стеклом <... > тусклейшее солнца, чрез которое мог бы ты рассматривать сего великого царя светил <... > принимать пламенные лучи его». ¹³ Такое высказывание воистину соответствует образным изложениям Сковороды и внутреннему укладу русского мировоззрения.

Думается, что эти выводы указывают еще на одну параллель. Нам кажется, что образное выражение «искусственное стекло» сопоставимо с внутренним восприятием высшей реальности через иконостас, как своего рода призму, через которую смотришь на потусторонний мир. Эта ограда в образах ведет душу верующего от Благовещения к невидимому миру и постепенно влечет ее к поразительной и совершенной красоте потустороннего мира. Иными словами, иконостас представляется нам своеобразным стеклом-зеркалом, через которое просвечивают «пламенные лучи» блистательнейшего светила. Кроме того, в далеком прошлом иконостас был, по убеждению старцев и ученого Б. А. Успенского, единственным текстом, который народ умел читать. Такие соображения позволяют нам заключить, что в XVIII в., трудами Паисия Величковского, появился новый, словесный иконостас — «Добролюбие», — через который в *видимом* просвечивало *невидимое*.

Пытаясь читать этот текст в образах, приходишь к мысли, что следуя по стопам каждого чина иконостаса и отрекаясь, мало по малу, от соблазнов видимого мира, приближаешься к «величайшему светилу». Не надо забывать,

что в России «Добротолюбие» было не научно-духовной книгой, а общепедагогической, которая легла в основу духовного «взрыва», или «скачка», о чем свидетельствует в первую очередь Серафим Саровский, а затем такие личности, как Оптинские Макарий и Амвросий, которые деятельно содействовали культурному подъему прошлого века.

С литературоведческой точки зрения можно тут прийти к немаловажному заключению. Величественная иконная ограда приучила русского человека сознательно подходить к «своему» и к понятию пространства. С одной стороны, русская земля со своими необъятными просторами спонтанно влечет к какой-то неизмеримости. Напротив, нам кажется, что иконная стена заставляет человека отдать себе отчет в ограниченности и измеримости пространства. Этим объясняются, по-моему, многие литературоведческие загадки о сущности художественного пространства, тем более, что западному человеку не приходилось бороться с такой «неизмеримостью», а каждому русскому писателю приходилось создавать «свое», необходимое ему измерение.

Например, Гоголю требовалось особое пространство, которое он строил, сперва преображая реальный мир магическим волшебством, а затем — как бы под влиянием грандиозности иконостаса, через который он смотрел на окружающий мир, как через стекло. Это приучило его смотреть на настоящий, окружающий его мир именно через стекло, втискивая отдельные предметы в то минимальное пространство, предоставленное ему в каждом чине обрамлением каждого иконного измерения. И тут происходит чудо художественного преображения: в узкое пространство «старосветского» домика помещается уйма вещей. Получается впечатление, что они не только все до того загромождали, что и прохода нет, но составляют своего рода ограды, через которые процеживаются человеческие чувства и размышления. То же самое можно сказать и про мешок, в который Солоха засовывает своих ночных посетителей, и про любое пространство «Вечеров», а Коробочкин домик превращает ларчик Чичикова в передвижной домик, с которым он никогда не расстается.¹⁴ Но помимо этого Гоголь постоянно передвигается в своем личном, необычном пространстве дорожной коляски, в котором могут сосуществовать: неумеренный Вакула, длинный, как шест Курочка, круглейший Иван Никифо-

рович, жалкий старичок Афанасий Иванович или почти эфемерный Плюшкин.

Пространство Достоевского, в свою очередь, отличается исключительной самобытностью. Можно сказать, что она заключается в его способности смотреть на все как бы сразу — как бы *разом*, т. е. «*вдруг*». ¹⁵ Сам Достоевский определяет это в «Зимних заметках...» как «птичий полет». Это умение смотреть «сразу» на все, придает априорно какую-то безвременность любому пространству, в котором искривляется любой предмет, передавая внутреннюю тайну человеческой судьбы. В тех же «Зимних заметках» Достоевский уточняет в скобках, что эта способность ему дана, так как смотреть «с птичьего полета не значит *свысока*. Это архитектурный термин» ¹⁶ (курсив Достоевского). Эта необычная точка зрения отражается в любом внутреннем и внешнем пространстве Достоевского и проявляется начиная с искривленного пространства «Бедных людей»: с Ноева ковчега Горшкова — с этого конгломерата, в котором помещаются герани (мир Макара) рядом со всяким бараклом. То же самое можно сказать про комнату величиной с «птичью» клетку, которая появляется рядом с княжескими хоромами, а затем шикарное платье превращается в тряпку или в «шлепохвостство». Иначе говоря, у Гоголя вещи и пространство преломляются, а у архитектора Достоевского все перестраивается по своей внутренней потребности, о которой он говорит в начале «Подростка». ¹⁷

Нам кажется, что в общекультурном плане возможно сказать, что беспримерная оригинальность, внесенная Гоголем и Достоевским в «свой» почвенно русский мир, была достигнута с помощью поэтически-культурного «взрыва». В настоящее время считаю необходимым добавить также, что на этот факт можно смотреть и как на необычайный синтез «своего» и «чужого», а также как на синтез точных наук ¹⁸ и гуманитарных и духовных влечений. Иными словами, этот синтез, который проявляется почти одновременно с синтезом Вагнера, намного шире, поскольку русское мышление, русское мировоззрение с давних пор внутренне расположено к этому принципу, опирающемуся именно на особое, необычное восприятие пространства. ¹⁹

Конечно, не лишне заметить и то, что большие романы Достоевского писались в то время, когда Н. В. Буга-

ев создает свою философско-математическую школу, также стремящуюся к существенному синтезу, ищет слияния между русской почвой, философией и точными науками. Под таким импульсом Бугаев создает свою монадологию, в которой он пытается определить оригинальность русского хода мышления в сопоставлении с чужим. Поэтому хочется процитировать некую дефиницию этой теории: «Монада есть единица и определяется признаком постоянства. Постоянство указывает на ее неизменяемость <...> Монада есть то, что в целом ряде изменений остается неизменным. Оно есть целое, неделимое, единое, неизменное и себе равное начало при всех возможных отношениях к другим монадам и к себе самой» (С. 27).

Дефиниция этой единицы дает нам возможность вникнуть в суть нового пути, который прокладывает себе русская культура. Математик-философ объявляет тут, что русский мир основан на монаде — единице, которая представляется ему сущностью своей культуры. Эта единица представляется нам основным моментом, на котором держится вся архитектоника культурного мира, и поэтому ее можно приравнять символу. С нашей точки зрения, эта единица-символ снабжена взрывчатой энергией, которая полностью проявляется, когда она сталкивается с монадами, которые появляются и существуют также и в искусстве. Россия, видимо, была расположена к такому восприятию «чужого», оставаясь постоянно верной своим корням. Эта истина может быть доказуема феноменом кубизма, который сопоставляет свою единицу с чужой. Итак, почти одновременно в искусстве развивается стремление к праформе, к равному себе началу, и это создает тот «взрыв», который лег в основу замечательного русского авангарда.

Под таким сильным напором взрываются все традиционные понятия и порядки. В русском мире еще более остро встают вопросы о сущности времени и пространства, о длительности времени, о четвертом измерении. Этот взрыв захватил своим вихрем все сферы человеческого бытия: рушатся все традиционные понятия формы, цвета, ритма, музыкальной гаммы. Нам кажется, что этот общеевропейский переворот не воспринимается в России лишь как «чужое», он прочно сроднился со «своим», с достижениями русской науки (Бугаев, Менделеев, Бекетов), создавая необычный синтез. Это оказалось возможным и благодаря самобытности философской мысли (Соловьев,

Федоров), а также великой традиции русской прозы (Достоевский, Толстой, Чехов).

Под таким углом зрения можно прийти к важному выводу — монада представляется нам не только сущностью основополагающей единицы, но и важнейшей частицей синтеза, который «подчиняется особым законам и получается как продукт самодеятельной работы» (С. 31). Этот продукт блистает как светило на горизонте западного мира.

Такой род самодеятельной работы достигает небывалой кульминации, например, в экспериментализме Малевича, который, испытав кубизм и футуризм, достигает совершенной внутренней свободы, отрекаясь от всякой фигуральной зависимости, от закона тяжести. Он провозглашает нуль всякой формы и подступает к новому экспериментированию через квадрат/четырёхугольник, которому он подчиняет ромб, круг, трапецию, крест, превратив квадрат в живую художественную единицу, по которой можно, с одной стороны, взойти к супрематизму, а с другой — к архитекторам, к пророческим макетам будущего архитектурного строительства. С помощью такого экспериментирования он создает философию будущего, где через художественный опыт раскрывается новый взгляд на бытие, в котором, по словам Ковтуна, видимое и невидимое, быть может, сблизятся друг с другом. Короче говоря, Малевич отправляется от близкой точки соприкосновения с теорией Кандинского, но все-таки в «Духовном в искусстве» он более других находится под влиянием «чужого» и стремится преимущественно к творческой независимости, а не к созданию нового мирозерцания.

В то же самое время происходит и другой знаменательный «взрыв». Математик П. Д. Успенский (1878—1947) издает в 1910 г. математический трактат о «четвертом измерении», а затем в 1911 г. «*Tertium Organum*», — труды, в которых он первым старается представить русскому миру книги англичанина Хинтона.²⁰ Вскоре после этого, в 1914 г., он решается отправиться за «чужим» на Восток. в надежде там найти ответ на мучившее его «свое».

Загадка о четвертом измерении возникла в последней четверти прошлого века отчасти в связи с влечением к спиритизму и к оккультизму вообще, что произвело сильный конфликт между «своим» и «чужим».²¹ Даже Соловьеву не удалось полностью отречься от таких влечений.²²

После длительного странствования П. Д. Успенский вернулся в Россию, где он в Москве неожиданно знакомится с Г. И. Гурджиевым и открывает, что то «чужое», которое он искал в далеких странах, можно найти и у себя. С тех пор он приезжал из Петербурга на собрания этого учителя и подробно описал свой опыт в «Fragments d'un enseignement inconnu» (1949).²³

Читая книгу Успенского, нетрудно убедиться, что общие тенденции того времени глубоко повлияли на Гурджиева, который в IX главе, и под знаком Кабаллы, воспроизводит в чертеже свое представление о космосе, пользуясь принципами музыкальной гаммы. Думается, что такой процесс мог проявиться именно тогда, когда музыкальная гамма впервые подверглась сильным потрясениям. Строго математический принцип, которому эта гамма подчинялась, со времен французского музыкального теоретика J. Ph. Rameau, почти неожиданно переступил за традиционные, чисто звуковые, границы, о чем свидетельствует не только додекафония Шенберга, или «Прометей» Скрябина (1908), но и светомузыкальная теория Кандинского. Иными словами, музыка обретает в этих трактатах и композициях совершенно новую функцию. Посмотрим, как к этому относится Гурджиев.²⁴

Мироздание этого мистика/мыслителя строится по трем «октавам», и каждая из них включает две ноты — *do* и *si*. Эти две ноты, восходящие к Абсолюту, составляют, так сказать, столбы, которые поддерживают весь строй мироздания. Между указанными двумя основными элементами существует интервал, после которого следуют ноты *la, sol, fa* — и затем новый интервал, сопровождающийся шоком, своего рода взрывной энергией, так как этот шок ведет к Солнцу. Иначе говоря, в системе Гурджиева путь ведет от Абсолюта, — через шок, — к Солнцу.

Главным активатором этих сил служит система солнечных лучей, на которых была основана также структура мироздания и космоса у Сковороды. Иными словами, эта эзотерическая теория кажется нам не совсем чуждой принципам духовно-православной традиции, что подтверждается и следующим примером.

В X главе трактата Гурджиева встречается понятие «путь», в смысле того духовного жизненного значения, которое нам знакомо по русскому религиозному Возрождению начала нашего века. Путь этот прокладывается,

соприкасаясь со следующими концепциями (перевожу с французского):

«Вам знакомы выражения "макро" и "микро" космосы. Это означает "большой" и "маленький" космос, "большой" и "маленький" мир. Соборный мир считается "большим космосом", а человек — это "маленький космос"» (С. 290).

В дальнейшем подчеркивается, что теория о двух космосах черпается из Кабаллы, а затем объясняется, что следует приложить все это к теории о семи мирах. Нас эта теория тут не может занимать, но рассмотрим цитированный абзац. В нем говорится о «микро- и макрокосмосах», об оппозиции, от которой, как известно, отправлялся и Сковорода. Он тоже не довольствовался узким миростроем; во-первых, макрокосмос Сковороды — это бесконечный мир, состоящий из множества маленьких миров, а микрокосмос — это человек во всем его разнообразии; а затем, помимо этих двух миров, существует третий мир — символический — главным образом, мир Библии.

Во-вторых, православное миропонимание основано на сопоставлении «большой» и «малой» церквей — оппозиция, которая отсутствует в западном мире.

В-третьих, большинство современных мыслителей посвятило внимание микро- и макрокосму, как доказывает статья Флоренского;²⁵ большинство современных мыслителей сосредоточилось на отношениях между этими двумя сферами, и эти искания легли в основу теории Вернадского о биосфере, Флоренского — о пневмосфере и Ю. М. Лотмана — о семиосфере. И тут хочется упомянуть о том, что в этих теориях «свое» встречается с «чужим»: дело в том, что П. Тейяр де Шарден (1881 — 1951) создал почти одновременно на Западе свою теорию о ноосфере, в которой он стремится к тому же синтезу между духовным миром и точными и естественными науками, но западная церковь долгое время противилась такому синтезу.

Наконец, вся теория об универсуме стремится, в учении Гурджиева, к целостности или компактности. По убеждению американского ученого Клинта Гарденера, это характерная черта русской философской мысли. Как мы старались доказать, той же идеи придерживался и Сковорода, но до сих пор, если я не ошибаюсь, философы и исследователи не принимают во внимание этого праотца русской философской мысли.

Размышления об оккультизме и эзотеризме дают нам смелость обратиться и к Бердяеву, который резко выступал против этих течений, считая их «противорусскими»,²⁶ а мнение Бердяева имеет огромный вес, так как оно основано на двух принципах.

Во-первых, это неугасимое влечение к абсолютной внутренней свободе, и во-вторых, — борьба за религиозную философию, этот «очень русский продукт», который «западные христиане не всегда отличают от теологии».²⁷ Нам особенно важен первый пункт.

Сам Бердяев представляется мне «взрывчатым» элементом: он неустанно стремится к абсолютной свободе. Это понятие свободы настолько беспримерно универсально, что привело его к заключению, что божественному творческому акту требуется сотворчество всего человечества. Итак, возникновение новизны в мире не может быть понято исходя лишь из замкнутой системы бытия.²⁸

Эти мысли высказываются в «Смысле творчества», где Бердяев доказывает, что творчество есть творчество из ничего, т.е. из свободы, и автор настаивает на том, что все это доказуемо мировой реальностью.²⁹ Исключительная динамика этой концепции выявляется, когда Бердяев объясняет, что «творчество есть ответ человека на призыв Бога»: «В глубине этого есть дерзновение сознания о нужде Бога в творческом акте человека, о Божьей тоске по творящем человеке. Творчество есть продолжение миротворения. Продолжение и завершение миротворения есть дело богочеловеческое, Божье творчество с человеком, человеческое творчество с Богом» (С. 248).

Но тут необходимо уточнить, что понимает Бердяев под термином творчество: понятие, которое подразумевает создание книг, симфоний, картин, стихотворений, социальных убеждений, и все это носит символический характер; это, по Бердяеву, творчество культуры, через которое человек и цивилизация должны пройти. И все это приводит к тому, что «в этом мире совершенство творческого произведения может быть лишь символическим, т.е. знаком иного совершенства в ином мире, в ином плане бытия и сверхбытия. Настоящая цель заключается в победе самой реальности над символом» (С. 249).

Затем Бердяев уточняет, что «у русских писателей, переходивших за границу искусства»,³⁰ у Гоголя, у Толстого,

у Достоевского и многих других, остро ставилась эта тема, и то же самое можно сказать про символистов.

Эти рассуждения находят себе подтверждение через много лет, когда он в «Самопознании» возвращается к этой теме: «Для понимания моей мысли важно подчеркнуть, что мне чужда идея прямого, сплошного, непрерывного развития. Я вообще антиэволюционист в том смысле, что признаю прерывность, связанную с вторжением в мировой процесс свободы, и отрицаю непрерывность как выражение детерминизма. Мне всегда казалось неправильным словосочетанием «творческая эволюция» <...> Творчество и эволюция не только разные, но даже противоположные вещи» (С. 252).

Эти соображения Бердяева подчеркивают, что разработка теории прерывности и аритмологии Бугаева вносит в русскую культуру некое основное, почвенно-русское понятие. Лично я убеждена в том, что прерывность соответствует не только науке и философии, но она наложила свой отпечаток и на творчество таких писателей, как Гоголь, Достоевский, А. Белый и, быть может, на многих других. Пока, поскольку я могу судить, исключая Ю. М. Лотмана, мало кто из исследователей задавал себе вопрос о прерывности, считая это понятие принадлежащим исключительно точным наукам. В общекультурном плане важно, что Бердяев признает себя приверженцем прерывности уже в 1911 г., т.е. в то время, когда он создает «Смысл творчества» и «Философию свободы» — два труда, от которых он никогда не отрекался. Но главное, что в «Самопознании», написанном в последние годы жизни, он полностью подтверждает свои давнишние убеждения.

Хочется добавить, что с семиотической точки зрения тут открываются интересные перспективы. Изучая историю русской культуры с точки зрения прерывности, можно остановиться на определенных «взрывных» моментах. Исследуя их основополагающую функцию, приходишь к заключению, что они дают ключ к восстановлению общего хода культурной эволюции, неразрывно связанной со сложным соприкосновением «своего» и ассимиляцией «чужого». В этой борьбе выкристаллизовалась та целостность, о которой говорилось в ходе настоящих рассуждений. Надо подчеркнуть также, что мы попытались остановиться на творчески знаменательных моментах, чтобы очертить общую панораму русской культуры. Нет сомнения, что изучая художественное творчество, возможно до-

тронуться до самой сути такой сложной культурной эволюции, как русская.

В заключение хочется сказать, что мне не раз приходилось останавливаться на чисто религиозно-духовных вопросах в связи с общекультурной эволюцией. Этой необходимости не избежать, так как истина европейской культуры раскрывается и на Западе, и в России в христианских корнях, которые породили сложный конфликт между церковью и государством. Это историческое обстоятельство обусловило жизнь всех стран, но в особенности России, что подтверждается и словами Бердяева: «В творчестве есть эсхатологический момент. Творческий акт есть наступление конца этого мира, начало иного мира <...> Так называемые «классические» в смысле совершенства продукты творчества, в сущности, всегда говорят о мире ином, чем эта мировая действительность, и упреждают преобразование мира. В этом упреждении преобразования мира смысл искусства. Поэтому искусство имеет катартическое и освобождающее значение» (С. 256).

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Бугаев Н. В. Математика и научно-философское миросложение // Вопросы философии и психологии. — 1893. — N 2. — С. 5.
- 2 Там же. — С. 13.
- 3 Бугаев Н. В. Основные начала эволюционной монадологии // Вопросы философии и психологии. — 1898. — N 5. — С. 701.
- 4 О дефиниции этого термина см.: Философская энциклопедия. — Т. 5. Нам кажется, что понятие «сдвиг» у Ю. Тынянова близко этому термину.
- 5 Бердяев Н. Самопознание. — Paris, 1989. — С. 15.
- 6 См. об этом: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской культуры. — М., 1977. — С. 33.
- 7 U s p e n s k y L. Théologie de l'icône. — Paris, 1982. — P. 248, n. 53.
- 8 До сегодняшнего дня не были точно исследованы отношения между этими двумя личностями; единственная мне известная статья: T a x i o s A. Paisij Velickovskij and Grigorij Skovoroda: Two Unconventional Reactions to Kievan Theology // Studi in Onore di Sante Graciotti. — Roma, 1990. — P 613-621.
- 9 Бобринский П., гр. Старичок Григорий Сковорода: Жизнь и учение. — Париж, 1929. — С. 45.

- 10 Этот четырехтомник в издании 1895 г. содержит 38 авторов и среди них самых знаменательных аскетов, как, например, Григория Синаита, Исаака Сирианянина, Иоанна Лествичника, Симеона Нового Богослова, Григория Паламу; эти тексты приучают к непрестанной внутренней молитве.
- 11 Цит. по изд.: Paris: YMCA-Press, 1973. — С. 23.
- 12 Кольцо. Дружеский разговор о душевном мире. — См.: Скворода Г. С. Твори. — Київ, 1973. — Т. 1. — С. 362, 363.
- 13 «Откровенные рассказы...» (Изд. Введенской Оптиной Пустыни, 1991. — С. 23 и далее).
- 14 Американский ученый, изучая Гоголя, пришел к выводу, что он творил под влиянием Ареопагита, что доказывают, по его мнению, «Авторская исповедь», «Выбранные места», «Размышления о Божественной литургии». На самом деле, Гоголь и в этих сочинениях борется за внутреннюю независимость, за свое пространство.
- 15 Мне кажется, что на словечко «разом» у Достоевского до сих пор обращалось мало внимания. Конечно, оно не так бросается в глаза, как «вдруг», но во всяком случае «разом» имеет структурно-пространственную функцию.
- 16 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1973. — Т. 5. — С. 47 и 50.
- 17 См.: Там же. — Т. 13. — С. 5.
- 18 Ф. Малковати в книге о Достоевском указал на то, что расстояния измеряются Достоевским часто по количеству шагов. Этот факт подтверждается во всех сочинениях и в особенности в «Идиоте». См.: Malcovati F. Introduzione a Dostoevskij. — Bari: Laterza editore, 1992.
- 19 Этот принцип наложил свой отпечаток на русское умосложение, начиная с Нила Сорского.
- 20 Hinton C. H. The New Era of Thought, The Fourth Dimension, Life on Flatland (были изданы в Лондоне около 1910-го года).
- 21 В 1878 г. в Петербурге была создана специальная комиссия по изучению спиритизма. Членами ее были Д. И. Менделеев и другие известные ученые Петербургского университета. Среди них выделялся проф. Аксаков, поклонник спиритизма. Оккультизм пользовался в России вообще большим успехом, как доказывает деятельность теософских и антропософских обществ. В научном мире появился, кроме того, интерес к книгам Хинтона, посвященным этой тематике.
- 22 В связи с этим возникает вопрос — можно ли предположить, что существует какая-либо связь между религиозно-мистическим направлением в русском мире и склонностью к оккультизму? Я не считаю себя подготовленной ответить на этот вопрос, хочу лишь на это указать.

- 23 Это издание (Stock, Paris) содержит рисунки, которые объясняют теорию «взрыва» в связи с музыкальной гаммой.
- 24 В рассказах о Гурджиеве часто упоминается о том, что за ним замечались пророческие способности. Как старец, к которому обращался верующий за духовным советом, заранее знал, о чем у него будут спрашивать, так и Гурджиев был одарен даром предсказания.
- 25 Флоренский П. Микрокосм и макрокосм // Богословские труды. — М., 1983. — Сб. 24.
- 26 Этот религиозный мыслитель утверждает, что на Западе никогда не существовали религиозные мыслители или философы, что это чисто русское явление. Поэтому Бердяев на деле не признает оккультизма, чуждается его как противорусского феномена.
- 27 Бердяев Н. Самопознание. — С. 196.
- 28 Бердяев Н. Философия свободы. — 1911. — С. 246.
- 29 Тут хочется напомнить, что творческая концепция Флоренского основана на таких же принципах, как доказывают «Органопроекция» и «Анализ пространственности».
- 30 Тут следует вспомнить о статье Вяч. Иванова «О границах искусства», куда сам автор включил чертеж, в котором уточняется, какие художественные жанры «переходят за границы реальности». В связи с этим «пересечением» видимой грани определяется особенность каждого художественного жанра.

«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В ЗАГАДОЧНОМ ЯЗЫКЕ

ЕЛЕНА ХЕЛЛБЕРГ-ХИРН

Сфера загадочных (энигматических) значений в текстах культуры связана с проблемой толкования и с категориями своего и чужого в коммуникативном пространстве.

Загадочная речь в сопровождении не менее загадочных действий свойственна многим традиционным жанрам, включающим магические элементы. В особенности колдовство, прорицания и обряды гадания облачают себя ореолом таинственности: именно в ней источник фасцинации, завораживающих чар.

В загадочной речи нормальный процесс коммуникации частично нарушен. Говорящий загадками рассчитывает на то, что он будет правильно понят «своими», оставаясь непонятым для «чужих».

Фольклорный жанр загадки содержит простейшую модель семантического фильтра, который позволяет отделить «своих» от «чужих». Загадка — диалогический текст, в котором вопросная часть, т.е. собственно загадка, является синонимом ответа-отгадки. Специфика жанра заключается в том, что этот вопрос особым образом зашифрован.

Известно, что загадки, собственно, не отгадываются. Знание загадочного языка состоит во владении приемами кодирования и расшифровки. «Ответ на вопрос, содержащийся в загадке, находят не по размышлению и не с помощью логических рассуждений. Ответ есть некое разрешение, внезапное освобождение от оков, которые налагает на вас вопрошающий. Отсюда как результат то, что правильный ответ тотчас же лишает спрашивающего силы. В принципе на каждый вопрос есть только один ответ. Его можно найти, если знать правила игры. Эти правила игры носят грамматический, поэтический либо ритуальный характер. Нужно знать язык загадок, нужно знать, какая категория явлений обозначается символами

вроде колеса, коровы, птицы. <...> С другой стороны, одна и та же вещь может быть изображена или выражена самыми разными способами, то есть скрыта под оболочкой самых разных загадок. Зачастую отгадка той или иной загадки кроется единственно в знании определенного священного или тайного имени вещей. . . ».¹ В процессе расшифровки **чужое** и странное в загадке оказывается **своим** и понятным. Такое примирение **своего** и **чужого**, особая *двумищность* загадки позволяет ей традиционно выступать в качестве средства общения с представителями «чужих». Известны обычаи встречать загадками жениха у ворот, на пороге избы и в других пограничных ситуациях свадебного обряда. Распространенные у восточных славян запреты произносить имена жениха и невесты, именование новобрачных титулами «князь» и «княгиня» уходят корнями в представления об опасных контактах «своих» и «чужих» и верой в магическую силу слова. Невеста (собственно «неведомая») покрывалась фатой не только для защиты от дурного глаза, но и как опасное существо, представительница чужого рода.² Молчание невесты на свадьбе, молчание снохи в новой семье мужа, особый знак загадок, которым переговаривались снохи-молодушки — все это знаки тайны, связанной с «чуждостью».³

В славянских преданиях на языке загадок говорят с человеком русалки и полудницы, вилы, баба-яга. Часто это загадки о силах природы. Вот одна из «русалочьих» загадок из сборника Садовникова: «Что бежит без повода?».⁴

В примечании к этой загадке Садовников указывает, что она встречается в народных песнях, которые поют на троицыной неделе. «Эту загадку русалка задает пойманной девушке. Девушка не отгадала — и русалка ее защекотала».⁵ Тем не менее, загадка почти прозрачна: отгадка (**вода**) содержится в вопросе. Подобным образом и знаменитая загадка чудовища Сфинкс, отгаданная Эдипом, содержит звуковую подсказку — ключ к ответу:

*«Утром на четырех,
В полдень на двух,
Вечером на трех».*

Отгадка (человек) зашифрована в вопросе в виде анаграммы: ЧЕтырех, пОлдень, ВЕЧЕром = ЧЕЛОВЕЧЕ. Эта древняя загадка записана в России в нескольких ва-

риантах. Отгадочная звукопись имеется и в античном первоварианте.⁶

Многие категориальные границы между «своими» и «чужими» либо в пределах социальной группы, либо между людьми и «нелюдью», между людьми и животными, отмечены загадками. Представители «чужой» категории говорят на «чужом», т.е. загадочном, языке.

Один из древних мотивов загадок в поэзии — «чужой» язык птиц. В русской загадке птицы, чаще всего ласточка, разговаривает на «немецком» языке: «Шитовило битовило, по-немецки говорило».⁷ «Незнание своего языка, чужезычность ласточки постоянно подчеркивается в фольклорных текстах и в поэзии»⁸ — примеры в русской поэзии многочисленны, из наиболее известных приведем стихи Арсения Тарковского:

*«Летайте, ласточки, <... >
Не подражайте нам; довольны и того
Что вы по-варварски свободно говорите...»*
(А. Тарковский, «Ласточки»)

Тот же мотив (немота) у Мандельштама оборачивается слепотой:

*«В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой...»*
*«Слепая ласточка в чертог теней вернется
на крыльях срезанных...»*

В поэтическом контексте Мандельштама, как это показал В. Н. Топоров, образ ласточки связан со смертью и с проблемой «чужого слова». Чужезычное (греческое) название ласточки, анаграмматически зашифрованное в текстах Мандельштама, «отсылает к парадоксальному сверхъязыковому и сверхчеловеческому смыслу и стоящей за ним ситуации».⁹ Это ситуация безъязычия и невозможности сказать правду на своем языке.

В нескольких смежных статьях, посвященных анаграмме,¹⁰ В. Н. Топоров рассматривает глубинные связи между формой и содержанием, между означаемым и означающим, между текстом и читателем.

Анаграмматические приемы в загадках и других жанрах, отличающихся повышенной звуковой организацией,

выявляют «провоцирующую роль звуковых комплексов во введении новых элементов смысла». ¹¹ Анаграмматический текст представляет собой род загадки, в которой слово или имя, заранее неизвестное, зашифровано как бы случайными средствами. «Но весь смысл и эстетическая ценность анаграммы как раз в том, что она, подобно электрической искре, пробивает пустоту между предельно разведенными друг от друга содержанием и формой. . . Анаграмма ищет и формирует (индуцирует) смысл там, где он отсутствует и вообще не предусмотрен структурой языка». ¹²

Если анаграмма всегда загадка и тайна, и анаграмматический текст ищет своего читателя, способного решить сложную задачу расшифровки скрытого смысла, — то можно именно в анаграмме видеть модель энигматичности и воплощения принципа отчуждения. Схема анаграммы, предложенная еще де Соссюром, дихотомична: за расчленением анаграммируемого слова на элементы, рассредоточенные затем по тексту, следует нахождение этих элементов и восстановление искомого целого. Первая задача решается автором текста, вторая — читателем или слушателем, обладающим особой проницательностью или особым знанием. Само прочтение текста при этом меняет характер: оно из линейного становится циклическим, из непрерывного прерывистым, оно может идти в обратном направлении, и т.п. «Другими словами, анаграммирование и поиск анаграммы выделяют в тексте «фигуры» принципиально нового типа, не предусмотренные инвентарем языковых схем разных уровней, но и не противоречащие возможностям элементов, составляющих этот инвентарь. Текст, в котором предполагают анаграмматические структуры, не только читается слева направо как обычный поэтический текст в русской и многих других традициях, но и рассматривается как картина во всех направлениях». ¹³

Иначе в анаграмме имеет место *двойное кодирование* (или создающее так наз. «внутренний текст»). ¹⁴ Итак, принцип анаграммы состоит в дроблении и укрывании смысла под другим смыслом. Восстановление тайного «чужого» слова похоже на игру с головоломкой, где из кусочков требуется сложить картинку (причем картинка не дана заранее!). В процессе анаграммирования участвуют оба приема отчуждения: замена целого беспорядочным набором деталей, т.е. *хаотичность*, и укрывание смысла под другим поверхностным текстом, т.е. *маскировка*. В

различных сочетаниях оба эти приема присутствуют в отмеченных загадочностью текстах.

Если под текстом понимать некое упорядоченное семантическое пространство, толкование зигматичности сводится к дешифровке неочевидных смыслов, которые нащупываются в глубинах анализируемого материала.

В сфере магических ритуалов человек преднамеренно включает себя в систему общения с «чужим» миром, который говорит на языке знаков и вещей. Например, в ситуации гадания «свои» бытовые предметы проходят через процедуру отчуждения с целью придания им пророческой силы. (Если это игральные карты, на них нужно посидеть, зеркало положить под подушку, кольцо опустить в воду, и т.п.). Условия необходимого отчуждения требуют особой одежды или масок, «странного» времени и места, обета молчания участников. Действия и предметы в контексте отчуждения становятся символами «иного». Важно, что в обрядовом языке слова, предметы и действия выступают как синонимы: один и тот же смысл повторяется в речевом (вербальном), предметном (реальном) и действенном (акциональном) варианте. Благодаря этой «одновременной разнокодности» достигается максимальное разнообразие формы при сохранении одного и того же содержания. Содержание как бы ветвится от одного корня. Обрядовый язык исключительно сложен и многовалентен. В качестве простейшего примера возьмем широко известные в русской традиции обрядовые манипуляции с веткой, которые при сопоставлении образуют сеть взаимно пересекающихся смыслов.

Сама ветка и ее варианты (или заместители) образуют реальную парадигму; это может быть ветка вербы, березы, дуба, ели, сосны и т.п. В той же роли может выступать деревце, шест, пучок прутьев, цветов, венки и т.п.

Реальная парадигма сочетается с парадигмой качества: ветка сухая или зеленая, цветущая, украшенная лентами того или иного цвета, и т.п.

Парадигма символических действий с веткой включает завивание венка, втыкание ветки в свадебный коровай, украшение ею дома, битье веткой или прутьями, скормливание скотине и т.п. символическое действие может сопровождаться другими символическими действиями — танцами, играми, хороводом, пением,

состязаниями, обрызгиванием водой, обменом подарками, шествием или обходом дома, обрядовой едой, а также ритуальными формулами или заговорами.

Это — грамматика обрядового языка.¹⁵ С кем говорят на этом языке?

Смысловой континуум, окружающий хотя бы такой отдельно взятый элемент троицкой обрядности, как завивание венка и бросание его в воду, в конечном счете представляет собой попытку связать свое, выраженное самыми разнородными средствами, с **чужим** (и, по-видимому, невыразимым).

В бесконечном процессе умножения смысла сам этот смысл остается тайной, зашифрованной средствами анаграммы. Ветка, венок, украшенное деревце, троицкие и семицкие хороводы и песни, наряду с бесконечным рядом других символических предметов и действий, вместе взятые, образуют цепь синонимов, метонимий и метафор, ведущих к ключевому символу Мирового Древа.

Универсальная мифологема Мирового Древа выражает идею контакта миров: земного мира как освоенного человеком пространства, и мира небесного, недоступного, чужого, но влияющего на жизнь и судьбы людей. В расплывчатом, почти неузнаваемом виде мифологема Мирового Древа разбросана по разным уровням традиционного материала. Это отвечает общему принципу «расчленения и укрывания сакральных ценностей и соответственно их обозначений («тайных имен») в тексте как можно глубже и по разным местам».¹⁶

Опознавание фрагментов в текстах и сведение их воедино — уподобляется таким образом расшифровке анаграммы.

Традиционно в роли истолкователей эзотерических, тайных текстов выступают лица, наделенные особыми знаниями: шаманы, прорицатели, герменевты. Это особая категория «своих чужих», способных ориентироваться в пространстве между мирами «своих» и «чужих» и знакомя с чужим языком.

Энигматичность в этносемиотическом аспекте темы можно представить как семантическую полосу отчуждения на границе **своего** и **чужого** культурного текста.

Если речь идет о вербальных текстах, в ближайшей к своему позиции мы найдем нормальное речевое общение

между «своими», членами одной группы. Максимальную степень словесного отчуждения будет представлять (поэтическая) заумь на своем языке. Если в систему коммуникации включаются невербальные коды, на полюсе отчуждения окажутся магические обряды и колдовские абракадабры.

«Понимая текст как семантическое пространство, мы должны с неизбежностью говорить о разной степени освоенности этого пространства <...> Именно широкое понимание пространства как такового концепта, который проецирует личность с ее постепенным различием... освоенности-неосвоенности в мире действительности и в мире текста»¹⁷ позволяет говорить о «шкале отчуждения» в связи с проблемой скрытых значений.

При том, что исконная мифологема постулирует контакт **своего** и **чужого**, ключевая роль в семантическом пространстве энигматики принадлежит загадке и анаграмме. В анаграмме создается максимальный разрыв между формой и содержанием и максимальное нагнетание смыслового напряжения при переходе от бессмысленного к смыслу. Загадка же дает образец затрудненной коммуникации и модели преодоления разрыва и хаоса.

Из предыдущего ясно, что особенность энигматического смысла — хаотичность и лиминальность. Загадочная речь адекватна в пограничных ситуациях, на стыке миров. Явный всплеск интереса к магии и оккультизму с одной стороны, равно как и растущее внимание науки к явлениям хаоса, катастрофы и взрыва¹⁸ — признаки нашей эпохи. Мы переживаем конец века, конец тысячелетия, и крушение целого ряда социальных устоев. Роль энигматических элементов в текстах культуры наших дней по мере приближения все более «чужого» будущего, по-видимому, будет вырастать так же, как и роль «своих чужих», пытающихся истолковать загадочные знаки.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Хейзинга Й. *Homo lndens*: Опыт определения игрового элемента культуры. — М., 1992. — С. 130.
- 2 Еремин В. И. К вопросу об исторической общности представлений свадебной и погребальной обрядности (невеста в черном) // *Русский фольклор*: XXIV. — Л., 1987. — С. 27.

- 3 Зеленин Д. К. Табу слов у народов восточной Европы и северной Азии. Запреты в домашней жизни // Сборник Музея Антропологии и Этнографии. — 1930. — Т. IX. — С. 139, 143.
- 4 Садовников Д. Н. Загадки русского народа. — СПб, 1876. — N 1533.
- 5 Там же. — С. 310.
- 6 Гербстман Л. И. О звуковом строении народной загадки // Русский фольклор: XI. — Л., 1968. — С. 191.
- 7 Журавлев А. Ф. Об одном мотиве восточнославянских загадок // Проблемы славянской этнографии. — Л., 1979. — С. 130—132.
- 8 Топоров В. Н. Анаграммирование чужезычного слова // Исследования по структуре текста. — М., 1987. — С. 230.
- 9 Там же. — С. 231.
- 10 Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур I—IV // Исследования по структуре текста. — М., 1987. — С. 193—237.
- 11 Там же. — С. 237.
- 12 Там же. — С. 195.
- 13 Там же. — С. 194—195.
- 14 Николаева Т. М. Единицы языка и теория текста // Исследования по структуре текста. — С. 46.
- 15 Толстой Н. И. Из грамматики славянских обрядов // Семиотика: 15. — Тарту, 1982. — С. 58.
- 16 Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. О ведийской загадке типа brahmodya // Паремиологические исследования. — М., 1984. — С. 25.
- 17 Николаева Т. М. Единицы языка и теория текста. — С. 52.
- 18 См., например: Лотман Ю. М. Культура и взрыв. — М., 1992.

«ВНУТРИ ИХ ПО-ПРЕЖНЕМУ СИДИТ МУЖИК»

Образ русских в записках
датского морского командора Юста Юля,
посланника при Петре Первом (1709—1711)

ПЕТЕР УЛЬФ МЕЛЛЕР

Наши представления о «чужом» принадлежат сфере «своего». Эта точка зрения стала общепризнанной в современном изучении впечатлений путешественников от заграницы. Как недавно отметил антрополог Михаил Харбсмейер, нет, наверное, ни одного сочинения типа «записки путешественников», о котором не было сказано кем-то, что оно дает больше информации о самом путешественнике, чем об описанной им стране (10; 7).

Для любой культуры действительно характерны существующие в ней представления о чужой культуре. Такие представления меняются по ходу истории. Они могут основываться на увиденном собственными глазами или на слухах. Они могут быть искаженными в результате ограничений доступа к информации, унаследованных предрассудков, пропаганды. Они могут быть субъективными и эмоциональными, с резко отрицательными или крайне положительными оценками чужой культуры. Они могут быть нейтральными или равнодушными по отношению к чужой культуре. Они могут отражать политические или религиозные убеждения. Они могут быть различными на различных уровнях образования внутри одной культуры. Но как бы то ни было, они характеризуют нашу собственную культуру, входят составной частью в историю нашей собственной ментальности, несмотря на то, что их предметом является «чужое».

При таком принципиально скептическом подходе к образу «чужого» в записках путешественников, нельзя, с другой стороны, не признавать наблюдательности странствовавшего человека, его умения удивляться. Хотя homo

sapiens вряд ли может выходить из клетки своей собственной культуры, но он умеет заострять свое внимание на новом. Новизна увиденного сама по себе располагает к описательству как к предварительной форме познания. Когда имеющиеся в голове готовые категории оказываются нерелевантными, путешественник может прибегать к подобной «инвентаризации» чужой действительности, что можно считать своего рода словесным эквивалентом собирания попадающихся конкретных предметов. Человек готовит материал к более позднему изучению и пониманию.¹

Стихийные описания путешественников заложили фундамент этнографии как научной дисциплины. Вместе с тем, в изучении записок путешественников и других этнографических текстов всегда присутствует вопрос: что есть «свое» и что есть «чужое». И хотя наблюдения иностранцев и используются в качестве источников для «нашей» (т.е. «своей») истории в научных исследованиях, перед читателями этого типа текстов везде встанут вопросы, что в них является субъективной реакцией писателя на чужую культуру, что является характерным признаком его собственной культуры, и что является верным, объективным отражением чужой культуры. С особой частотой и остротой встанут такие вопросы, если уже несколько столетий отделяют читателя от автора текста.

Для истории Московского государства в XV–XVII вв. записки иностранных путешественников представляют исключительно ценный материал, несмотря на то, что наблюдения, содержащиеся в них, часто бывают беглыми и поверхностными, или заимствованными из литературных источников. Их ценность объясняется в значительной степени отсутствием обильных российских источников для исторического изучения этих ранних веков. В допетровский период, как предполагает В. О. Ключевский, у русских еще не развилась «способность оглядки на себя»; «в

¹ Лев Толстой, как известно, подражал этому типу описания, создавая свой характерный прием «остранения», однако с тем отличием, что читатель-адресат на самом деле всегда прекрасно понимал, о чем идет речь. Читатель, скажем, XXXIX главы первой части романа «Воскресение», узнавал — и должен был узнать, по замыслу автора — знакомые черты православного богослужения Псевдоэтнографический прием Толстого как раз и заключался в том, что у него «свое» инвентаризируется как «чужое».

своих лесах, окруженные враждебными соседями, разобщенные с другими народами, они были слишком заняты, чтобы иметь возможность и охоту приняться за подобную разборку» (1; 6—7).

Аналогичную мысль высказывает Л. Н. Семенова относительно более позднего периода: «Русские люди первой половины XVIII в. не обладали средствами самовыражения, потребностью раскрыть свой внутренний мир, которая возникла у их внуков и правнуков» (6; 9). По-видимому, весь московский период, вплоть до середины XVIII века, можно было бы назвать эпохой *односторонней этнографии*. В эту эпоху заграничные образы России, созданные путешественниками, еще жили спокойно и беспечно, как компоненты западного миропонимания, не оспариваемые каким-либо противоборством со стороны предмета описания, со стороны самих русских. Впоследствии образ русских стал темой для дискуссий. Постепенный переход от односторонней этнографии ко взаимным образам «своего и чужого» занимает достаточно важное и недостаточно исследованное место в истории ментальности и взаимоотношений России и остальной Европы.

В начале шестнадцатого века Россия попала в число *открываемых* европейцами стран, и, соответственно, русские — в число открываемых народов. О них, об их нравах и обычаях с ужасом и любопытством узнавали в *открывающих* странах Западной Европы. Москвитяне, наряду с прочими, свежее открытыми «аборигенами» других континентов, стали «этнографическими объектами». Облеченные в свои странные наряды, они начали появляться на страницах путевых записок английских мореплавателей и немецких дипломатов в диковину западноевропейскому читателю.

Среди открываемых стран Россия попала в группу восточных деспотий, как Турция и Персия, несмотря на христианскую веру москвитян. Как писал Михаил Харбсмейер, Россия была своего рода «антимиром» (“Gegenwelt”) в донаучной этнографической мысли немецких путешественников 16-го и 17-го столетий (10; глава 4, “Gegenwelten”). Пример такого представления о России, как о противоположном, отрицательном мире, находим у английского путешественника и поэта Тэрбервиля (Turberville) во второй половине 16-го века. В стихотворном послании от 1587 г. он жалуется своему другу о том, что, покидая родину и направляясь в Россию, он плыл «от блаженства

к бедствию» ("from bliss to bale") (8; 75). В записках ранних путешественников о России жестокость правителей и варварская грубость нравов занимают большое место.

Зато в дальнейшем русские начали рассматривать и обсуждать не только самих себя как нацию с определенной спецификой, но и заезжих иностранцев, и специфику их заграничной жизни. Перед русской культурой встала задача сознательного преодоления односторонней этнографии. Началась работа по противопоставлению «своего» взгляда на себя «чужому», т.е. процесс осознания культурной специфики русских по сравнению с другими народами, процесс становления модернизированного самопонимания уже национального типа (в отличие от преимущественно религиозного типа). Русские интеллигенты — историки, писатели, художники — стали создавать свои изображения русской жизни, свои образы «своего и чужого». В то же время Россия сама становилась этнографическим субъектом по отношению ко всему разнородному множеству народов в своей бурно развивающейся империи. Западные наблюдатели, соответственно, начали признавать слабые, но усердные устремления русских к цивилизованному образу жизни, хотя, впрочем, целый перечень шаблонизированных представлений о русских, как о варварах, оказался удивительно живучим.²

Записки датского посланника Юста Юля (1664—1715) принадлежат позднему периоду «односторонней этнографии». Они имеют форму довольно подробного дневника его посольства в Россию и охватывают время с 8-го апреля 1709 г. по март 1712 г. Дневник был опубликован в Дании только в 1893 г. и переведен на русский язык в 1899 г. По словам составителя русского издания Ю. Н. Щербачева, Юст Юль «оставил нам в наследие не отличающееся особою широтой взгляда, бесхитростное, пестрое, иногда непоследовательное, но всегда интересное описание тогдашней России с силуэтами Петра и его сподвижников на первом плане» (7, I).

Л. Н. Семенова дает Юлю более высокую оценку, характеризуя его как одного из «наблюдательнейших мемуаристов начала XVIII в.». Сравнивая его записки с дру-

²В другом исследовании было показано, как ограниченное количество стереотипов, в различных сочетаниях и с различными акцентами, повторялись в датских учебниках по географии с начала 18-го века вплоть до 1960-х годов. См. (13)

гими свидетельствами иностранцев о петровской России, Семенова ставит их в один ряд с записками голландского путешественника Корнилия де Бруина, по наблюдательности и вдумчивости, и выше поверхностных суждений широко цитируемого дневника голштинского камер-юнкера Ф. В. Берхгольца (6; 10, 136). В своей собственной работе она пользуется наблюдениями и рассуждениями Юля как источником к целому ряду аспектов русской жизни первой половины XVIII века (брак, моды, общественные развлечения, «Всешутейший собор» Петра, пища, посты, голод, потребление господствующих классов). Довольно часто цитирует Юля, как источник, Н. И. Павленко, например, в связи с событиями на Пруте и с личностью Меншикова (4; 45). «В пронизательности датскому послу не откажешь», — отмечает он в одном месте (5; 86).

В настоящей работе записки Юля будут рассматриваться как источник не столько к русской истории и культуре, сколько к истории датской, и — шире — западноевропейской ментальности. Исследование выделяет и комментирует чаще всего встречающиеся обобщения Юля о русских и распределяет их по категориям. В фокусе внимания стоят те места в тексте, где автор переходит от описания увиденного к обобщающим или оценивающим размышлениям об увиденном. Речь пойдет о высказываниях, которые вполне можно однозначно заключить в предложения типа: «русские — они...». В результате получается перечень наиболее характерных черт русского человека времен Петра Первого, как это видел и понимал посланник датского короля.

Юст Юль был принят царем впервые в Эстонии, в городе Нарва, 30-го ноября 1709 г. Первая встреча произошла в самой дружеской атмосфере. В этом, по-видимому, не последнюю роль сыграло то, что датский посланник, как и русский царь, был знатоком морского дела: «Далее он [Царь] осведомился, не служил ли я во флоте, на что я ответил утвердительно. Вслед за этим он тотчас же сел за стол, пригласил меня сесть возле себя и тотчас же начал разговаривать со мною без толмача, так как [сам] говорил по-голландски настолько отчетливо, что я без труда мог его понимать; [со своей стороны] и он понимал, что я ему отвечаю. Царь немедленно вступил со мною в такой дружеский разговор, что, казалось, он был моим ровнею и знал меня много лет» (7; 91).

И до и после этой встречи царь был очень занят, и у Юля оказалось много свободного времени для наблюдений над чужим бытом. Он обращал внимание на иконы в домах у русских. И он, конечно, не мог не писать о русской бане: «За городом мне случилось видеть, как русские пользуются своими банями. В тот день был сильный мороз, но они все-таки выбегали из бани на двор совершенно голые, красные, как вареные раки, и прямо прыгали в протекающую возле самой бани реку; затем, прохладившись вдоволь, вбегали обратно в баню; выходили опять на мороз и на ветер и, прежде чем одеться, долго еще играли и бегали нагишом» (7; 84).

Как военный и союзник, Юст умел оценить русского солдата. Он заметил, что русские солдаты были обучены так же хорошо, как любой датский полк, и он особенно хвалил их *выносливость*. «Русские, — писал он, — так выносливы, что с ними можно совершить то, что для [солдат] всех прочих [наций] казалось бы невыполнимым» (7; 176).

Но кроме выносливости Юль мало нашел положительного в русском характере. Если в самом сжатом виде резюмировать многочисленные обобщения морского командора о русских, то получаем, примерно, следующий каталог их отличительных качеств:

- 1) Русские — крепки и выносливы.
- 2) Русские — дурно воспитаны и невежды.
- 3) Русские — обманывают.
- 4) Русские поверхностны в своей религиозности.
- 5) Русские дурно пахнут.
- 6) Русские пьют как свиньи.

Рассмотрим более подробно некоторые из тех конкретных примеров, которые лежат в основе этого перечня.

Юст Юль вращался в высших кругах русского общества и был свидетелем своеобразной формы жизни при дворе Петра. То, что он там видел, дало ему богатый материал для размышлений о стиле поведения русских. Но датский посланник был не в состоянии оценивать увиденное с точки зрения современного культуролога, который вполне бы смог за шумными попойками при дворе разглядеть, например, интересные, хотя и запоздалые проявления смеховой культуры средних веков. Юль же видел в этом только отклонения от нормы придворной жизни, как он знал ее по Дании, и объяснял эти отклонения как

недостатки в усвоении русскими каких-то общепринятых правил приличия. В его глазах русские были неотесаны и невежливы.

Датского посланника удивляло окружение Петра и терпимость царя к грубому и неуважительному поведению своих близких людей, как, например, в следующей ситуации: «Все шуты сидели и ели за одним столом с Царем. После обеда случилось между прочим следующее [происшествие]. Со стола еще не убрано. Царь, стоя, болтал [с кем-то]. Вдруг [к нему] подошел один из шутов и намеренно высморкался (*sit venia verbo*) мимо самого лица Царя в лицо другому шуту. Впрочем, Царь не обратил на это внимания. А другой шут вытер себе лицо и, недолго думая, захватил с блюда на столе целую горсть миног, которыми и бросил в первого шута, однако не попал — тот извернулся. . . Читателю покажется, пожалуй, удивительным, что подобные вещи происходят в присутствии такого великого Государя [как Царь] и остаются без наказания и [даже] без выговора. Но удивление пройдет, если примешь в соображение, что Русские, будучи народом грубым и неотесанным, не всегда умеют отличать приличное от неприличного, и что поэтому Царю приходится быть с ними терпеливым в ожидании того времени, когда, подобно прочим народам, они научатся [известной] выдержке» (7; 93—94).

Юль наблюдал, как русские довольно часто общались друг с другом без соблюдения чинов, и видел в таком поведении явное доказательство того, что даже их сановники еще не очень далеко ушли от простого, невоспитанного народа. И даже в самой, казалось бы, высокопоставленной, высокородной русской компании датский посол, как правило, все равно «чуял мужика». Таким образом, «чужое» он объяснял через «свое» и видел в нем потому лишь более низкий общественный уровень: «Удивительнее [всего], что генерал-адмирал и другие сановники могут от обеда до полуночи курить, пить и играть на деньги в карты с самыми младшими своими подчиненными — [поведение], которое у нас считалось бы неприличным и для простого капрала. Таким образом, хотя в настоящее время в своем обращении Русские и стараются обезьянничать, [подражая] другим нациям, [хотя они и] одеты во французские платья, [хотя] по наружному виду [они] немного и отесаны, тем не менее внутри их [по-прежнему] сидит мужик» (7; 79).

Как представитель коронованной особы, Юль сильно переживал из-за частых нарушений этикета со стороны его русских хозяев. Такие случаи он расценивал как особые варианты общей русской невоспитанности и невежества и часто упоминал о *невежливости* русских. Единственное небольшое утешение он видел в том, что русские, наконец, начали учиться: «Впрочем, я знал, что Русские <...> стали учиться в школе вежливости лишь при теперешнем Царе, и еще сидели там на задней скамье. Поэтому мне [оставалось] только сожалеть как об [обер-коменданте], так и о прочих [Русских] и ждать, чтоб они [чему-нибудь] научились» (7; 67).

Решение многочисленных бытовых проблем в связи с пребыванием целой датской миссии в России было чревато всякими неприятными сюрпризами для главы миссии и углубляло его понимание русского характера. Юст Юль скоро пришел к грустному выводу, что в торговле и денежных делах русские всегда обманывают. Хотя хозяева и должны были выдавать датчанам суточные деньги, дрова, свечи и воду, однако это всегда случалось лишь после долгого и унижительного выпрашивания. Среди выданных монет нередко попадались фальшивые, и лица, приносившие Юлю его «положенное скромное содержание», всегда требовали себе подарков: «Русские, при выдаче мне денег, всегда намеренно меня обсчитывали в свою пользу. Если бывало их проверишь, они сосчитают снова и говорят, что счет верен. [Продельывают они это] хоть десять раз к ряду и до тех пор изводят получающего [деньги], пока ему не надоест их проверять, и он не помирится [на обмане]» (7; 66).

В Нарве Юль впервые послушал русскую обедню, которую он описывает очень обстоятельно в своем дневнике. Его изображение православного богослужения занимает свыше четырех страниц в русском издании его записок и написано в стиле «этнографического реализма», т.е. с установкой на подробную инвентаризацию чужого, на воспроизведение всего странного зрелища, с начала до конца. Тон описания в основном деловой и даже подчеркнуто объективный. Приводится масса конкретных наблюдений с точки зрения постороннего свидетеля. Своим педантизмом и своей «посторонней» точкой зрения описание Юля напоминает вышеупомянутое толстовское

описание богослужения в романе «Воскресение»: ³ «Диакон с кадилом [в руке] переходил по всей церкви от одного образа к другому и перед каждым троекратно кадил, как описано выше. Кадил он и священным книгам, и всем присутствующим в церкви, и священникам, и всем церковнослужителям, покадил даже на клирос, где стоял я, и наконец унес кадило в [алтарь]» (7; 57).

Толстой, своим приемом «отстранения», как известно, стремился не к нейтральному изображению действительности, но к «срыванию всех и всяческих масок». Однако то же самое относится и ко мнимой объективности датского морского командора. Этой тщательностью описания лютеранин Юль на самом деле обличал поверхностное и неискреннее, по его мнению, православное богослужение перед своим датским читателем-адресатом, чтобы тот сразу смог увидеть всю неуместность описанного зрелища, и сравнить его со знакомым и гораздо менее зрелищным протестантским богослужением, в пользу последнего. Установка на обряд сама по себе подчеркивала, по мнению автора дневника, главный недостаток вероисповедания русских: отсутствие в нем *благоговения*. Обличительный пафос Юля по отношению к православию с особой четкостью выявляется в конце описания, где резюмируется содержание богослужения: «Выражаясь короче, все их богослужение сводится к каждению образам, книгам, священникам, дьячкам да пастве, к поклонам и крестным знамениям, к паданью ниц и суетному чтению и пению» (7; 60).

Важной обязательной чертой в изображении русских как варваров была, разумеется, их нечистота. Тут Юль присоединяется к почтенной традиции и дает свой вариант замечания знаменитого немецкого путешественника XVII века Олеария о том, что «среди простого народа лучшими лекарствами <...> являются водка и чеснок» (2; 346). То же самое замечание о русских лекарствах повторялось довольно часто у других путешественников и в школьных учебниках по географии (см. 12; 122). Но Юль самостоятельно развивает это общее место, особенно в направлении неприятных последствий употребления чеснока для запаха русского человека: «У Русских во всей [их] стране всего [навсего] три доктора: лечат они ото всех болезней, и прибегают к ним все, как больные, так и здо-

³См. примечание 1.

ровые: первый доктор — это [Русская] баня, о которой только что сказано, второй — водка, которую пьют, как воду и пиво, почти все, кому позволяют средства, третий — чеснок, который Русские употребляют не только как приправу ко всем кушаньям, но и едят сырой среди дня. Вследствие этого от них весьма дурно пахнет, и [иностронец], приезжающий в [Россию] в первый раз и не привыкший к такого [рода] вони, решительно не в состоянии сидеть у них в комнате, особенно в многочисленном обществе» (7; 85).

Так как Юлю часто приходилось сидеть в многочисленном обществе, он не раз возвращался к вопросу о том, чем пахнет Русь. И он приходит к выводу, что тут виноват не только чеснок: «При этом кстати заметить, что употребляя подобного рода нечистую, отвратительную пищу, к тому же одеваясь плохо, крайне неопрятно и грязно, в большей части случаев [обходясь] без белья, Русские [распространяют] от себя такой скверный, противный запах, что, прожив три-четыре дня в каком-либо помещении или комнате, окончательно заражают в них воздух и на долгое время оставляют после себя запах, так что [для иностранца] там нельзя оставаться» (7; 87).

Но более, чем от всех других пороков русских, Юст Юль лично особенно страдал из-за необузданного пьянства его хозяев. Его дневник насыщен забавными рассказами о диких пирах, в которых датский посланник вынужден был принимать участие по служебному долгу. Сам Юль, как морской командор, участник многих боев со шведами и англичанами, не был трезвенником. Но вынужденное пьянство при царском дворе было для него настоящим мучением. С ужасом он переживал, например, как русские отмечают церковные праздники: «Обыкновенно, от Рождества и до Крещения, Царь со знатнейшими своими сановниками, офицерами, боярами, дьяками, шутами, конюхами и слугами разъезжает по Москве и «славит» у важнейших лиц, т.е. поет различные песни, сначала духовные, а потом шутовские и застольные. Огромным роем налетает [компания] в несколько сот человек в дома купцов, князей и других важных лиц, где по-скотски обжирается и через меру пьет, при чем многие допиваются до болезней и даже до смерти. В нынешнем году [Царь и его свита] славили между прочим и у князя Меншикова, где по всем помещениям [расставлены] были открытые бочки с пивом и водкою, так что всякий мог пить сколько ему

угодно. Никто себя и не заставил просить: все напились, как свиньи. [Предвидя] это, князь, по весьма распространенному на Русских пирах обычаю, велел устлать полы во всех горницах и залах толстым [слоем] сена, дабы по уходе пьяных гостей можно было с большим удобством убрать их нечистоты, блевотину и мочу» (7; 128—129).

Следующий «мученический» рассказ Юста Юля о том, как царь лично однажды, на борту корабля, заставлял пить его лишнее, заслуживает включения в репертуар классических анекдотов из жизни Петра: «Тут, [между прочим, со мною] приключился [следующий случай]. Царский ключник <...> поднес мне большой стакан вина; не зная, как от него отвязаться, я [воспользовался тем, что ключник] стар, неловок, толст, при том обут лишь в туфли, и чтобы уйти от него, вздумал бежать на переднюю [часть] судна, [затем] взбежал на фокванты, где и уселся на месте скрепления их с путельсвантами. [Но] когда ключник доложил об этом Царю, [его величество] полез за мною сам на фокванты, держа в зубах тот стакан, [от которого я только что спасся], уселся рядом со мною, и там, где я рассчитывал найти полную безопасность, мне пришлось выпить не только стакан, принесенный [самим Царем], но еще и четыре других стакана. После этого, я так захмелел, что смог спуститься вниз лишь с великою опасностью» (7; 190).

Тема «русские женщины», которой дневник Юля касается довольно кратко, рассматривается частично в рамках более обширного вопроса о пьянстве. Тут женщины, оказывается, играют иногда роковую роль: «<...> в обществе Русских женщин, благодаря их усердному канючению и просьбам, в самый короткий срок выпиваешь больше, чем в обществе самых завзятых пьяниц» (7; 191).

Перечень наиболее повторяемых характерологических черт русских можно было бы еще иллюстрировать целым роем цитат из записок датского посланника начала XVIII в., но это, к сожалению, невозможно в рамках короткой статьи. Кроме этого, сам вышеприведенный перечень вряд ли нуждается в добавочных примерах.

Вместе с тем следует, однако, отметить, что сам этот перечень, несмотря на всю его колоритность, равно как и наблюдательность Юля, мало чем отличается от тех перечней, которые можно было бы извлечь из записок других ранних западных путешественников периода «одно-

сторонней этнографии». В них звучит рефреном одна и та же небольшая совокупность мало положительных черт, словно одна простоватая мелодия в разных исполнениях.

Однако, в отличие от более ранних записок других западных путешественников, в дневнике Юля, кроме повторения унаследованного набора стереотипов, часто упоминается о только что начавшемся развитии русских. Установка на развитие свидетельствует о том, что записки Юля относятся уже к позднему периоду «односторонней этнографии»: хотя русские по-прежнему невежды, но сейчас уже во французском платье и с перспективой на образование. Автор постоянно подчеркивает и восхваляет доброе намерение Петра приобщить русский народ к цивилизации. Для русских уже не характерно простое варварство, впрочем, голом виде, это уже варварство заката, какая-то медленно уходящая дикость нравов, или, короче говоря, отсталость. Западные путешественники Петровской эпохи стали расценивать Россию как *развивающуюся* страну в сопоставлении с Европой. В их глазах Россия перестала быть прямой противоположностью цивилизованного мира и заняла новое место на том же пути, как Европа, но позади.

Перечень устойчивых величин в образе русских в эпохе односторонней этнографии позволяет более конкретно подходить к таким существенным темам, как предрассудки о России в дальнейшей истории ментальности других стран, и борьба против односторонней этнографии в истории русской культуры. Этот перечень помогает понять, из каких исторических глубин иногда питаются образы «своего» и «чужого» вплоть до нашего времени.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Ключевский В. О. Сказания иностранцев о Московском государстве. — М., 1991.
- 2 Лимонов Ю. А. (ред.) Россия XV–XVII вв. глазами иностранцев. — Л., 1986.
- 3 Лимонов Ю. А. (ред.) Россия XVIII в. глазами иностранцев. — Л., 1989.
- 4 Павленко Н. И. Петр Великий. — М., 1994.
- 5 Павленко Н. И. Птенцы гнезда Петрова. — М., 1994.
- 6 Семенова Л. Н. Очерки истории быта и культурной жизни России. Первая половина XVIII в. — Л., 1982.

- 7 Юль Ю. Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом (1709—1711) / Извлек из Копенгагенского Государственного Архива и перевел с датского Ю. Н. Щербачев. — М., 1889. (В приложении печатаются выдержки из автобиографии секретаря Юля, Расмуса Эребо).
- 8 Rude and Barbarous Kingdom. Russia in the Accounts of Sixteenth Century English Voyagers. — Madison (Milwaukee); London, 1968. B e r r y L. E. and R o b e r t O. C. (ed).
- 9 Russia under Western Eyes 1517—1825 / Ed. C r o s s A. G. — London, 1971.
- 10 H a r b s m e i e r M. Wilde Völkerkunde. Andere Welten in deutschen Reiseberichten der Frühen Neuzeit. — Frankfurt; New York, 1994.
- 11 J u l J. En Rejse til Rusland under Tsar Peter. Dagbogsoptegnelser af Viceadmiral Just Juel, dansk Gesandt i Rusland 1709—1711. — København, 1893.
- 12 M ø l l e r P. U. "Hvordan russerne er. Et stykke dansk mentalitets-historie" // Svend Aage Christensen (ред.) Danmark og Rusland i 500 år. — København, 1993. — С. 104—131. (Русский перевод этой книги выйдет в 1995 г. в Москве).

РУССКИЙ «АРХАИСТ» В ЕВРОПЕ

ЛЮБОВЬ КИСЕЛЕВА

В эпоху противостояния «архаистов» и «новаторов» жанр путешествия, тем более путешествия по Европе, казалось бы, однозначно был закреплен за карамзинистским лагерем. «Письма русского путешественника» Карамзина дали классический образец жанра романа-путешествия, вызвавшего целую серию подражаний (В. В. Измайлов, П. Шаликов, В. Л. Пушкин и др.), полемических и сочувственных ассоциаций как в современной им, так и последующей русской культуре.¹

Карамзинские «Письма» задали русскому читателю важную константу: «Россия есть Европа».² Европа осваивается карамзинским путешественником как внутренне «свое» пространство. Такая позиция не исключает критики европейской действительности и постоянного соотношения европейских впечатлений с воспоминаниями о России. Европа и Россия — две параллельно развивающиеся темы «Писем», и присутствие в заглавии слова «русский», при многообразии заложенных в нем значений, подчеркивает важность «русского» субстрата. Однако именно открытость Европе составила основу карамзинистской культурной программы. «Европеизм» оставался ведущим признаком позиции как самого Карамзина, так и карамзинского лагеря в целом, на всем протяжении их сложной эволюции. Недаром в преддверии работы над «Историей государства Российского» Карамзин издает «Вестник Европы», где русская жизнь и история отчетливо вставлены в европейский контекст.

Отношение к Европе антагонистов Карамзина в полемике о «старом и новом слоге» не требует специальной реконструкции. Однозначно агрессивное противопоставление России как «своего» пространства враждебной и чуждой Европе, пронизывающее сочинения А. С. Шишкова 1800—1810 гг., слишком хорошо известно и избавляет от необходимости приводить соответствующие цитаты.

Читая эти яростные тексты, трудно вообще представить себе их автора в роли «русского путешественника». Кажется вполне очевидным, что любое впечатление, любой отзыв Шишкова о Европе должен стать репликой к Письмам из-за границы Д. И. Фонвизина с их раздраженным рефреном «славны бубны за горами!». Между тем, в действительности А. С. Шишков был одним из самых активных русских путешественников.

Будучи профессиональным моряком, Шишков в течение 30 лет постоянно участвовал в морских походах. Семнадцатилетним юношей он пережил кораблекрушение, оказался в Швеции, где прожил несколько месяцев, выучил шведский язык и имел трогательный роман со шведской девушкой — по всем канонам сентиментального романа. Он описал это свое приключение в мемуарном очерке «Разбитие Рускаго военного корабля у берегов Швеции в 1771 году», впервые опубликованном в 1822 г. и затем перепечатанном в 1828 г. в XII томе «Собрания сочинений и переводов адмирала А. С. Шишкова». Произведение было создано в тот период, когда старик Шишков начал подводить итоги, настойчиво трудиться над мемуарами, стремясь донести до современников и потомков подробности своей в полном смысле исторической жизни. Однако повествование, втиснутое среди мелочных полемических статей Шишкова двадцатилетней давности, которые уже не могли кого бы то ни было интересовать, затерялось и не возбудило любопытства к его юношеским приключениям. Предметов же для любопытства в его биографии было предостаточно.

В 1834 г. Шишков сделал новую попытку, напечатав «Записки адмирала А. С. Шишкова, веденныя им во время путеавания его из Кронштада в Константинополь». И вновь, кажется, никто из современников не обратил особого внимания на это сочинение с явно архаическим заглавием, вышедшее из-под пера престарелого президента Российской Академии. На памяти людей пушкинского поколения Шишков всегда был стар, всегда печатал утомительные сочинения о языке и словесности, так что ни о его молодости, ни о морском чине как-то не задумывались.

«Записки» о «путеавании» в Константинополь представляют собой описание почти трехлетнего путешествия, которое 22-летний мичман Шишков начал в 1776 г. и закончил лейтенантом в 1779 г. Обогнув дважды всю Европу, он почти год прожил в Италии, где много путешествовал

уже по собственной воле, и девять месяцев прожил в Константинополе. Стоит вспомнить и о позднейших сухопутных поездках Шишкова по Европе — в 1797—98 гг.³ и в эпоху войны 1812—15 гг., в бытность государственным секретарем, чтобы составить представление о масштабах и обширной географии его путешествий. Причем от каждой поездки сохранился отчет — либо в виде специального сочинения, либо в виде частных писем, что переводит эти путешествия «по казенной надобности» из фактов послужного списка в эпизоды литературной биографии А. С. Шишкова.

В неспешном старческом рассказе о «путеплавании» в Константинополь хотя и ощущается стремление организовать повествование, все же нет ни игры точками зрения, ни стилизации дорожного журнала и прочих признаков художественного «путешествия». Это повествование отчетливо ориентированное на «*Warheit*», а не на «*Dichtung*». Тем ценнее для нас авторская позиция, явно прослеживаемая на протяжении всего текста: Шишкову в Европе интересно, более того — ему в Европе нравится!

Чтобы иметь возможность задержаться в Италии и потом отправиться в Константинополь, Шишков даже переводится с одного фрегата на другой: «С одной стороны не хотелось мне разстаться с прежним моим жилищем, но как с другой без сего надлежало мне отказаться от удовольствия быть в Константинополе <...>, то и предпочел я нехотению сойти с него <фрегата «Северный Орел». — Л. К.> любопытство увидеть сию древнюю Греческих Царей столицу».⁴ Задержавшись в Ливорно, Шишков усердно занялся изучением итальянского языка: «Я купил несколько Итальянских книг, и нанял себе учителя, который <...> очень любил Петрарка, имел у себя самыя старинныя издания его <...> Он толковал мне Сонеты его и песни. <...> Иногда для перемены читали мы Тасса. Высокий стихотворец сей скоро стал душу мою наполнять таким сладким восторгом и удивлением, что она от часу больше жадничала его слушать» (Записки, с. 13). Когда на обратном пути в Россию возникли осложнения, заставившие русские фрегаты вернуться в Италию, Шишков совсем не был этим огорчен (см.: Записки, с. 87). Единственное, что его волновало, это отсутствие у него денег на светские удовольствия и на путешествие по Италии. Тогда он прибег к карточной игре как к средству для пополнения своего кошелька.

Без всяких угрызений совести Шишков рассказывает, как продал в Гибралтаре итальянские сувениры («безделицы»), вырученные деньги пустил в игру и обеспечил себе крупную сумму на поездку: «Никакой миллионщик не был меня благополучнее! Тотчас запираю денежки свои в сундук, и даю себе честное слово, что скорее возьму в руки горячее железо, нежели карты. Всю ночь от радости я не спал и проводил ее в разных размышлениях. <...> Воображение быть в Риме, в Неаполе, восхищало меня» (Записки, с. 89). Однако через несколько страниц Шишков с той же откровенностью повествует, как чуть не проиграл всех денег своему спутнику по итальянскому вояжу — французскому (!) маркизу, в первый раз севшему за игру в банк. По накалу эмоций это описание вполне достойно быть включено в антологию «карточной» темы русской литературы 1830-х гг., поэтому решаемся привести длинную цитату: «Ему <маркизу. — Л. К.> сказали, чтобы он поставил червонец. Карта ему выиграла. Ему говорят: загни угол. Он загибает. Карта выиграла. Ему говорят загни другой. Он загибает. Карта выиграла. Тут никто ему ничего не советует. Я сам загнул третий угол. Карта выиграла. Мне жаль стало заплатить пятнадцать червонных. Я перегнул карту его пополам, думая что убью. Она выиграла. Я стасовал карты и перегнул еще. Она выиграла. Я в пущей горячности перегнул еще. Она выиграла. Меня бросило в пот. Я остановился. Маркиз, ничего не понимая, спрашивает: что сделалось? Стали считать и сказали ему, что он выиграл двести сорок червонных. Он удивился и сказал, что не возмет этих денег <...>. Он знал мое состояние, и думая что меня это разстроит в моей с ним поездке, тем более упорствовал и отрицался. Но я сказал, что ни под каким видом не соглашусь не заплатить ему того, что я проиграл, и чему сам причиною. Все другие молчали. Спор продолжался только между нами. Напоследок я решил оный следующим предложением: «поставьте еще карту, ежели я убью ее, так мы будем квиты; а ежели я не убью, то заплачу вам четыреста восемьдесят червонных и останусь в Ливорне». Он никак не хотел на то согласиться, но я убедил его тем, что если он и не поставит, то я заплачу ему проигранное число, останусь же и никуда не поеду, потому что мне ехать будет не с чем. Наконец он поставил, и признаюсь что я с таким трепетом метал карты, как будто бы ожидал себе жизни или смерти. Я убил карту, и не знаю кто из нас больше обрадовался,

я ли своему выигрышу, или Маркиз своему проигрышу. Вот каким странным случаем мог я лишиться удовольствия видеть Италию, и сколько бы о том во весь мой век сожалел!» (Записки, с. 95—96).

Рассказ старика Шишкова об испытанных им в юности переживаниях хорошо вписывается в современную эпоху создания «Записок» литературу, изображающую романтические коллизии, подобные страстям героев «Выстрела» и «Пиковой дамы». Однако для нашей темы важнее «прозаический» комментарий, заключенный в последней фразе («мог я лишиться удовольствия видеть Италию. . .»). Дальнейшим ходом «Записок» Шишков как бы старается подтвердить, что деньги во время карточного поединка достались ему не зря. Маршрут его путешествия по Италии: Флоренция, Сиена, Рим, затем Милан, Падуа, Венеция (вместо предполагавшегося первоначально Неаполя), Феррара (где Шишков остановился, чтобы поклониться гробнице Ариосто), Болонья, вновь Флоренция и возвращение в Ливорно через Пизу, — а также описание увиденных достопримечательностей показывают, что Шишков был заправским вояжером, любознательным и любопытным. Он интересовался и архитектурой, и живописью, и театром, и народными гуляниями (ср.: «карнавал (по нашему масленица)» — Записки, с. 106).

Итак, «Записки адмирала А. С. Шишкова, веденные им во время путешеавания из Кронштада в Константинополь» никак не оправдывают ожиданий ярого антиевропеизма, возвеличивания «своего» — русского — в противовес огульному осуждению «чужого» — европейского, — ожиданий, которые могли сложиться на основе знакомства с публицистикой Шишкова 1800—1810-х гг. В эпоху полемики о языке Европа присутствует в сочинениях Шишкова как идеологическая конструкция, член априорно заданной оппозиции «свое—чужое» с заранее расставленными оценками. В «Записках» перед нами проходят живые картины, никак в схему не вмещающиеся. Более того, автор и не стремится подогнать свои европейские впечатления под схему. Но ведь восприятие реальной Европы хронологически предшествовало созданию идеологической конструкции и, как видим, ее не скорректировало. Нельзя ли предположить, что в старости Шишков просто смягчил свой гнев по отношению к Европе, не опасаясь более гибели русской культуры от рабского подражания Западу?

Проблема кажется значительно сложнее. Знакомство с «Записками» 1834 года убеждает нас в том, что они создавались в старости на основе какого-то раннего текста дневникового характера, который до нас не дошел. К счастью, удалось обнаружить автограф одного промежуточного текста, которым Шишков явно пользовался при написании «Записок»⁵ и который был написан им на рубеже 1770—1780-х гг. под свежими впечатлениями от поездки.

Текст, о котором идет речь, имеет самостоятельное значение и, в определенном смысле, даже более интересен, чем «Записки». Он был опубликован со многими неточностями под условным редакторским заглавием «Русский путешественник прошлого века за границу (Собственно-ручные письма А. С. Шишкова 1776 и 1777 г.)» в журнале «Русская старина» (1897, N 5—7). Автограф, хранящийся в Пушкинском Доме, позволяет исправить неточности, вкравшиеся при публикации.

Именно обращение к автографу позволяет прояснить ориентацию раннего текста на художественно организованное повествование — эпистолярный «роман-путешествие (слово «роман» мы берем в кавычки, т.к. его можно применить лишь с оговорками).

Рукопись представляет собой не отдельные листы, а тетрадь, куда подряд переписаны письма-главы. Не только начальное обращение к «любезному другу», но и не воспроизведенный в печати характер постановки дат, нумерация писем,⁶ сбивающаяся после третьего письма и под конец исчезающая вовсе, а также многочисленные поправки, количество которых возрастает во второй половине тетради, — свидетельствуют о серьезной работе с текстом, происходившей в писательском кабинете, а отнюдь не на корабле, на дежурствах или в перерывах между ними, как — в полном соответствии с жанровыми канонами — пытается уверить автор.⁷ Шишков явно обрабатывал свои «письма» для печати, об этом говорит и рассуждение о потенциальных читателях и об их возможном восприятии текста, которое содержится в одном из «писем».⁸

Шишков широко пользуется многими известными повествовательными приемами, присущими жанру романа-путешествия: перебивы и задержки в развитии сюжета, лирические отступления, вставные новеллы, включение чужого письма⁹ и т.д.

На одной вставной новелле нам хотелось бы задержаться. В уже цитированном «письме» от 4 ноября Шишков подробно и красочно пересказывает содержание «вчерашней комедии», якобы виденной им в Ливорнском театре. Ни автор, ни заглавие пьесы не названы, но из пересказа явствует, что это типичная чувствительная мелодрама с острым сюжетом, в духе Коцебу. Вот очень коротко ее содержание: некий англичанин Вилсон, состоятельный владелец суконного завода, из человеколюбия помещает у себя в доме вдову Сонбриджу с дочерью Фанни. Овдовевший вскоре Вилсон почувствовал к Фанни «силнейшую горячность» и хочет на ней жениться. Однако ее любит богатый и знатный соперник — лорд Арсей. Кроме того оказывается, что Фанни — незаконная дочь лорда Фалкланда, но эти обстоятельства не уменьшают любви Вилсона, и вопрос о браке решен. Как изящно выражается Шишков: «Скоро потом Вилсон и Фанни вечным совокуплением утвердили пламень свой, и казалось, что желаниям их ничего более не доставало» (л. 10 об.; РС, N 7, с. 200 — 201). Но, как полагается, героев ждет испытание. Вилсон разорился, он не хочет мешать счастью Фанни и решает покончить собой. Предусмотрительно написав письма Фанни и лорду Арсею, он направляется к Темзе, чтобы утопиться. Однако его спасает незнакомец, оказавшийся отцом Фанни. Получив ложные известия о гибели совращенной им когда-то женщины (Сонбриджи) и дочери (Фанни), он тоже решил «обрести себе покой на дне сея реки» (т.е. Темзы). В результате — соединение всех любящих и happy end.

Любопытно отметить, что пересказ пьесы дается в двойном ключе: Шишков явно сочувствует и сопереживает и, вместе с тем, иронизирует над чувствительной мелодрамой. Это, пусть робкое, сочетание иронии и сочувствия придает всему рассказу амбивалентность и переводит его в стернианский контекст. Стернианский дух пронизывает и те страницы романа, где Шишков пишет о ценности для него собственного опыта и впечатлений.¹⁰ В стернианском ключе следует рассматривать и столкновение «прозы жизни» и «поэзии вымысла», достаточно тонко проведенное в рассматриваемом письме от 4 ноября: пересказ мелодрамы обрамлен очерком итальянских театральных нравов. Автор отмечает, что билеты дешевы, «ибо за четверть рубля можно видеть лучшую оперу, и то плотят только одни благородные да иностранцы, а простой

народ пускают за пять копеек и меньше» (л. 10; РС, N 7, с. 198). Далее Шишков показывает, на какие ухищрения вынуждены пускаться актеры для поднятия своих доходов. Во время бенефиса первый актер садится «при входе в театр за стол, имея пред собой серебряное блюдо, на которое входящая кладут денги кто сколько за хочет, и сии собранные денги получает он себе не уделяя из того ни кому ничего. Сегодня вечер первого Актера, но я по нещастию лишен удовольствия видеть его торжествующаго над кучею денег и желания присовокупить ему маленькую частицу к его доходу, хотя он с великим почтением вчера вручил нам всем по билету» (Там же).

В этом «письме», одном из наиболее «литературных» в романе, Шишков явно пытается овладеть приемами игры точками зрения, сменой планов как способами организации повествования. Он прерывает пересказ мелодрамы на самом животрепещущем месте: «Вообрази себе, как удивлены были зрители, когда актер игравший Вилсонову ролю в самое то время вышел уведомлять публику какая завтра будет комедия! Правда, что здешния зрители к тому привыкли, ибо здесь часто случается, что и в середине трагедии актеры сие делают, будучи в царском одянии, да и не могут иначе как не в середине выходить, потому что зрители ни когда конца не дожидаются; но для меня и многих к сему непривыкших весьма сие показалось странно. Между тем, как я мысленно приготавлился обвинять сего актера, и сердился, что он смешал мои мысли и вывел из заблуждения глаза, котория уже было привыкли мечтать его себе подлинным Вилсоном, и заставляли душу мою соболезновать о его состоянии и любопытствовать о его судьбине; между тем говорю оправдал он сей некстати выход свой следующею к зрителям речию весьма для него кстате: <...> Вилсон стал нещастлив <...> Может статся жалостным состоянием своим и горестными печаль его изображающими знаками возбудил он соболезнование в чувствительных ваших сердцах: и так окажите над ним человеколюбие ваше завтра вечеру <...> — Таким образом проговорил представитель Вилсона желая тем приумножить свой доход; и я думаю что за сию предисловию на клали ему рубли полтора лишних: болше нельзя полагать вразсуждении щедроты здешних зрителей <...> Теперь до скажу конец драммы» (л. 11; там же, с. 201–202). Продолжительная рефлексия о поведении актера, о дозволенности нарушения границы между жизнью и

искусством делает это «письмо» Шишкова благодарным материалом для исследования проблемы театральности в культуре конца XVIII в.

Юношеское сочинение Шишкова, безусловно, носит документальный характер. Однако этот рассказ о подлинных событиях и личных впечатлениях облечен в популярную жанровую форму, что включает текст в иную культурную перспективу по сравнению с чисто документальными записками путешественников.

«Романный» характер текста лишний раз подчеркивается тем, что Шишков не называет имен своих спутников (в «Записках» почти все они названы¹¹). Подобный прием переводит реальных лиц в статус литературных героев, и это немаловажно, поскольку «роман» создавался вскоре после возвращения Шишкова из путешествия и вопрос об изображении в печати близких знакомых мог встать достаточно остро.¹²

Что касается адресата «писем», то «любезный друг» присутствует в тексте лишь как фигура речи и лишен индивидуальных черт и биографической легенды. Относительно же автора-повествователя можно сказать с уверенностью, что это alter ego Шишкова. Для того, чтобы построить развернутый образ автора — чувствительного путешественника, у Шишкова не хватало писательского опыта, но попытки в этом направлении были им предприняты и вполне осознанно. Шишков интенсивно использует для этих целей «морской колорит» своего путешествия.

Уже в первом «письме» он мотивирует свое обращение к творчеству скукой морской жизни: «Я не знаю каким образом дать тебе понятие о теперешнем моем состоянии: оно хуже и несноснее, нежели привыкшему к московским веселостям щоголю быть на целой месяц заключену в худую и ни кем не обитаемую, кроме мужиков, деревню; там он покрайней мере в ясную погоду на мягкой траве спокойно уснуть может, или какое нибудь изберет для себя веселое упражнение, а мне безпокойство, скука и болезнь не дают и подумать об удовольствии. <...> Вечера претерпели мы жестокую бурю, сегодня также ветер очень силен, волнение превеликое, фрегат наш из стороны в сторону бросает ужасно, и надежды к перемене ветра не видно ни малой. Нет ничего досаднее сей погоды: все трещит, все падает, все ломается, и ни где спокойнаго места обрести не можно. То то прямо дорогое времичко

и жизнь пресладкая! Естли ходишь, так лучше кажется сидеть; когда же сидишь, так лучше кажется лежать; а если ляжешь, так лучше кажется ходить: тут не хорошо, там дурно, а в третьем месте и тово хуже: куда хочешь поди, что хочешь делай, везде безпокойно, везде скучно, и ото всюду бы бежать. Вот слабое начертание скуки, господствующей между мореплавателями во время крепких и противных ветров; и в такой то находяся скуке пишу я тебе ето письмо» (л. 1; РС, N 5, с. 410).

И далее тема суровости моря и морской службы проходит через весь «роман», хотя вначале такие рассуждения преобладают, что легко объяснимо биографически: во время трехмесячного пути в Италию, с редкими и короткими остановками, море становилось практически единственным предметом описания, однако в «романе» это становится своего рода композиционным приемом (структура романа-путешествия, так сказать, сама себя организует).

В последующих «письмах» Шишков старается развивать мотивы, затронутые в первом «письме». Так, второе «письмо» полностью посвящено контрастному сопоставлению скуки морской жизни и приятности береговой (см.: л. 3; там же, с. 416), а в третьем пространно развивается тема дружбы: «Цена дружества стократно познается более в недрах скуки, нежели посреди веселостей, хотя сей небесный дар и завсегда преисполнен удовольствием <...> Ежели кто вкушая нелицемернаго дружества сладости и провождая дни свои весело, после того каким нибудь нечаянным случаем разлученный со своим другом повергается в бездну несогласий, скуки и ненависти, тот в сем горестном состоянии своем познает совершеннее цену дружества, и взирает напрежнее свое благополучие глазами, которые уже болше видят, нежели видели тогда, когда он действительно наслаждался оным» и т. д. (л. 3 об.; там же, с. 417).

Вообще морская тема вносит в текст меланхолическую интонацию. Даже морские приключения носят в «романе» Шишкова чаще всего печальный и трагический характер (см., например, описание падения матроса с мачты). Все это накладывает и на образ автора романтический отпечаток и сближает его с сентиментальным путешественником.

Мысль о том, что такое художественное решение во многом навеяно духом времени и литературной традицией

конца XVIII в., подсказывает сопоставление с «Записками адмирала А. С. Шишкова...», где морская тема представлена более буднично, прозаически, иногда — не без доли иронии. Ср.: «Мы ходили взад и вперед по такому месту, где на Голландской карте, по которой мы плыли, поставлен был крестик, означавший, что тут находится подводный камень. Сей значек наводил нам не малый страх, ибо попасть в таком отдалении от берегов на камень не было бы никакой надежды никому спастись. <...> Один из Офицеров сказал: Да хотя бы и точно тут был камень, я знаю вернее средство его миновать. Какое же? спросили мы. Стараться на него попасть, отвечал он. Счисление не может быть без погрешности; и так держа прямо на него непременно пройдем мимо. Мы засмеялись, и нашли способ его надежнее всех других предосторожностей» (Записки, с. 4).

Если продолжить сравнение «романа» с «Записками», то оказывается, что тексты значительно расходятся и по охвату материала («Записки» представляют собой законченный рассказ от начала до конца плавания, тогда как «роман» оборван примерно на половине путешествия), и по организации повествования, и по слогу.¹³ Ранее сочинение принадлежит перу еще очень неопытного автора; в нем много длинот, довольно беспомощных описаний, следов литературного ученичества. «Записки» гораздо динамичнее, они написаны уверенным и искушенным литератором, хотя и сохраняют излишнюю обстоятельность описаний и следы нарочитой архаизации языка, присущие прозе зрелого Шишкова.

Однако возвращаясь к основному предмету наших рассуждений, подчеркнем, что характер описания европейских впечатлений и общий положительный тон отзывов о Европе не меняется. И автор юношеского эпистолярного «романа», и поздний Шишков демонстрируют открытость самым разнообразным впечатлениям, стремление наслаждаться как достопримечательностями, так и удовольствиями, удобствами европейской жизни. Вот, например, впечатления Шишкова от поездки по Тосканской долине: «Проезжая по здешним местам великое можно чувствовать удовольствие, ибо на пути такия представляются глазам предметы, на которые смотреть приятно. <...> Дороги по оной ни когда не бывают грязны, потому что возвышены и по обеим сторонам оных идут каналы <...> Природою же и всегдашним теплом так сии места украсе-

ны, что кажется будто непрерывные сады один за другим следуют, и все вместе составляют один большой сад, в котором каменные поселенские домики повсюду размещены представляют род беседок, а идущая в другие стороны дороги деревьями усаженные род презрительных алей или прешпектов. Притом же иногда встречаются <...> большие местечки на подобие наших деревень, с тою только разностию, что все сии строения из дикаго камня презрительно выделанные <...> Показалось мне хорошим у них также и то, что каждой земледелец имеет свой дом на той земле, которую он работает, <...> напротив того наши крестьяне преимущества сего лишены, и принуждены иногда бывают занесколко верст от своей деревни земледельствовать» (л. 7; РС, N 6, с. 624). Приведенная запись наглядно показывает, что Шишков, как и полагается русскому путешественнику, мысленно сравнивает картины Европы с Россией. Иногда такие сравнения проводятся не прямо и лишь имплицитно присутствуют в тексте (как в процитированном отзыве об итальянских дорогах присутствует суждение о русских), и мы видим, что сопоставления не всегда бывают в пользу отечества.

Рассказ Шишкова о Европе лишен идеализации. Автор фиксирует внимание на недостатках, смешных или непривлекательных, с его точки зрения, сторонах быта и нравов разных стран. Так, Шишков, выказавший себя страстным театралом, часто высоко отзываясь о театральном искусстве, последовательно критикует европейские театральные нравы. С его точки зрения, и итальянские, и английские зрители ведут себя на спектаклях слишком принужденно. Описывая свое посещение Портсмутского театра,¹⁴ Шишков замечает: «Актеры играли весьма изрядно, и когда должно было им аплодировать тогда стучали все ногами. Чрезвычайная волность иногда выходила из пределов благопристойности: многия зрители казалось не мало того не думали, что они в собрании, а всякой поступал по своей угодности: иной перебежал из ложи в ложу, прыгая через скамейки, другой резвился, третий так не учтиво лежал, что у нас и при одном не знакомом тово не сделают; но все прилежно слушали и наблюдали молчание во время действия» (л. 3; РС, N 5, с. 415). А вот впечатления Шишкова совсем из другой области. В «Писме 17» из Ливорно читаем: «Не давно был я в жидовской синагоге, куда жида собираются Богу молиться: она пространна и внутри хорошо украшена. Служба их отправляется

чудным образом: премножество жидов собравшись инья сидят и кричат, другия ходят в шляпах, как на рынке, а по середине стоя на возвышенном месте поп в белой одежде читает громко на распев; и видно тут ни молчания, ни слушания, ни благочиния не требуется» (л. 9 об.; РС, N 7, с. 197).¹⁵

Как бы то ни было, Шишкову, при столкновении с «чужим» пространством и с «чужой» культурой, не свойственны предвзятость, внутренний полемизм и даже мало присуща нравоучительность. Он старается занять позицию заинтересованного, но нейтрального объективного наблюдателя, причем, как мы уже указывали, положительные впечатления о Европе у него превалируют.

В этом отношении отзывы А. С. Шишкова о европейской жизни конца 1770-х гг. разительно отличаются от впечатлений Д. И. Фонвизина, которые мы находим в его письмах из-за границы.¹⁶ Фонвизин, в отличие от Шишкова, писал реальные письма вполне конкретным адресатам, но, как известно, делал установку на то, что они выйдут за рамки частной переписки и получат хождение в публике.

У нас нет данных о том, был ли знаком Шишков с письмами Фонвизина. Думается, что касается рубежа 1770—80-х гг., можно утверждать определенно, что нет. Впоследствии это знакомство делается более вероятным, но в любом случае оно не отразилось ни на первом, ни на втором шишковских текстах.

Фонвизин, совершающий в 1777—78 гг. свое второе заграничное путешествие (во Францию), — человек совершенно другого круга, положения в обществе, равно как и писательского опыта, чем младший морской офицер Шишков, делающий в литературе первые робкие шаги. Фонвизин старше Шишкова на десять лет (ему уже за тридцать), он известен как писатель и занимает видное положение в дипломатическом мире. Ему не приходится добывать себе средства на поездку карточной игрой, как Шишкову. Правда, Фонвизин был связан секретным дипломатическим поручением, поэтому тоже не совсем волен в своих передвижениях, но, конечно, и здесь значительно свободнее Шишкова.

В конце 1770-х гг. два интересующих нас путешественника не пересеклись в своих европейских маршрутах, однако в 1784—85 гг. Фонвизин совершил поездку в Италию, и здесь его путь в довольно большой степени совпадает с

географией шишковского передвижения по Италии. Хронологический разрыв в пять лет в данном случае не играет существенной роли, т.к. фонвизинские установки в описании заграничных впечатлений не меняются, и письма из Франции и Италии вполне можно рассматривать как единый текст. Это обстоятельство позволяет сравнивать отзывы обоих авторов об одних и тех же местах.

Письма Фонвизина ярко публицистичны и имеют отчетливую идеологическую установку: излечить русских от поклонения Европе, от убеждения в отсталости России, ее нецивилизированности по сравнению с европейскими странами. Можно сказать, что основной предмет интереса Шишкова в его путешествии по Европе — Европа, а главный предмет интереса Фонвизина — Россия.

На каждом шагу Фонвизин находит все новые доказательства того, что «славны бубны за горами!» и что «господа вояжеры лгут бессовестно, описывая Францию земным раем. <...> в Петербурге жить несравненно лучше».¹⁷ Не без удовольствия Фонвизин подчеркивает, что во Франции везде «мерзкая вонь <...> о чистоте не имеют здесь нигде ниже понятия» (Ф., с. 418); «при таком множестве способов к просвещению здешняя земля полнехонька невеждами» (Ф., с. 423); «праздность здесь неизреченная» (Ф., с. 439); «развращение нравов дошло до такой степени, что подлый поступок не наказывается уже и презрением» (Ф., с. 462), воспитание «у французов пренебрежено до невероятности» (Ф., с. 483) и мн. др.¹⁸ Всякий раз, когда ему приходится отмечать нечто положительное (французские дороги, мануфактуры, кухня), Фонвизин предваряет замечание словами, типа «надо отдать справедливость здешней нации» (Ф., с. 463), подчеркивая тем самым свою объективность, а также и то, что на самом деле отмеченный им отрадный факт — скорее исключение на общем мрачном фоне: «Нет шагу, где б не находил я чего-нибудь совершенно хорошего, всегда однако ж возле совершенно дурного или варварского» (Ф., с. 439). Даже восхищение французским театром — не безусловно: «Французская комедия совершенно хороша, а трагедию нашел я гораздо хуже, нежели воображал» (Ф., с. 440). Что же касается «французской музыки», то здесь Фонвизин выносит категорический приговор: «Этаких козлов я и не слыхивал» (Ф., с. 425).

Не дожидаясь конца путешествия во Францию,¹⁹ Фонвизин уже подводит моральный итог: «Я очень рад, что видел чужие края. По крайней мере не могут мне импозировать наши Jean de France. Много приобрел я пользы от путешествия. <...> научился я быть снисходительнее к тем недостаткам, которые оскорбляли меня в моем отечестве. Я увидел, что во всякой земле худого гораздо больше, нежели доброго, что люди везде люди, <...> что наша нация не хуже ни которой и что мы дома можем наслаждаться истинным счастьем, за которым нет нужды шататься в чужих краях» (Ф., с. 449). Единственное, что можно и должно, по мнению Фонвизина, заимствовать из Франции: «любовь к отечеству и государю своему» (Ф., с. 443).²⁰

Отзывы Фонвизина об Италии еще менее утешительны: «скучнее Италии нет земли на свете: никакого общества и скупость прескаредная» (Ф., с. 532); «итальянцы все злы безмерно и трусы подлейшие» (Ф., с. 533). Даже восхищение итальянским климатом сопровождается замечанием: «Если все взвесить, то для нас, русских, наш климат гораздо лучше» (Ф., с. 526). Ни итальянское искусство, которым Фонвизин восторгается, ни достопримечательности, которыми он любит, ни собор Св. Петра в Риме, про который он пишет: «Кажется, что сей храм создал Бог для самого себя. <...> человеческое воображение постигнуть не может, какова эта церковь» (Ф., с. 531), — не отвращают неизбежного и уже ожидаемого вывода: «Рады мы, что Италию увидели; но можно искренно признаться, что если б мы дома могли так ее вообразить, как нашли, то конечно бы не поехали» (Ф., с. 537).

Шишков, наоборот, и в старости кончает свои «Записки» признанием: «Я, хотя и весьма желал возвратиться в отечество, однако ж с сожалением оставляя Италию» (Записки, с. 115).

Описания Шишкова простодушны, а отзывы, особенно о произведениях искусства, осторожны, т.к. он чувствует недостаток своего образования. Называя книгу Ш. Кошена «Путешествие по Италии»²¹ в качестве необходимого пособия для изучения итальянского искусства, он признается: «Молодому человеку путешествующему для рассмотрения достопамятностей в других государствах, надлежит непременно читать прежде книги, описующия тот город, в которой он въезжать намерен, да бы приуготовится на

какие предметы устремить свои примечания. Но с моей стороны надобно признаться, что сия помощь не была употреблена, и для того я конечно меньше видел, нежели бы видеть мог, когда бы не упустил с начала сию нужную предосторожность» (л. 7 об. - 8; РС, N 6, с. 627).

Конечно, как и Фонвизин, Шишков пользовался и книгой Кошена, и популярными путеводителями, поэтому при описании одних и тех же мест (например, Флоренции) оба автора близки в своих замечаниях. Сравним, например, деталь описания галереи великого герцога. У Шишкова: «Стены первых двух больших комнат уставлены все славных живописцев оригинальными портретами, которые они присылали туда списавши каждой самого себя; собраны сии портреты еще при одном из Медичей» (л. 8; там же, с. 628). У Фонвизина: «За великую редкость почитаются в ней две комнаты, наполненные портретами великих живописцев, писанными собственно их кистью. Каждый мастер, сам свой портрет написав, присылал в галерею. Сие вошло в обычай и дондесь продолжается» (Ф., с. 530). Часто авторы останавливают внимание на одних и тех же картинах и статуях. Правда, Шишков и здесь простодушнее и иногда заглядывается на такие диковинки, как «мазаичной работы стол, на котором изображена по середине перловая нитка столь живо, что легко можно обманутся и почесть оную заподлинную» (л. 8; там же, с. 628) или «восковые работы»: «первая из них представляет жилище смерти, <... > другая моровую язву; а третья анатомленную человеческую голову» (л. 9; там же, с. 630), для него органичен взгляд на музей как на кунсткамеру.²²

Есть у авторов совпадения и в критике итальянских нравов. Но если у Фонвизина критика доминирует над всем остальным, то у Шишкова это — беглые замечания, на которых он не задерживается долго, да и по тону они гораздо мягче, чем у Фонвизина. Например: «Хотя я и слышался, что в Италии можно дешевле прожить, нежели у нас, однакож, его вразсуждении стола и поездок не совсем правда: мудрено там издерживать мало, где жители такая великия охотники до денег, будучи сами не весьма щедры! Хлебосолство у них почитается за роскошь, и кажется они друг у друга редко обедают, разве по зову, или уж очень короткому знакомству» (л. 6 об.; там же, с. 623). Ср. у Фонвизина: «Обедать никто никогда не унимает не по одному обычаю, а больше потому, что чужого человека

унять стыдно <...> здесь живут как скареды» (Ф., с. 528). Количество подобных примеров и цитат легко умножить.

Иногда объектом критики Шишкова становятся соотечественники — русские, которые окружают его за границей, — за пристрастие к карточной игре, за раболепство перед знатью.²³ И все же Шишков больше радуется и наслаждается, чем критикует. Политика также мало занимает его. Пока он занят собой, своими впечатлениями, удовольствиями и своими личными горестями.

Подводя итоги, можно сказать, что раннего Шишкова еще не занимает проблема противопоставления России и Европы. Для него Европа — это **другой**, но совсем не чуждый и не враждебный мир, и он рад возможности поближе с ним познакомиться. Его эпистолярный «роман»-путешествие и даже «Записки» не встраиваются в ту линию, которая ведет в русской культуре от Писем из Франции и Италии Фонвизина к «Зимним заметкам о летних впечатлениях» Достоевского (как можно было ожидать, исходя из репутации Шишкова-«архаиста»). Позиция молодого Шишкова по отношению к Европе как раз предвосхищает карамзинскую.

Для появления таких этапных произведений, как «Письма русского путешественника», в русской культуре должен был быть накоплен потенциал, проделана большая черновая работа: должно было быть написано множество текстов, которым не суждено было выйти на поверхность культуры. Юношеское сочинение Шишкова, создававшееся за десять лет до карамзинских «Писем», осталось неизвестным не только Карамзину, но, видимо, кому бы то ни было. Однако оно вошло в литературный фон, подготовивший почву для появления великого творения Карамзина. Читая этот наивный «роман» начинающего литератора, трудно и странно представить себе, что еще через десять лет его автор сделает смыслом своей литературной деятельности борьбу против течения, у истоков которого встали «Письма русского путешественника».

Шишков не родился «архаистом». Требование безусловного предпочтения России всем другим землям стало его знаменем лишь в начале XIX в. Когда именно и почему с ним произошел такой поворот, еще предстоит выяснить.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. — Л., 1984. — С. 530—533.
- 2 Там же. — С. 564.
- 3 См.: Киселева Л. Письма А. С. Шишкова к жене (1797—1798). Часть I // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. — [Вып.] I (Новая серия). — Тарту, 1994. — С. 215—241.
- 4 Записки адмирала А. С. Шишкова, веденные им во время путешествия его из Кронштада в Константинополь. — СПб., 1834. — С. 30—31. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках: Записки, с.
- 5 См.: РО ИРЛИ, ед. хр. 9181. В архиве текст, в оригинале не имеющий названия, ошибочно озаглавлен «Письма (30) Шишкова А. С. к Шишковой Д. А.» (заметим, кстати, что реально писем — 26). О том, что при создании «Записок» Шишков обращался к этой рукописи, свидетельствует, кроме очевидных текстуальных переключек, поздняя запись, выполненная на л. 22 его старческим почерком: «Разные записки. Из библии, книги Моисеовы. Исход. Глава 40» и представляющая собой соответствующие выписки на церковнославянском языке. Экономный Шишков решил использовать чистые страницы давней рукописи, которую держал в руках.
- 6 Первое «письмо» озаглавлено: «1776 года августа от 2. дня. Писмо I» (РО ИРЛИ, ед. хр. 9181, л. I). Под конец текста встречаем уже такую дату: «Генваря дня» (Там же, л. 17). Здесь и далее мы сохраняем орфографию и пунктуацию оригинала. Ссылки на рукопись будут даваться в тексте, с указанием в скобках номера соответствующего листа. Заметим, что «Записки адмирала А. С. Шишкова...» разделены на главы с тематическими заголовками.
- 7 См., например, начало «письма» 18 от 4 ноября: «Севодня день моего дневанья, или очередь терпеть скуку: все мои товарищи поехали на берег; один остался я на целой день на фрегате. Ты можешь вообразить себе, что мне одному сидеть не весело. Музыка не может меня занимать, потому что я ни начем играть не умею; книг со мною также нет; следовательно к проваждению времени остается мне только ходить, сидеть, лежать и думать: что все во обще весма утешает мало.

Между тем ходя в зад и вперед по каюте увидел я на столе чернилницу и перо: мысль мне пришла начать к тебе писать и тем провести часть времени» (л. 9 об.). Ср.: Русская старина. — 1897. — N 7. — С. 198. Далее ссылки на это издание будут приводиться в скобках, вслед за ссылками на лист в рукописи, в следующей форме: РС, N , с.

- 8 В одном из «писем», озаглавленном «Октября дватцать седмое число. Письмо 15» Шишков прибегает к вполне традиционному для жанра путешествий умалению авторской личности, на разные лады декларируя свое неумение описать Флоренцию. Затем следует рассуждение: «Хотя бы сие описание было и весьма недостаточно, однакож ты благосклонной читатель моих дружеских к тебе писем не обвинишь меня тем, что я принялся за вышшее сил моих и почти за неизвестное мне дело: ибо легко разсудишь что я пишу не для наставления тебя и других моих читателей, ежели они когда случатся, но для собственного себе о том напоминания в будущее время, и что б купно при сем засвидетельствовать, сколь часто я о тебе помышлял в мое отсутствие: следовательно критика не должна устремляться на такое сочинение, которое ни мало ей не хочет сопротивляться» и т. д. (л. 7—7 об.; ср.: РС, N 6, с. 625, Выделено нами. — Л. К.).
- 9 См. «Письмо 21. Ноября девятнадцать число»: «Севодня получил я от одного приятеля с Севернаго орла <название фрегата. — Л. К.> письмо, которое присем и тебе сообщаю» (см.: л. 14—15; РС, N 7, с. 208—210).
- 10 См. хотя бы цитату, приведенную в примечании 8.
- 11 Это дает важный материал для реконструкции шишковского окружения в молодые годы. Ср.: «Дружнее всех были со мною Василий Павлович Тимирязев, Володимир Матвеевич Ржевский и Князь Григорий Алексеевич Долгорукой» (Записки, с. 73). Называются также Петр Васильевич Мятлев, родственник и друг Гаврила Ильич Бибииков (которому Шишков посвятил потом свой перевод Геснера), Николай Иванович Корсаков. В конце «Записок» сообщается о ранней смерти В. П. Тимирязева (Записки, с. 117).
- 12 Ср. болезненную реакцию А. М. Кутузова на возможность появления его имени в печати: «Я и сам знаю мои пороки и недостатки, что ж будет, ежели они предложатся публике, изображенные искусною кистью?». Это место из письма А. М. Кутузова Н. М. Карамзину приведено в статье Лотмана—Успенского и интерпретируется как боязнь проникновения в печать «нежелательных сведений» (см.: Лотман—Успенский, с. 540). Полагаем, что слова Кутузова свидетельствуют скорее о боязни публичности, т.е. самой возможности постороннего прикосновения к его частной жизни.

- 13 В «Записках» Шишков прибегает к цитатам, особенно из «Освобожденного Иерусалима» Тассо (приводя цитаты по-итальянски и затем в своем прозаическом переводе). Важный пласт «Записок» составляют также античные ассоциации. Приведем лишь один пример. Так, Анатолийский берег вызывает у него воспоминание о Трое, что порождает целую тираду о роли искусства: «...кряж земли, где стояла некогда знаменитая Троя, которой следы так исчезли, что ничего приметного не осталось. Однакож воображение работало и душа поражалась при взгляде на те места, где за несколько пред сим веков Гектор сражался с Ахиллесом, где погиб Приам, где Елена с Парисом воздыхала, где плакала Андромаха, и откуда Эней, исхитив из пламени отца своего Анхиза, уехал за тем, чтоб воспалить любовь несчастную Дидону и построить на море чудный город Венецию. О, стихотворство! (размышляя я, ходя по пустому Азиатскому берегу и взглядывая то на гору Иду, то на небольшой остров Тенедос) какую очаровательную имеешь ты силу, когда кистию твоею управляет превосходный ум и чувствующая красоты душа! Не родись Гомер и Virgilius: сколько имен и дел, сквозь множество веков гремящих, потонули бы давно в реке забвения!» (Записки, с. 68–69). В пылу красноречия Шишков даже не заметил карамзинизма «очаровательный»! В раннем тексте этот цитатный и ассоциативный пласт отсутствует.
- 14 На это место в тексте Шишкова по публикации в «Русской старине» ссылаются в своих исследованиях М. П. Алексеев и Антони Кросс. См.: Шекспир и русская литература / Под ред. М. П. Алексеева. — М.—Л., 1965. — С. 54 (примеч. 43); Кросс Э. Г. Русские зрители в английском театре XVIII века // Русская культура XVIII века и западно-европейские литературы: Сб. статей. — Л., 1980. — С. 163.
- 15 Если мы сравним это описание Шишкова с описанием франкфуртской синагоги в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина (см. письмо 41 от 31 июля), то убедимся, что разительно отличаются сами объекты, но не авторское отношение к ним. Просторная и украшенная ливорнская синагога ничем не напоминает «мрачную пещеру», где «слабо горели светильники в обремененном гнилостью воздухе», в которой побывал герой «Писем русского путешественника». У Карамзина доминирует интонация жалости, сочувствия, хотя ощущается и дистанция между повествователем и объектом описания. У Шишкова эта отстраненность подчеркнута, но нет враждебности или презрения к чужой религии.
- 16 Эта тема развивалась нами на конференции «Reciprocal Images: Russian Culture in the Mirror of Travellers' Accounts. Copenhagen, 2–5 December 1994» в докладе «Europe of the 1770s in the eyes of a Russian sailor (Aleksandr Shishkov)», который будет опубликован в сборнике материалов конференции.

- 17 Фонвизин Д. И. Собр. соч.: В 2 т. — М.—Л., 1959. — Т. 2. — С. 420. Далее ссылки на соответствующую страницу в тексте в скобках: Ф., с.
- 18 О заимствовании Фонвизиным критических материалов о Франции и французах из французских источников написано немало, начиная с П. А. Вяземского. См., например: Стричек А. Денис Фонвизин: Россия эпохи просвещения. — М., 1995. — С. 320—323.
- 19 Ср. вывод исследователя о том, что отзыв Фонвизина о Франции является «плодом глубокого и длительного анализа, предпринятого задолго до путешествия <...> Приехав во Францию, он просто сменил «наблюдательный пункт» и направление взгляда. Теперь он созерцает из-за границы свое обширное отечество» (Стричек А. Ук. соч. — С. 316).
- 20 При этом достойно замечания, что даже и эта высшая похвала французам за то, что они «так привязаны к своему отечеству, что лучше согласятся умереть, нежели его оставить» (Ф., с. 443), почти сразу же уравнивается следующим замечанием: «Сколько идея *отечества* и *короля* здесь твердо в сердца вкоренена, столь много изгнано из сердец всякое сострадание к своему ближнему» (Ф., с. 444). Фонвизин и тут верен себе!
- 21 См.: *Cochin Ch. N. Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie.* — Paris, 1773. — Т. 1—3.
- 22 Такой взгляд, введенный в русский обиход Петром I, в конце XVIII в. был уже архаичен для интеллектуальной элиты, зато вполне органичен для морских офицеров, воспитанных в среде, продолжавшей любимое дело Петра. Ср. также описание Шишковым кунсткамеры в Копенгагене (см.: л. 1 об.—2; РС, N 5, с. 411—412).
- 23 См., например, рассказ о приключении с мнимым немецким принцем, к которому все русские офицеры стремились навязаться на знакомство (л. 12 об.; РС, N 7, с. 205).

ПЛАН ПУШКИНА «L'HOMME DU MONDE» И
РОМАН Ж.-А. АНСЕЛО «СВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК»
(МОТИВ «НЕВЕРНОЙ ЖЕНЫ»)

ЛАРИСА ВОЛЬПЕРТ

В мае 1826 г. французский поэт, драматург и романист Жак-Арсен-Франсуа-Поликарп Ансело (Jachés-Arsène-François-Policarpe Anselot, 1794–1854) в свите маршала Мармона, прибывшего на коронацию Николая I, посетил Петербург. Видимо, он не относился к наиболее важным участникам, поскольку при сообщении о данной царем свите Мармона аудиенции его имя не упоминалось. («Северная пчела», N 56, от 11 мая). Его имя впервые появляется в отделе «Смесь» «Северной пчелы» N 58 от 15 мая: «В здешнюю столицу прибыл один из отличнейших поэтов и литераторов Франции, г. Ансело (Anselot)». Рассказывалось о его занятиях («библиотекарь Его Величества Короля Французского»), о наградах («кавалер Почетного Легиона»), о том, что он «прославился трагедиями своими». «Все сии произведения, — утверждал автор «Смеси», — носящие на себе печать необыкновенного таланта, доставили автору благосклонность публики и уважение литераторов». В заметке указывалось, что Ансело «привез с собою рукописную комедию под заглавием: «Инкуенито» <видимо — «Инкогнито» — Л. В.>, которая была принята единогласным решением на первом французском театре в Петербурге. Почтенный автор отдал оную здешней французской придворной труппе, в знак своего уважения к российской столице. Комедия еще не была играна в Париже, и осталась в репертуаре до возвращения автора в Отечество». В «Смеси» N 60 «Северной пчелы» (от 20 мая) рассказывалось об обеде, данном «некоторыми здешними литераторами»; на нем присутствовало человек 30 литераторов и любителей словесности, русских и французов. Подчеркивалось, что первый тост был поднят за Государя, что «усердные восклицания

непринужденного восторга последовали за сим тостом». К нему присоединялись тосты за здоровье императорской фамилии, за французскую и русскую словесность, причем французская словесность изображалась как старшая наставница русской. Завершалась заметка сообщением о том, что Ансело, «к удовольствию всех слушателей», прочел отрывки из своей новой комедии.

В 1826 г. Пушкин почти наверняка пристально следил за «Северной пчелой». Помимо прочего в ней не только публиковалась статья о «Евгении Онегине» (N 132 от 4 ноября), рассказывалось о петербургском наводнении, о Коломне и о подготовке и проведении коронации (в Москве 22 августа), но и — что очень важно — печатались материалы следственной комиссии по делу декабристов. В особом «Прибавлении» к N 72 газеты Булгарина (от 1 июня 1826 г.) было опубликовано «Донесение следственной комиссии», очень подробное, в несколько раз превышающее объем «Северной пчелы», со списком лиц, привлеченных к делу. На сообщение об обедах, данных Булгариным в честь Ансело, Пушкин откликнулся в письме к П. А. Вяземскому 27 мая: «Читал я в газетах, что Lancelot в П.(етер) Б.(ург), чорт ли в нем? Читал я также, что 30 словесников давали ему обед. Кто эти бессмертные? Считаю по пальцам не досчитаюсь. Когда приедешь в П.(етер) Б.(ург), овладей этим Lancelot (которого я ни стишка не помню) и не пускай его по кабакам отечественной словесности. Мы в сношениях с иностранцами не имеем ни гордости, ни стыда...».¹

Возвратившись во Францию, Ансело издал книгу «Шесть месяцев в России. Письма, писанные г. Ансело г. Сэнтину в 1826 году, в эпоху коронации Его Императорского Величества»,² вызвавшую большой интерес (она сразу же была переведена на многие европейские языки) и разнообразные отклики (напр., статья Вяземского в «Московском телеграфе» в 11 номере за 1827 г., брошюра Я. Н. Толстого, изданная в Париже в 1827 г. «Довольно ли шести месяцев, чтобы узнать государство? или Замечания на книгу г-на Ансело «Шесть месяцев в России» и отклик Вяземского на брошюру в «Московском телеграфе» в N 14 за 1827 г.).³ Книга хранилась в библиотеке Пушкина, и он ее прочел хотя бы частично. При перечислении русских литераторов в ней упоминался и М. Pouchkine, jeune poète d'un grand talent («молодой поэт большого таланта»).⁴ Надеясь на ссыльное положение Пушкина, Ансело избегает все называть его имя из-за опасения нанести поэту

вред («Я тебе открою его имя, когда снова увидимся, так как здесь нельзя доверять бумаге, опасной свидетельнице в России»⁵). В книге приводится прозаический перевод «Кинжала» Пушкина без указания автора; пьеса рассматривается как образец умонастроения молодых дворян и свидетельство «республиканского фанатизма».⁶

Книга Ансело и отклики на нее не прошли мимо внимания Пушкина. В альманахе Дельвига «Северные цветы на 1828 год» были помещены без подписи «Отрывки из писем, мысли и замечания», где Пушкин упоминает оценки, данные Ансело русской литературе, иронически намекая, что источником информации для француза был Булгарин: «Путешественник Ансело говорит о какой-то грамматике, утвердившей правила нашего языка и еще не изданной, о каком-то русском романе, прославившем автора и еще находящемся в рукописи, и о какой-то комедии, лучшей из всего русского театра и еще не игранный и не напечатанный. В сем последнем случае Ансело чуть ли не прав. Забавная словесность!» (XI, 54). Примечательно, что иронически отнесясь к сведениям Ансело о Грече и Булгарине, Пушкин отделяет от них Грибоедова. Булгарин позже в хвалебном отзыве о «Северных цветах» («Северная пчела», 1828, N 1—5, «Рассмотрение русских альманахов на 1828 год»), цитируя «Отрывки из писем...», опускает пушкинские слова, отделяющие Грибоедова от себя самого и Греча, как бы желая спрятать себя и своего издателя за авторитет автора «Горя от ума».

Все эти события надолго запомнились Пушкину. По-видимому, он имел в виду именно посещение Ансело обедов Булгарина, когда в «Торжестве дружбы...» написал об А. А. Орлове: «Он не задавал обедов иностранным литераторам, не знающим русского языка, дабы за свою хлеб-соль получить местечко в их дорожных записках» (VII, 251).

Об эпизоде, связанном с приездом Ансело в Россию, в настоящей статье можно бы не упоминать, если бы в 1827 г. в Париже не вышла в свет книга Ансело «Светский человек» («L'Homme du monde»), а через год, в 1828 г., Пушкин не записал бы на клочке бумаги, восьмушке листа, с двух сторон, небрежным почерком, по-французски план какого-то будущего произведения, начинающегося теми же словами, что составили название романа Ансело — «L'Homme du monde».⁷

Мы не располагаем прямым свидетельством знакомства Пушкина с романом Ансело и можем рассматривать такое предположение лишь как гипотезу. Однако прямая переключка пушкинского плана с названием книги Ансело, наличие сюжетных и тематических переключек (о них пойдет речь ниже), а также учет повышенного интереса Пушкина к французской словесности (вспомним, как «гонялись» в Петербурге за парижскими новинками) и персонально к Ансело (в известной степени — «знакомцу») дают основание полагать, что гипотеза имеет право на существование.

Приведем еще одно соображение в пользу гипотезы. В 1828 г. в Петербурге шла пьеса «L'Homme du monde», написанная Ансело в соавторстве с Сэнтином, которому были адресованы письма «Шести месяцев в России». И роман, и пьеса оказались в России довольно популярны. Спектакль был поставлен французской труппой на сцене Каменноостровского театра 31 июля 1828 г. (см. объявление «Северной пчелы» N 90). Отзыв на него напечатан в N 93 болгаринской газеты. Автор отмечает, что пьеса «сокращение известного романа», но не оправдала ожиданий, т.к. Ансело в погоне за драматическими эффектами унизился до мелодрамы и тем самым «признался в слабости своего таланта». При этом рецензент замечает, что в отдельных сценах пьеса «совсем не плоха» и иногда «потрясает душу». Пушкин в это время жил в Петербурге, читал газеты и журналы, посещал театры. Можно предположить, что этот эпизод не прошел мимо его внимания и вызвал добавочный интерес к роману Ансело. Во всяком случае, удивление вызывает тот факт, что при значительном интересе ученых к плану Пушкина «L'Homme du monde», никто из исследователей не попытался его анализировать в связи с одноименным романом Ансело.

Типичный образец массовой литературы, роман Ансело, написанный в традиции светского нравоописательного романа (Кребийон-сын, Шодерло де Лакло и др.), представляет собой средний образчик этого жанра с некоторыми чертами эпигонства. Действие книги разворачивается в течение 6 месяцев, в пространстве «большого света» современного Парижа и его великосветских пригородов. Герой, сорокалетний граф Сенанж, обворожительный злодей, награжденный автором доморощенным «демонизмом», приводит к гибели полюбивших его 19-летнюю мадам де Т.***, 16-летнюю Эмму и почти губит (ее спасает чудо) молодую супругу банкира Дебрэна. В отличие от своих блистатель-

ных литературных «собратьев» (Рене, Вальмона, Адольфа), Сенанж лишен интеллектуального обаяния, ему чужды рефлексия и самоанализ, его девиз: «Ни к кому не привязываться <...> всех рассматривать как средство».⁸ В предисловии к роману Ансело пишет, что своей задачей считал создание *типа* «светского человека» (это словосочетание он всякий раз выделяет курсивом, по его мнению, такой человек — личность «самая распространенная и опасная» — 1, 11). Автор ставит себе в заслугу отказ от дидактической развязки, отвечающей канонам нравоописательного романа (вспомним — Ловелас и Вальмон погибают на дуэли от руки мстителя, Фоблас сходит с ума). У Ансело же книга заканчивается полным триумфом Сенанжа, он в апогее успеха, неожиданно для себя получает крупный дипломатический пост. Предупреждая упреки, Ансело пишет: «Меня обвинят в том, что я сделал порок торжествующим <...> но я нарисовал то, что видел» (1, 14).

Хотя роману свойственны некоторая мелодраматичность, назидательность, сюжетные штампы (мотивы семейной «тайны», «узнавания», соперничества отца и сына, сорванных свиданий, побегов, дуэлей), в нем есть и значительные достоинства, главное из которых, как нам представляется, новаторский подход к трактовке мотива супружеской неверности. Светская женщина, «неверная жена», изображена в книге с глубоким сочувствием, как жертва абсурдных и лицемерных нравов. Именно трактовка мотива адюльтера выделяет роман из общего потока беллетристики. Известно, что массовая литература, несмотря на свойственные ей черты эпигонства, в историко-культурном процессе нередко оказывается экспериментальной базой завтрашнего дня искусства. Роман Ансело, отражающий намечающиеся тенденции, можно рассматривать как один из подобных примеров. Не раз высказывалось мнение, что создание Бальзаком «Физиологии брака» (*Balzac. Physiologie du mariage*, 1829) было исподволь подготовлено французской психологической литературой и общественным климатом Франции 1820-х годов. Многие выношенные им идеи как бы носились в воздухе, надо было лишь суметь их уловить и облечь в адекватную форму. Не исключено, что среди многих других источников роман Ансело мог сыграть роль своеобразного катализатора. Как нам представляется, подобную роль «Светский человек» мог сыграть и в возникновении замысла Пушкина.

План Пушкина, условно называемый по начальным словам «L'Homme du monde»⁹, интересовал исследователей в двух отношениях, — как исток неоконченных прозаических набросков («Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади») и в связи с проблемой жанра: это план романа (Е. Гладкова,¹⁰ А. В. Чичерин¹¹) или светской повести (Л. С. Сидяков,¹² Н. Н. Петрунина¹³). В настоящей статье рассматривается аспект, не привлекавший внимания исследователей: пушкинский план — первый подступ к разработке в русской *светской прозе* мотива супружеской неверности. Хотя план написан Пушкиным по-французски и по замыслу близок французской психологической традиции, он до сих пор не описывался в связи с литературой Франции.

В отличие от французской литературы, в которой мотив адюльтера разрабатывается уже в прозе классицизма (Мадлен де Лафайет) и в нравоописательном романе конца XVIII — начала XIX вв. (Кребийон-сын, Луве де Кувре, Шодерло де Лакло, Констан, Ансело и др.), в русской светской прозе конца 1820-х — начала 30-х годов тема супружеской неверности остается как бы под запретом. «Табуированность» мотива адюльтера объясняется сложным комплексом причин (специфика национального самосознания, ригоризм нравственных норм, «неразрушенность» уклада). Даже Карамзин, которого, как известно, интересовали все психологические состояния, коснулся этой темы лишь один раз в экспериментальном драматическом отрывке «Софья». Здесь 26-летняя жена 60-летнего сельского дворянина признается мужу в измене и получает его согласие удалиться с любовником в деревню. Типичная для Карамзина дидактическая развязка в данном случае не только обычный сентименталистский набор (горячка, сумасшествие, смерть), но и кровавый финал: обезумевшая героиня убивает охладевшего к ней любовника и погибает.

Примечательно, что даже во Франции, где в психологической прозе к концу 1820-х гг. мотив адюльтера был в достаточной степени разработан, попытка философски осмыслить нравственный уровень общества в связи с состоянием семьи, воспринималась как подрыв устоев. В предисловии к «Физиологии брака», доказывающей, что в современном обществе адюльтер практически неизбежен Бальзак писал: «... посметь открыто назвать глухую болезнь, подтачивающую общество» мог себе позволить

«лишь король или по крайней мере первый консул» — поскольку полагалось «верить в святость брака как в бессмертие души».¹⁴ Институт брака, исследовавшийся в книге с разных сторон (этической, юридической, психологической) рассматривался Бальзаком как проявление разложения уклада, своеобразная «купля-продажа». Эту мысль он вложил в уста героини «Тридцатилетней женщины», маркизы Жюли д'Эглемон: «... брак в наши дни узаконенная проституция <...> Вы клеймите презрением тех несчастных женщин, которые продают себя за несколько эку первому встречному: голод и нужда оправдывает эти мимолетные связи. Общество же допускает и одобряет необдуманной, но более ужасный для невинной девушки союз с мужчиной, с которым она незнакома и трех месяцев и которому она продана на всю жизнь. Такова судьба наша; у нас два пути: один — проституция явная и позор, другой — тайная и горе».¹⁵ Одну из причин этой «болезни» общества, связанной с упадком семьи, герои Бальзака, как и многие феминистски настроенные люди эпохи, усматривали в «Гражданском кодексе» Наполеона, чья знаменитая 213-я статья гласила: «*Le mari doit protection à sa femme. La femme obéissance à son mari*»*.¹⁶ Вслед за этой статьей следовали другие, в которых давался длинный перечень того, что жена не имела права совершать без разрешения мужа. В разделе «О разводе» определялись санкции за супружескую измену: жене — значительно более строгие, чем мужу (исправительные учреждения сроком до двух лет). Эти статьи кодекса, юридически приравнивая женщину к несовершеннолетним детям, фактически обрекали ее на домашнее рабство. Наполеон, разумеется, имел в виду укрепление семьи, но, как это не раз бывало в истории (например, «драконовские» семейные законы Октавиана Августа), «силовые приемы» подчас приводили к обратным результатам.

В России конца 1820-х гг. ситуация иная: уклад не разрушен, моральные устои не подорваны; этические нормы, определяющие поведение светской женщины, устанавливаются не юридическим кодексом, а как бы ее внутренним «императивом» и негласными предписаниями света. Об этом красноречиво пишет М. С. Жукова в повести «Барон Рейхман»: «Конечно, в наши времена мужья не убивают

* «Муж обязан заботиться о жене, жена — повиноваться мужу» (перевод мой — Л. В)

за неверность жен, не заключают их в подземелье, не посылают в монастырь, ни даже в деревню, не прибегают к несколько жестоким средствам наших праотцов, но лучше ли <...> провести всю жизнь, обремененную презрением...?». ¹⁷

В русской светской прозе допушкинского периода мотив супружеской неверности не затрагивается, но самого Пушкина он начинает манить с конца 20-х годов. Тема адюльтера возникает уже в первом прозаическом произведении Пушкина, в незаконченном романе «Арап Петра Великого». Начало работы над первой «парижской» главой относится к концу июля 1827 г., ко времени, когда «Светский человек» Ансело уже вышел из печати. Однако, хотя мотив супружеской неверности трактуется обоими писателями в одном ключе, нет оснований усматривать следы прямого воздействия Ансело на Пушкина. Вряд ли роман так быстро мог оказаться в Михайловском.

Эпизод любви Ибрагима к графине Д., хотя и занимает всего несколько страниц, структурно значим. Он важен не только тонким психологическим рисунком, оттеняющим нравственный облик Ибрагима, но и авторской позицией, лишенной нравственного ригоризма. Хотя у Пушкина и у Ансело изображаются парижские нравы разных эпох, но подход у обоих современен и близок не только позиции просветительского «оправдания страстей», но и идеям Бальзака (заметим — за год до появления «Физиологии брака»). У обоих писателей поведение героини, «неверной жены», получает некоторое оправдание. Героиня Ансело в предсмертном письме к сыну пишет, что ее выдали замуж, не спросив ее согласия, за чужого человека, главным достоинством которого было богатство: «мой муж не обладал ничем, что могло бы способствовать зарождению в душе тех сладких иллюзий, которые так необходимы в юные годы <...> он не заботился о том, чтобы мне понравиться» (1, 90). Почти в тех же выражениях пишет о графине Д. и Пушкин: «17 лет, при выходе ее из монастыря, выдали ее за человека, которого она не успела полюбить и который впоследствии никогда о том не заботился» (VIII, 4).

Для Пушкина-прозаика тема адюльтера оказывается конструктивной и важной, на этом мотиве оттачивается его мастерство психолога. Пять страниц истории любви Ибрагима к графине Д., — от момента возникновения страсти до рождения черного ребенка — блестя-

щий образец новаторского психологизма. С редким лаконизмом отмечены здесь все этапы развития чувства Ибрагима, переходы, переломы, градация. Настороженное недоверие Ибрагима к любезности светских кокеток, благодарность графине за ее учтивую индифферентность, ощущение «раскованности» благодаря появившемуся доверию, стремление Ибрагима ее видеть, бескорыстие неосознанного чувства, перелом, вызванный замечанием постороннего, нарастание страсти в связи с надеждой, упоение полной близостью, страдания от злословия света, решение расстаться и, наконец, прекрасное прощальное письмо Ибрагима — все это поместилось на нескольких страницах. С новаторской смелостью, без всякой чувствительности и дидактизма, Пушкин изобразил как высокое и чистое чувство земную и «грешную» страсть.

Сходная авторская позиция — и в пушкинском комедийном отрывке «Через неделю буду в Париже непременно», условно датируемом началом тридцатых годов. Здесь также намечена реалистическая трактовка характеров героев. Графиня и ее любовник — не злодеи, а люди со своими слабостями и своими достоинствами, они не осуждены, а «объяснены». Графиня одновременно легкомысленна и серьезна, кокетлива и ревнива, по отношению к супругу она по-своему добра.

Для нас важно, что место действия в обоих фрагментах — Париж, адюльтер разворачивается, так сказать, на «французской почве». С этим топосом мотив адюльтера в сознании русских связывался органично и естественно. А вот изменение топоса, перенос действия в Россию, исследование мотива супружеской неверности на материале российской действительности — это, на наш взгляд, существенный и качественно новый момент, требовавший от писателя известной смелости. Этот перенос осуществляется впервые именно во французском плане Пушкина «L'Homme du monde» и, видимо, не без влияния романа Ансело.

Поначалу может показаться, что в плане действие происходит, как это было в комедийном отрывке и в первых главах «Арапа Петра Великого», — в Париже. Тот факт, что план написан по-французски (с русскоязычными вкраплениями),* подтверждает это впечатление. Выбор языка представляется маркированным, он становится зна-

* Планов художественной прозы, написанных по-французски, у Пушкина больше нет (в плане «Русского Пелама» есть лишь

ком некоей литературной традиции, связанной с определенным топосом. Важно и то, что названные Пушкиным личные имена (Zélie, Laval) — французские. Однако при внимательном чтении обнаруживается особая значимость русскоязычных вкраплений: это не просто труднопереводимые на французский язык русские словосочетания, но выражения, маркирующие чисто русские реалии. Так, при уточнении хронотопа сцены «великосветской жизни» в плане значится: «...на даче у Гр. L. — комната полна, около чая — приезд Зелии — она отыскала глазами «l'homme du monde» и с ним проводит целый вечер». «На даче», «около чая» — знаки петербургского хронотопа (имеются в виду великосветские каменноостровские дачи, «около чая» — время сбора гостей после полудня). Эти детали структурно значимы. Осторожно, как бы не желая прямо обозначить новый топос, маскируя его, Пушкин, используя косвенные знаки, решает нарушить привычные представления и перенести действие адюльтера на русскую почву. Вчитываясь в план, пытаюсь разгадать движение пушкинской мысли, трудно отделаться от впечатления, что автору, осознающему рискованность подобного новаторства, приходится преодолевать некоторое внутреннее сопротивление.

Заметим также, чтобы больше не возвращаться к проблеме двуязычия плана, что «переходы» с одного языка на другой, кроме всего прочего, на наш взгляд, связаны с трудностями разработки русского «метафизического» языка, поиском Пушкиным вербальных нюансов и оттенков. Например, в пункте 2 плана значится — «Исторический рассказ de la séduction». Подобрать точное русское соответствие французскому слову «séduction» не легко. Предлагаемое Б. В. Томашевским «соблазн» отражает скорее результат, а не процесс, а отглагольное существительное — «соблазнение» не передало бы точного смысла и звучало бы, как всякие русские окказиональные отглагольные существительные, неуклюже. Наиболее точным было бы — «рассказ об обольщении».

В таком же ключе, только с обратным знаком, можно объяснить включение в первый абзац, целиком написанный по-французски, русского выражения «по расчету» (женился — Л. В.). Французский эквивалент

незначительные французские вкрапления, а «Мария Шонинг» — не план, а краткое изложение дела, найденное во французской книге).

«par intérêt», несущий преимущественно прагматический смысл, не совсем эквивалентен заключающему в себе более широкое содержание — «по расчету», к тому же явно находившемуся «на слуху».*

Примечательно, что в плане есть легкопереводимое французское словосочетание, которое не переводится никогда — «l'homme du monde». Даже во фрагменте, целиком написанном по-русски, оно остается в своем французском облике, становясь своеобразной иноязычной вставкой. Этот факт наводит на мысль о содержательной, а не формальной значимости обозначения, маркированности его и, как нам кажется, намеренной аллюзии на роман Ансело.

Важно отметить, что в детально разработанном пушкинском плане (намечены контуры сюжета, расстановка действующих лиц, основные характеры и конфликты) «светский человек», первоначально задуманный как главный герой, постепенно мало по малу оттесняется на второй план¹⁹. На первый план выходит женский персонаж, «неверная жена», которая постепенно начинает занимать центральное место в намечаемом сюжете. Пушкинисты находили русские истоки образа Зелии, как литературные («Бал» Баратынского²⁰), так и биографические (прототип А. Ф. Закревская²¹), однако французские истоки не рассматривались. Только Н. Л. Степанов связал «раскрытие сложного душевного мира» пушкинской героини с психологической характеристикой героини «Адольфа».²²

Известно, что Пушкин высоко ценил роман Констанана, восхищался стилистической тонкостью его языка, «всегда стройного, светского, часто вдохновленного» (XI, 87).²³ Примечательно, что значимым для него был не только Адольф, но и запомнившийся с юности образ героини романа — Эленоры. В письме к «Неизвестной» от января-февраля 1830 г., адресованном скорее всего Каролине Собаньской, поэт шутливо предлагает своей корреспондентке как бы включиться «в игру по Констанану» и выступить в ореоле судьбы его героини: «Дорогая Эленора, позвольте мне называть вас этим именем, напоминающим мне жгучие чтения моих юных(?) лет и нежный призрак, прельщавший меня тогда» (подл. по франц., XIV, 64); «Дорогая Эленора, вы знаете, я испытал на себе все ваше могущество ...» (XIV, 64). И все же сопоставление Н. Л. Сте-

* Хотелось бы выразить благодарность Ю. С. Кудрявцеву за консультацию по вопросу семантики пушкинского текста.

пановым Элеоноры и Зелии, на наш взгляд, не совсем правомерно. В «Адольфе» — не обычный светский треугольник, Эленора не является законной супругой графа П.**; ситуация в романе не та, что нашла отражение в пушкинском плане. Не похожа и обстановка. Действие в «Адольфе» протекает в Германии середины 1810-х годов, герои Констана отдалены от света, живут почти изолированно в особом «пространстве» двух страдающих душ.

С этой точки зрения книга Ансело в большей степени перекликалась с пушкинским замыслом прозы о большом свете: действие там разворачивается в современных салонах и великосветских пригородах Парижа (аналог «каменноостровским» дачам) конца 20-х годов.

Разработка мотива супружеской неверности связана в романе Ансело с авторской игрой временными пластами. Центральный, исполненный истинного драматизма эпизод отнесен в прошлое: умирающая 20-летняя М. де Т.*** в исповедальном письме сыну, которое ему передадут в день совершеннолетия, рассказывает всю историю своей жизни (злостное замужество, фатальная встреча с Сенанжем, уход от мужа, рождение сына, общественный ostrакизм). Она молит сына не судить отца строго, оправдывая его быстрое охлаждение молодостью и общепринятыми нравственными нормами, и просит не пытаться узнать его имя. Действие романа и начинается как раз с раскрытия этой тайны, которое определит во многом дальнейшее развитие сюжета и психологическую сложность взаимоотношений сына и отца. Заметим, что Пушкина также привлекает введение сюжетной ретроспекции, однако она едва намечена в предельно лаконичном плане. Так, в пункте 2 плана значится: «Исторический рассказ de la séduction», что, наверное, следует понимать, как эстетическое задание изложения всей истории знакомства и обольщения. Не исключено, что и в этом есть след воздействия Ансело.

Страдающая и гибнущая «неверная жена» изображена в романе «Светский человек» с пониманием и сочувствием. Она способна на критическое отношение к себе, ее оценки становятся все более пронизательными, к концу она для себя открывает тягостную истину: «Скандалная молва, которая меня погубила, разорвала все мои связи с обществом, покрыла мое имя позором, для него оказалась полезной, еще больше прославив его имя. Хотя жертвой была я, свет оттолкнул именно меня, а его принял с поче-

том» (1, 107). Она постепенно вырастает как личность и начинает все больше осознавать фальшь «высоконравственных» норм света и царящее в нем ханжеское лицемерие: «Великосветские дамы, с презрением произносящие мое имя, считавшие своим долгом заливать при этом краской стыда, спорили за честь принять у себя того, кто принес мне гибель» (1, 107). Именно способность к обобщению собственного опыта, умение осмыслить суть нравственных законов, царящих в обществе, отличает М. де Т.^{***} от героинь схожих романов Ш. де Лакло, Кребийона-сына, Луве де Кувре (напр., г-жа Турвель («Опасные связи») также изображена автором с сочувствием, но общественный остракизм ей не грозит). Мысль о свете, карающем не виновника, а жертву, в дальнейшем окажется важной и конструктивной для Пушкина («На углу маленькой площади»), а позднее — через него — и для Л. Н. Толстого («Анна Каренина»). Во французском плане «L'Homme du monde» свету отводится «роль не фона <...>, а полноправного героя». ²⁴ Именно «свет» становится орудием возмездия «неверной жене». В пушкинском плане Зелия — глубоко страдающая натура, она, как и героиня Ансело, «окружена холодным недоброжелательством света», от нее все отворачиваются («подруга, отдалившаяся от нее», «она совсем несчастная», «... заболевает»). Однако стоит ей пойти на примирение с мужем («Она признается во всем мужу»), как общество круто меняет свое отношение, ее принимают и даже балуют («...возвращается в свет; за ней ухаживают и т.д. и т.д.»).

Примечательно, что в пушкинском плане в свернутом виде присутствует множество вариантов развития характера героини и скрытые возможности самых разнообразных сюжетных линий. В одной из них Зелия ведет себя непредсказуемо, «бунтует» против условностей света, как бы эпатирует общество: («... становится легкомысленной, ведет себя скандально с человеком, которого не любит. Муж удаляет ее ...»). Учет самых разнообразных, иногда взаимоисключающих линий поведения — характерная черта пушкинской поэтики. Заметим, кстати, что и характер бунтарки получил художественное воплощение в романе Ансело. Один из главных женских персонажей, виконтесса д'Ольбан, двадцатичетырехлетняя вдова, также влюбленная в Сенанжа и жестоко высмеянная им, натура смелая и независимая, совершает множество «неосторожных» поступков, как бы сознательно бросая вызов свету. Дальнейшее развитие подобный характер найдет и

у Пушкина в отрывке «Гости съезжались на дачу» (Зинаида Вольская).

Также неоднозначно намечен в пушкинском плане тип «светского человека». Его герой «эгоистичен», «честолюбив», «тщеславен», способен издеваться над любящей его женщиной («Зелия любит тщеславного эгоиста <...> любовник насмехающийся над ней <...> любовник афиширует ее (связь — Л. В.)»). Подобная характеристика была свойственна массовой литературе эпохи, в чем-то она перекликалась и с романом Ансело.²⁵ Но вместе с тем «светский человек» Пушкина, в отличие от упивающегося своим успехом героя Ансело, «несчастен». И в данном случае Пушкин как бы предлагает несколько решений характера героя, он даже поначалу собирался сделать его женатым (в плане сначала значится «*marité à une aristocrate provinciale*»),* но потом он зачеркнул эту фразу, оставив его холостяком, который женится «по расчету» уже после связи с Зелией).

План «L'Homme du monde» отражает новый этап в решении Пушкиным проблемы супружеской неверности, сложный момент поиска, выработки собственной позиции. В созданных приблизительно в это время последних главах «Евгения Онегина» Пушкин, как известно, предложил иную трактовку коллизии «треугольника», однако одновременно, исподволь, «в стол», он разрабатывал и нетрадиционное для русской светской прозы решение. Хотя его идеал «верная жена» (Татьяна), и убеждение в «чистоте и строгости Петербургских нравов» (VIII, 37) для него органично, все же личный опыт, знание света, близость французской психологической традиции и, быть может, самое главное — установка на изображение «истины страстей» (XI, 18) — определяли поиск новой модели отношений. Однако решиться на новую трактовку было не просто, светская проза избегала изображения чувственной стороны любви, это была «сфера неприкасаемая».²⁶ Примечательно, что Пушкин, стремясь опубликовать, «идеальный вариант» решения проблемы, противоположное решение обнародовать не спешил: парижские главы «Арапа Петра Великого», неоконченные отрывки «Мы проводили вечер на даче», «На углу маленькой площади» он при жизни опубликовать не стремился, они увидели свет лишь после смерти поэта.

* Женатый на провинциальной аристократке

Но именно этот «идеальный вариант», нашедший отражение не только в «Евгении Онегине», но и в опубликованной прозе («Метель», «Дубровский») оказался наиболее конструктивным для развития светской прозы (Марлинский, Павлов, Соллогуб, Ган, Жукова, Ростопчина, Одоевский, Дурова). В центре многих повестей коллизия — жена любит не мужа. Героиня обычно как бы моделирует свое поведение по образцу Татьяны²⁷, прямой адюльтер для нее невозможен (исключения — «Фрегат "Надежда"» Марлинского и роман Василия Ушакова «Последний из князей Корсунских» (1837)).²⁸ Как типичный и характерный пример можно привести ситуацию из повести Жуковой «Барон Рейхман». Здесь молодая баронесса Наталья Васильевна влюблена без ума в поручика Левина, отвечающего ей взаимностью. Она богата, независима, готова бежать с любимым хоть на край света. Повествование ведется таким образом, что складывается полное впечатление, будто близость героев состоялась, обнаруживается даже вещественное доказательство измены — волосьяной браслет. Но все же в последний момент изумленный читатель узнает из внутренней речи влюбленных, что они «не преступили» дозволенной черты («Кто уверит его, что любовь моя чиста, невинна?»²⁹ — думает она. «Как уверить барона, что она не так виновата, как он мог предполагать»,³⁰ — думает он).

Однако развитие русской литературы XIX в. предопределяет, в частности, и новую трактовку мотива супружеской неверности. По мере разрушения уклада все больше актуализируется «потаенное» пушкинское решение, меняются представления и вкусы читательской аудитории, «неверная жена» вызывает все больший интерес.

Следующий этап в разработке темы супружеской неверности, отмеченный разрушением табуированности мотива адюльтера, связан с именем Лермонтова (образ Веры в «Герое нашего времени»³¹). И, наконец, блистательное завершение «потаенных поисков» Пушкина и лермонтовского новаторства мотив супружеской неверности получит в романе Льва Николаевича Толстого — «Анна Каренина».³²

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. — М.; Л., 1937—1959. — Т. 13. — С. 279. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи, римская цифра означает том, арабская — страницу.
- 2 Ancelot J.-A. Six mois en Russie. Lettres écrites à M. X.-B. Saintimes en 1826 à l'époque du Couronnement de S. M. Empereur. — 2 ed. — Bruxelles, 1827. — P. 48. В дальнейшем: Ancelot.
- 3 См.: Волович Н. М. Об одной французской книге из библиотеки А. С. Пушкина («Шесть месяцев в России Ж.-А. Ансело») // Пушкин и Москва: Сб. ст. — М., 1994. — Ч. I. — С. 142—152.
- 4 Ancelot. — P 306.
- 5 Ancelot. — P 306.
- 6 Ancelot. — P 308.
- 7 ИРЛИ. Ф. 244, оп. I, N 108 <1828, июнь-окт. <?> по контексту> (получено из собрания Л. Н. Майкова от его вдовы).
- 8 Ancelot J.-A. L'Homme du monde. — Paris, 1827. — Т. 1. — P. 10. Перевод мой — Л. В. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи, том и страница означаются арабскими цифрами.
- 9 Подлинник по-французски — 8, 554; русский перевод — 8, 1085. В дальнейшем при анализе плана цитируются эти страницы.
- 10 Гладкова Е. Прозаические наброски Пушкина из жизни «света» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. — М.-Л., 1941. — Т. 6. — С. 308;
- 11 Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. — М., 1958. — С. 82. В дальнейшем: Чичерин А. В.
- 12 Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. — Рига, 1973. — С. 56;
- 13 Петрунина Н. Н. Проза Пушкина (пути эволюции). — Л., 1987. — С. 63. В дальнейшем: Петрунина Н. Н. На наш взгляд, емкий пушкинский план включает в себе разнообразные жанровые возможности, в нем — потенциальное зерно как повести, так и романа.
- 14 Balzac H. Physiologie du mariage. — Bruxelles, 1834. — P 19. Перевод мой — Л. В.
- 15 Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. — М., 1951. — С. 132.
- 16 Napoléon. Code civile des Français. — Paris, 1864. — P 40
- 17 Жукова М. С. Вечера на Карповке. — М., 1986. — С. 61. В дальнейшем: Жукова М. С.

- 18 См.: Вольперт Л. Психологизм ранней прозы Стендаля и Пушкина («Арманс» и «Арап Петра Великого») // Теоретические и практические вопросы взаимодействия литератур: Тр. по романо-германской филологии / Учен. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1983. — Вып. 646. — С. 32–42.
- 19 См.: Ваас J. Van. The Guests gathered at the dača. . . The Dinamics of a drawing-room // Semantic Analysis of Literary texts. — Amsterdam. Elsevieer, 1990. — P. 51.
- 20 Петрунина Н. Н. — С. 62.
- 21 Петрунина Н. Н. — С. 65.
- 22 Степанов Н. А. Проза Пушкина. — М., 1962. — С. 52.
- 23 О связи Пушкина со стилистической традицией Константа см.: Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. — Таллинн, 1980. — С. 102–124.
- 24 Петрунина Н. Н. — С. 63.
- 25 О связи пушкинского плана с романом Ансело «L'Homme du monde» см.: Вольперт Л. И. Мотив адюльтера в плане Пушкина «L'Homme du monde» и роман Ансело «Светский человек» // Русская культура и мир. Тезисы докладов участников II международной научной конференции. — Нижний Новгород, 1994. — Ч. 2. — С. 28–30.
- 26 Гачев Г. Русский Эрос // Опыты: Литературно-философский ежегодник. — М., 1990. — С. 213.
- 27 Как известно, пушкинская трактовка мотива «верной жены» вызвала далеко не однозначное отношение. Напр., В. В. Розанов писал: «Идеал Татьяны лжив и лукав, а в исторических путях нашей русской семьи — он был и губителен» (Розанов В. В. Семейный вопрос в России. — СПб., 1903. — Т. 2. — С. 99).
- 28 См. об этом: Вацуро В. Василий Ушаков и его «Пиковая дама» // Новое литературное обозрение. — 1993. — N 3. — С. 109.
- 29 Жукова М. С. — С. 62.
- 30 Жукова М. С. — С. 68.
- 31 См.: Вольперт Л. И. От «верной» жены к «неверной» (Пушкин, Лермонтов: французская психологическая традиция) // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение (Новая серия). — Тарту, 1994. — <Вып.> 1. — С. 67–85.
- 32 См.: Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: Семидесятые годы. — Л., 1974. — С. 147–156.

МОДЕЛИ СОЗНАНИЯ У ЧААДАЕВА

ПЕТР ТОРОПЫГИН

Проблемы изучения духовной биографии Чаадаева и проблема моделирования мыслителем «своего» и «чужого», национального, русского и европейского сознания, представляются взаимосвязанными при анализе жизнеповеденческой стратегии Чаадаева: преобразовывать умы близких ему людей (а, в пределе, и всей нации) и совершенствовать самого себя. Проповедническая, профетическая роль Чаадаева в русской культуре является одной из причин возникновения в его философских построениях моделей ложного и истинного сознаний. Специфика учительной, профетической функции Чаадаева сводилась к тому, чтобы трансформировать ложное сознание в истинное.

Оксидентализм Чаадаева общеизвестен, его предпочтение европейской культуры русской многократно освещалось в публицистике, литературной критике, русской идеалистической философии, полагающей Чаадаева своим родоначальником, академической науке. Казалось бы, после таких исследователей Чаадаева XX в. как М. О. Гершензон, Д. И. Шаховской, А. Койре, Ш. Кенс, Р. Мак-Налли, Б. Н. Тарасов трудно открыть что-то новое в культурософии Чаадаева. Она описана и систематизирована, выявлен и проанализирован ее генезис (особенно западные источники) и т.д. Новизна появляется тем не менее при уточнении предмета основных интересов Чаадаева. Его, конечно, интересует культура в целом, но в особенности он сосредоточен на проблеме того, что порождает культуру — проблеме сознания. На это обратил внимание А. Шевченко в статье «Тема России и Запада в философии М. К. Мамардашвили» (14, с. 35—37). А. Шевченко — апологет Мамардашвили, — стремится включить его

в традицию русской философии, ищет для него предшественников и предтеч и находит их; для Шевченко это прежде всего Чаадаев. При этом исследователь не совсем корректно модернизирует Чаадаева, превращая его чуть ли не в единомышленника Мамардашвили, хотя между Чаадаевым, современником и последователем Шеллинга, и Мамардашвили, творившем после Гуссерля, — большая временная дистанция и принципиальные, исторически обусловленные, различия. И все же автор статьи верно фиксирует сосредоточенность Чаадаева на проблеме сознания, не подвергая это наблюдение достаточной разработке. Представляется необходимым систематизировать взгляды Чаадаева на сознание, не включая мыслителя в парадигму феноменологии XX в. Здесь необходима прежде всего систематизация, поскольку Чаадаев уже не классический философ, его мысль развевалась не строго логически, не дискурсивно. Еще М. О. Гершензон оценивал его трактат «Философические письма» как литературно-художественный текст, который может занять в русской литературе место рядом с элегией Пушкина или повестью Толстого (2, с. 75). Ю. М. Лотман в беседе с автором этих строк предположил, что идейно-тематическую композицию трактата Чаадаева можно проанализировать как структуру, организованную по принципам симфонизма. После создания «Философических писем» Чаадаев переходит к жанру фрагмента, статьи, афоризмов, рассеянных в эпистолярной или циклизированных. Все это делает систематизацию взглядов Чаадаева необходимой и неизбежной.

В своем трактате Чаадаев строит иерархию сознаний:

- 1) индивидуальное — *consciense personelle*
- 2) коллективное, национальное — *collective nationale consciense* (13, I, с. 102)
- 3) общее, универсальное, всечеловеческое — *intelligence universelle, general* (13, I, с. 99, 148)

Из индивидуальных сознаний интегрируется коллективное сознание какой-либо группы и, что особенно интересно Чаадаева, нации. Он подчеркивает сходство индивидуального и национального сознаний. «Народы — существа нравственные как и отдельные личности» — это положение имеет для Чаадаева значение краеугольного камня.

Национальные сознания могут интегрироваться в общее сознание всего человечества, если проявят волю к

этому синтезу. Важно то, что в подлиннике национальное сознание называется «consciense» и только общее сознание, качественно иное, обозначается как «intelligence», сознание в философском смысле, лишенное психологизированности, эмоций, субъективности.

Все эти этапы интеграции протекают не непостижимо мистическим образом, они рационально объяснимы. По Чаадаеву, «мировое сознание <...> не что иное как совокупность всех идей, которые живут в памяти людей. Для того, чтобы стать достоянием человечества, идея должна пройти через известное число поколений, другими словами, идея становится достоянием всеобщего разума лишь в качестве традиции. Но речь идет здесь отнюдь не только о тех традициях, которые сообщаются человеческому уму историей и наукой: эти традиции составляют лишь часть мировой памяти. А много есть и таких, которые никогда не оглашались перед народными собраниями <...>, никогда не были начертаны ни на колоннах, ни на пергаменте <...>, их влагает в глубину душ неведомая рука, их сообщает сердцу новорожденного первая улыбка матери, первая ласка отца. Таковы всеисильные воспоминания, в которых сосредоточен опыт поколений <...> И в этой-то среде совершаются все чудеса сознания» (les merveilles de l'intelligence) (13, I, с. 382—383). Т.о., Чаадаев говорит о коммуникации и синтезе идей, неосознаваемых культурой и человеком, но имеющих вполне умпостигаемый характер.

Чаадаев, вслед за Локком, считает, что человек рождается *tabula rasa*, но осознаваемые и неосознаваемые идеи, впитываясь в сознание, превращают его в собственно человеческое. Источник этих идей в первотолчке, данном Богом на заре человеческой истории. Бог дает человеку разум: «в верховной *объективной* действительности разум человеческий есть лишь постоянное воспроизведение мысли Бога» <курсив Чаадаева. — П. Т.> (13, I, с. 386), но он дает и свободу, в частности, свободу строить свое сознание: «разум во времени, или разум *субъективный* <курсив Чаадаева. — П. Т.>, тот, который человек «благодаря свободной воле, сам себе создал» (13, I, с. 386). Но человек может осознать и преодолеть свою субъективность и влиться в мировое сознание. Чаадаев проповедует этот синтез индивидуального с общим сознанием, он за обезличение, десубъективизацию индивидуального, за то, чтобы человек стал разумным отвлеченно (*intelligent abstrait*) (13, I, с. 435),

как он пишет в заключительном «Философическом письме». Но это идеальная цель, конечное состояние, гораздо большее внимание Чаадаев уделяет в «Философических письмах» субъективному, т.е. ложному, с его точки зрения, сознанию и его критике. В V «Философическом письме» он подчеркивает это: «мы будем исследовать вовсе не подлинное духовное начало, но начало искаженное, извращенное произволом человека» (13, II, с. 387). Он говорит это в V письме трактата, хотя этой теме посвящено уже самое первое письмо, знаменитое «Философическое письмо», публикация которого произвела такой эффект в 1836 году. Это письмо можно рассматривать как развернутое критическое описание сознания русского человека и русского национального сознания в целом, противопоставленных европейскому сознанию.

Первое «Философическое письмо» хрестоматийно известно, поэтому представляется возможным, не приводя длинных цитат, кратко охарактеризовать чаадаевскую модель русского сознания.

Русское сознание у Чаадаева лишено связи с традициями мирового сознания. Россия — это лишь огромное пространство, «географический факт», лишенный памятников прошлого, точнее, для русского сознания не существует памятников, нет связи с прошлым, с идеями христианской цивилизации. В трактате Чаадаев дважды цитирует близкую ему мысль Паскаля о том, что вся последовательная смена людей есть один человек пребывающий вечно. Россия, в силу особенностей сознания своей нации, вырвана из человеческого единства. Чаадаев определяет русских как исключение из человеческого рода. Жизнь сознания русского человека он сравнивает с жизнью насекомого — поденки (*éphémère insect*) (13, I, с. 435), не знающего вчерашнего дня. Русские лишены национальной сущности, ее замещает «слепое, поверхностное, часто бестолковое подражание другим народам».

Портрет России, созданный Чаадаевым, нарисован самими черными красками. Европу он характеризует вполне утопически. В его трактате сознание европейского человечества организовано христианской традицией, Европа — это царство разума, социального и культурного единства. Разумеется, Чаадаев не мог не помнить о Реформации, религиозных войнах, революциях во Франции. И все же он писал о положении дел в Европе: «Видимость вещей изменилась, <...> и это последствие раскола; раздробив

единство идеи, он раздробил также и единство общества. Но основа вещей осталась, конечно, прежней: Европа и сейчас еще является христианским миром, что бы она не делала. <... > Она не вернется к тому состоянию, в каком была в пору своей юности и роста; но нельзя сомневаться и в том, что некогда черты, разделяющие христианские народы, снова сотрутся и первоначальный принцип нового общества, хотя и в новой форме, обнаружится с большей силой, нежели когда-либо прежде. Для христианина это предмет веры <... >» (13, I, с. 402). Т.о., утопически видимое прошлое Европы проецируется на ее будущее.

Все социальные язвы России и всю социальную гармонию Европы Чаадаев рисует как следствия кардинального различия русского и европейского сознаний. Крепостное право в России и свобода личности — результат нравственного выбора, актов сознания, совершенных столетия назад. Т.о., Чаадаев боролся не столько с самодержавием, как это пытались представить Герцен и некоторые советские авторы, сколько с национальным менталитетом, следствием которого он считал сам институт самодержавия. Итак, свойства сознания определяют социальные формы жизни, но что обуславливает сами эти свойства? В I «Философическом письме» есть знаменитая сентенция о том, что история России это урок, данный Провидением всему миру. В V «Письме» Чаадаев утверждает, что Бог дал человеку свободу создавать свой собственный субъективный, искаженный разум (13, I, с. 386), а, следовательно, история зависит не только от Провидения и его намерений давать уроки. Это внутреннее противоречие трактата Чаадаев пытается разрешить позднее, в 1843 г., создав концепцию русской истории, представляющей собой цель нравственных, сознательных отречений русского народа от собственной свободы, отречений в пользу варягов, татар, Ивана Грозного, Петра I и т. д. (13, I, с. 539–549, II, с. 158–162).

В роли причины неполноценности русского сознания у Чаадаева в «Философических письмах» и более поздних текстах выступают восприятие русскими христианства из Византии, формирование церкви, подчиненной светской власти, и то, что он называет «географическим фактором» — огромные пространства России, требующие сильной централизующей власти. До конца жизни мыслитель так и не мог выявить основной, примарной причины. В своих поисках первопричины Чаадаев или не нов (он сле-

дует либо католицистской идеологии, либо идеям географического детерминизма Монтескье), или противоречив. Самое впечатляющее в его портрете русского сознания — это описание его состояния в настоящем. Русское сознание в «Философических письмах» — это, строго говоря, антисознание. В конце жизни Чаадаев сделает важнейший акцент в этом концепте: русское сознание враждебно мировой культуре, оно агрессивно, из-за этого «Россия стремится развернуться на карте земного шара в размерах, с каждым днем все более исполинских» (13, I, с. 564).

Восприятие чаадаевской концепции в России было всегда в той или иной мере идеологизированным. Чаадаева воспринимали или как клеветника или как пророка. Его картина России вызывала или сильнейшее эмоциональное неприятие или оценивалась как вернейший слепок с реальности. Возник феномен «чаадаевщины», историософствующего мышления в духе Чаадаева, распространенного в среде русских интеллектуалов. На Западе Чаадаев оценивался, разумеется, более беспристрастно. Для Р. Мак-Налли Чаадаев — мыслитель периферийной культуры, в которой сильны как западнические, так и антизападнические тенденции, мыслитель высокого ранга, но ограниченный возможностями русской культуры. Все же Мак-Налли сравнивает русского мыслителя с Вольтером и Сократом, будившим самостоятельную мысль у своих сограждан (17, с. 18). Определение Мак-Налли, бесспорно, верно и, что особенно ценно, в достаточной степени деидеологизировано. Необходима, впрочем, одна оговорка, касающаяся сравнения Чаадаева с Сократом. Чаадаев не был интеллектуалом сократовского типа, у него было другое философское мышление. Он пророк, проповедник с большой претензией на духовную власть, мыслитель, придерживающийся «возвышенного тона» в философии. Это термин Канта, подвергнувшего подобный тон критике как проявление тенденции к духовному лидерству. Брошюра Канта «О недавно появившемся возвышенном тоне в философии» вышла в 1796 г. Не так давно критику Канта использовал Ж. Деррида в книге «О недавно появившемся апокалиптическом тоне в философии» («D'un ton apocalyptique adoré naquere en philosophie», Paris, 1983). Анализируя современные апокалиптические и эсхатологические интонации в философии, он подводит итоги двухвековой традиции пророчества в философии, притязавшего на иррациональное духовное лидерство, абсолютную

власть над умами. Таким профетом был и Чаадаев, не случайно завершающий «Философические письма» провозвещением о грядущем «великом апокалиптическом синтезе» (13, I, с. 440), Чаадаев — профет и идеолог, и необходим деидеологизирующий подход и при анализе его взглядов, и при анализе их восприятия и интерпретации в России.

Говоря об истории России в I «Философическом письме», Чаадаев весьма поверхностно знал русскую историю. Как отметил Р. Мак-Налли, изучать историю Чаадаев стал позже, во второй период своего творчества (17, с. 219). При этом Чаадаев не только не знал многих фактов в русской истории, в I «Философическом письме» игнорируются общеизвестные вещи. Это, видимо, понял Пушкин, и, когда в полемике с Чаадаевым он пишет о величии России, он упоминает о Петре Великом и Александре I, «который привел нас в Париж», т. е. о людях и событиях известных детям и намеренно забытых Чаадаевым. Но имеет ли смысл сейчас сопоставлять антиутопию Чаадаева с реальностью, как это делали не только Пушкин, но и все сторонники и противники Чаадаева? Этот подход представляется сейчас во многом исчерпанным. Возможно, что более продуктивным является сопоставление чаадаевских взглядов не с реальностью исторических фактов, а с определенной системой идей, породивших эти взгляды, и с личным духовным опытом мыслителя, опытом его сознания.

Об идейном влиянии на Чаадаева говорилось много. В работах Ш. Кене, А. Койре, Р. Мак-Налли хорошо прослежено влияние на мыслителя немецкого классического идеализма и французских католических мыслителей — Местра, Бональда, Балланша, Ламенне. В меньшей степени проанализирована и осознана связь Чаадаева с отечественной традицией. Попытку такого анализа предпринял В. Г. Щукин в статье «От Ивана Хворостинина до Петра Чаадаева» (15, с. 131–148), вписывающей Чаадаева в контекст русского западничества. Начало русского окцидентализма автор видит во взглядах и биографии кн. Ивана Хворостинина. Но взгляды западника Чаадаева парадоксальным образом связаны и с идеологией реакции на петровские реформы, с критикой культурного заимствования и подражательности. И историк кн. М. М. Щербатов, и так называемые архаисты начала XIX в. (А. С. Шишков и др.), и поздний Карамзин, и Грибоедов, и крупнейший русский западник Чаадаев видят одно из главных зол России в подражании Западу, по слову Чаадаева, «слепом и

бестолковым», в отсутствии своей национальной сущности, в безрезультатных поисках национальной идентичности, оборачивающихся отвратительной, с их точки зрения, культурной мимикрией. Но эту малоразработанную проблему мы вынуждены лишь упомянуть. Для нас важно то, что взгляды Чаадаева связаны с русской культурой и даже с консервативным, националистическим течением в ней. Сам же Чаадаев стремился выдать себя за приоритетного мыслителя, связанного только с западной мыслью, принципиально исключенного из русской традиции, совершившего переход из русского мышления в европейское. Противопоставляя русское сознание европейскому, Чаадаев не только фиксирует эту оппозицию. Он проповедует переход из русского менталитета в европейский, который для него в сущности равнозначен общечеловеческому, универсальному (*universelle, general* в подлиннике), предлагает читателям и слушателям его бесед метаморфозу, которую можно определить старым термином метафизической. В этом процессе Чаадаев предназначал самому себе роль духовного вождя, выбранную им в конце 1820-х гг. После путешествия по Европе Чаадаев в 1826—1829 гг. ведет в Москве чрезвычайно замкнутый образ жизни, это, по определению М. О. Гершензона, «период затворничества» (2, с. 64), а, по определению самого мыслителя, пребывание в «Фиваидах» (имеются в виду окрестности египетских Фив, где в первые века христианства жили аскеты и отшельники) (13, II, с. 116, 121). В этот период и созданы «Философические письма». После окончания «периода затворничества» у Чаадаева, видимо, уже сформирована пророческая позиция. Он ищет аудитории, духовных учеников.

Поиск учеников — один из драматических сюжетов духовной биографии Чаадаева. В молодости, в конце 1810-х гг., Чаадаев некоторое время был духовным наставником юного Пушкина. Но в 1830—1831 гг. зрелый Пушкин отверг притязания Чаадаева возобновить подобные же отношения. Чаадаеву так и не удалось создать школы из своих молодых собеседников 1830-х гг. Одни из самых талантливых из его аудитории, И. В. Киреевский и А. С. Хомяков стали славянофилами, идейными противниками Чаадаева (полемике со славянофилами и идеологами официальной народности Чаадаев посвятил последние 20 лет жизни). Западники, Герцен и Бакунин, с пиететом относившиеся к Чаадаеву, шли своим путем. Чаадаев

был одинок, его блестящие салонные беседы и проповеди вызывали, наряду с уважением, иронию у таких близких ему людей как Пушкин, П. А. Вяземский, А. И. Тургенев, Ф. И. Тютчев. Наибольший, самый искренний отклик он находил у религиозно настроенных дам, и не случайно одной из них, Е. Д. Пановой, и посвящены «Философические письма».

Профетическая роль автора трактата отражена в самой идейно-тематической композиции текста. Как уже говорилось выше, текст ориентирован не на последовательное изложение системы. Это суггестивно организованный текст, предназначенный воздействовать на сознание читателя. Автор намерен провести сознание читателя путем определенного гнозиса, трансформировать сознание и привести к метаноии. Стадии этой трансформации отчасти напоминают классические гностические тексты с их ступенями посвящения учеников. Чаадаев идет определенным путем посвящения читателя в Истину. Он начинает изложение не с основ своего учения о бытии, а с историософии России. В начале он погружает читателя в inferнальный мир русской жизни и русского сознания (I «Философическое письмо»), затем, во II-V «Письмах», проводит читателя через своего рода интеллектуальное чистилище сознания, излагая свою онтологию и антропологию. Очищение читательского сознания от Inferno I «Письма» продолжается в VI и VII «Письмах», где раскрывается смысл истории мира, истории, которая имеет смысл, в отличие от истории России. Заключительное VIII «Письмо» говорит об апокалиптическом синтезе сознаний, «Царстве Божиим, небе на земле». Автор выводит читателя в Рай духа, в состояние веры и подлинного знания. Здесь возможны осторожные типологические сопоставления идейной структуры трактата с композицией «Божественной комедии» Данте, текста, связанного с гностической традицией. Трактат рассчитан не на читателя, обладающего исключительными способностями к духовной жизни, аскезе, мистическим озарениям, а на среднего, мирского человека, который все же хочет понять истину. Этот момент оговаривается во II «Письме» (13, I, с. 339—348). Т.о., текст был рассчитан на достаточно широкую аудиторию, духовным руководителем которой Чаадаев надеялся быть.

Путь сознания, намеченный в трактате, — не только путь для учеников, это и отражение пути, уже пройденно-

го учителем. Картина русского и европейского сознания, путь от «своего» к «чужому», отражают этапы духовной биографии Чаадаева. Патриот, девятилетним мальчиком рыдавший от стыда за позорный для России Тильзитский мир, ветеран Отечественной войны, Чаадаев становится *для себя самого* человеком западного сознания, не просто апологетом вестернизации России, но человеком Запада, оказавшимся в России. Еще в 1810-е гг. оригинальность личности Чаадаева, «философический» склад его ума, дендизм и англоманство (черта весьма элитарная в России той эпохи) создали ему определенную репутацию в обществе. Еще тогда, до поездки на Запад, он был немного «чужой». Вернувшись из Европы адептом католицизма, Чаадаев превратился в глазах света в своего рода духовного эмиссара Ватикана. Его называли «русским Бональдом», «русским Ламенне» (очень часто с оттенком беспощадной иронии). Прекрасно владея русским языком, о чем свидетельствуют некоторые написанные по-русски письма и статьи, Чаадаев предпочитал писать по-французски. Если Гейне, живя в Париже, говорил, что он сослан во французский язык, то Чаадаев, находясь в России, сознательно эмигрировал в язык другой страны. Но это был, с нашей точки зрения, несостоявшийся уход. Как сказал как-то Ю. М. Лотман, нельзя говорить на чужом языке. Говоря на «чужом» языке, человек делает его «своим». Французский Чаадаева — один из языков русской культуры (как и английский Набокова, так же прокламировавшего свой уход из русской литературы).

У Чаадаева мы наблюдаем не переход в «чужое», а расширение и обогащение «своего». Это касается и его языковой стратегии, и идей, роднивших как с русскими западниками, так и в какой-то степени с критиками культурной подражательности и жизнеповедения (чем больше Чаадаев стремился походить на европейца, тем более он становился своим, очень русской достопримечательностью московских салонов, неотъемлемой частью московской жизни). На основании этого можно предположить, что глубинные структуры своего сознания Чаадаеву также не удалось сделать «чужими», достичь метанойи. Это показывает прежде всего анализ эволюции чаадаевских взглядов на «свое» и «чужое» сознание.

Предваряя этот анализ, необходимо отметить, что модели русского и европейского сознаний Чаадаева мы рассматриваем не в соотношении с реально существующими

ментальностями России и Европы. Вопрос о реальности национального менталитета сложен, имеет столько авторитетных решений pro и contra, что мы от него отвлекуемся. Мы решаем проблему онтологии категории национального менталитета с позиций феноменологического подхода. Модели сознания у Чаадаева для нас прежде всего феномены его сознания, описание его представлений о национальном менталитете и, что особенно важно, это результаты его самоосвобождения от качеств русского сознания, мыслимого им самим; свидетельства его перехода в «чужое» сознание, который Чаадаев, со своей точки зрения, совершил. Пытаясь освободиться от качеств национального сознания в своем мышлении, он описывает и критикует Россию. Его модели — не только отражение реальности (от этого аспекта, как уже говорилось выше, мы отвлекаемся), но и результаты самообъективации философа, самоописания опыта его сознания. Здесь одна из причин черных антиутопических красок в картине России и слишком светлых, утопических, в картине Европы. Субъективность и идеологизированность историософской мысли общеизвестны. Свойства субъективности и художественности историософского сознания в одной фразе выразил А. Блок. Он говорил, что у Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями» происходит «рождение красавицы России». Но, если Гоголь совершил рождение красавицы России, то Чаадаев создал Россию-монстра. В обоих случаях это не акты познания, а субъективное творчество.

Удалось ли Чаадаеву описать русское сознание настолько адекватно, чтобы отрефлексировать национальные качества своего личного сознания и освободиться от них? Стало ли его сознание свободным от воздействия русского сознания, увидел ли он всего монстра, которого так живописал? Попытку очищения своего сознания Чаадаев предпринял, очевидно, во время путешествия по Европе в 1823—1826 гг. и во 2-й половине 1820-х гг. в Москве, когда и были созданы «Философические письма». Но уже в начале 1830-х гг. Чаадаев, разочаровавшись в Европе (это было связано с Июльской революцией во Франции), довольно резко меняет свои взгляды, у него появляются надежды на будущее России. Он пишет А. И. Тургеневу о том, что Россия станет «умственным средоточием Европы» в будущем, как уже в настоящем является ее «политическим средоточием» (октябрь—ноябрь 1835) (13, II, с. 99).

Еще раньше, в 1832—1833 гг., он вдохновляет забытого сейчас педагога и врача И. М. Ястребцова на написание книги, насыщенной идеями самого Чаадаева о великой духовной миссии России. В этот период, который можно условно назвать «мессианским», Чаадаев, по-видимому, влияет на взгляды будущих славянофилов, зарождая в них мессианское сознание. После публикации I «Философического письма», правительственных репрессий и почти единодушного осуждения обществом, Чаадаев постепенно возвращается к негативистским позициям конца 1820-х гг., и в конце жизни философа его взгляды на Россию еще более безнадежны, чем в начале творческого пути. Но это не просто возврат к прежней позиции, это потеря некоторых важнейших философских установок. Участвуя в напряженнейшем диалоге, который Б. Гройс хорошо определил как «поиски национальной идентичности» (3, с. 53—54), Чаадаев, очевидно, осознал то, что искомый результат этих поисков зависит от культурной позиции, языка описания и сознания описывающего. Поиски идентичности, производимые извне, с позиции европейской культуры, интеллектуалом с европейским сознанием, оперирующим категориальным аппаратом европейского менталитета, ведут к тому, что Б. Гройс называет «культурной травматизацией». В результате Россия оказывается принципиально «Иным» (Б. Гройс) по отношению к Европе. Эту травму испытал на себе и Чаадаев. Как отметил М. К. Мамардашвили, Чаадаев понял «неописуемость» России с позиций европейской ментальности (6, с. 165). Но, очевидно, Чаадаев понимал и то, что поиск идентичности изнутри, на «своем» языке, обречен на изоляцию России, на неадекватность описания. Доказательством этого является многолетняя полемика Чаадаева со славянофилами. Чаадаев не остался в 1820—1830-е гг. на позициях своего предшественника кн. П. Б. Козловского, описывавшего Россию только с западной точки зрения, хотя и следовал ему во многом.

Он долгое время пытался (эти попытки видны уже в VIII «Философическом письме», посвященном мировому синтезу) найти не «свой» и не «чужой», а *общий язык* описания, перейти с позиций *nationale conscience* к позиции *intelligence universelle*. Задача была величественна, но непосильна для философа. Это, видимо, было одной из причин духовных метаний от негативизма к мессианизму и обратно, причем возврат, как уже говорилось выше, со-

проводился утерей надежд на обретение общего языка и общего (general, universelle) сознания. Статьи Чаадаева 1854 г. могут показаться подражанием «Опыту истории России» П. Б. Козловского (4), эти тексты созданы с чисто западной позиции, в них уже нет проблемы сознания, их писал публицист-социолог, а не философ.

В. А. Мильчина и А. Л. Осповат называют вышеописанные эволюции мысли Чаадаева «интенсивным умственным кругооборотом», не имевшим, по мнению исследователей, цели «построения упорядоченной, непротиворечивой историософской схемы». У Чаадаева «попеременно формировались оба аспекта темы исторической отсталости России» (7, с. 12) (имеются в виду западнически-критическая и мессианская интерпретация этой отсталости — П. Т.). С нашей точки зрения, Чаадаев всю жизнь стремился именно к «построению упорядоченной, непротиворечивой историософской схемы». Его «интенсивный умственный круговорот» и «попеременное форсирование негативизма и мессианизма», как ярко определяют искания Чаадаева В. А. Мильчина и А. Л. Осповат, могут быть объяснены, с одной стороны, поисками общего языка описания культуры и сознания, попытками выйти из оппозиции «своего» и «чужого», обернувшимися метаниями между «своим» и «чужим». Кроме того, резкие повороты его мысли от критики национального менталитета к признанию его потенциальных возможностей неопровержимо свидетельствуют о том, что сам философ не достиг «чистого» состояния сознания, свободного от влияния той самой национальной ментальности, которую он критиковал. Другими словами, Чаадаев нарисовал лишь часть монстра и не освободился от его влияния.

Мы не осмелимся постулировать здесь какие-либо специфические черты русского менталитета, не отрефлектированные Чаадаевым. Сама проблема существования национального менталитета, его структуры решается столь противоречиво и разнообразно (мы учитываем и точку зрения М. Фуко, отрицающего коллективный менталитет как реальность), что в рамках данной статьи представляется разумным отвлечься от ее решения. Бесспорным и важным для данной работы является тот факт, что мысль Чаадаева не была так последовательна и свободна, как он прокламировал, он не достиг искомой метанойи, его взгляды детерминированы чем-то лежащим вне сферы его интеллектуальной воли, они амбивалентны. Если восполь-

зоваться для описания ситуации схемой Э. Фромма, то Чаадаев в значительной степени зависел от социально значимого субстрата эмоций общественного сознания (*emotio*), хотя и стремился выйти на уровень рационального, свободного, непротиворечивого сознания (*суперстрат ratio*). Стремящаяся к универсальности схема Э. Фромма превосходно описывает духовную атмосферу 1830-1840-х гг., когда мыслящие русские испытывали к Родине чувство, названное Герценом «любовью в ненависти», когда за гегельянскими, псевдорациональными построениями полемизирующих славянофилов и западников просвечивала борьба эмоций жрецов-противников перед алтарем Отчизны. Вполне естественно, что эмоционально насыщенной атмосфере национального самосознания была свойственна амбивалентность, превращавшая сферу национального чувства в один из лимбов *Inferno*. Эмоциональность и амбивалентность русского мышления сознавал не только Герцен, сказавший о «любви в ненависти» к России, но и славянофилы, противопоставившие западную рациональность, «мертвенную» и «сухую», российскому синтезу веры и знания, «живознанию» (И. Киреевский). Славянофилы осуществляли кенотическое нисхождение с вершин *ratio* в глубины народного духа, во многом предопределив кенозис следующих поколений русских интеллектуалов. Чаадаев не стремился к кенозису, его путь был путем восхождения к вершинам разума, доступного, по его мнению, лишь избранным, которые управляют духовной жизнью человечества (об иерархии избранных умов говорится в книге И. М. Ястребцова) (8, с. 29–44). В письме А. И. Тургеневу 1838 г. Чаадаев риторически вопрошает «Как можно искать разума в толпе?» «Что народ может иметь общего с разумом?» (13, II, с. 138). Тем более показательны его срывы с этого пути. И мессианские провозвестия 1830-х гг. и предание России анафеме в статье «L'univers» 1854 г., свидетельствуют о наличии эмоциональной детерминанты в философском мышлении Чаадаева. О детерминированности историософских интуиций Чаадаева политической злобой писали В. А. Мильчина и А. Л. Осповат, предположившие, что I «Философическое письмо» является в какой-то степени реакцией на патриотическую эйфорию в России, вызванную победой в русско-турецкой войне 1828-1829 гг. (7, с. 7, 8). Возможно, что статья «L'univers» аналогичным образом вызвана временными успехами русской армии в Крымской войне

в начале 1854 г. В обоих случаях мы наблюдаем эмоционально окрашенную интеллектуальную реакцию на эмоции общества. Борьба с национальным менталитетом не только освобождала, но и во многом определяла направление мысли Чаадаева. В борьбе с русским мышлением он закономерно оставался русским мыслителем.

Возможны и более частные подтверждения неудачи духовного освобождения Чаадаева, вытекающие уже не из анализа эволюции его взглядов, а из раскрытия содержания некоторых кардинально важных понятий его системы. Полемика Чаадаева со славянофилами, казалось, должна была продемонстрировать исключительность чаадаевской позиции. Но у Чаадаева обнаруживаются исключительно важные совпадения со взглядами славянофилов, а также со взглядами Ф. И. Тютчева, во многом близком славянофилам, совпадения, которые свидетельствуют о том, насколько глубоко были укоренены взгляды Чаадаева не только в западной парадигме русской культуры, но и в самосознании эпохи в целом.

Рассмотрим важнейшие для Чаадаева противопоставления:

Церковь—Империя

личность—надличностное единство.

В первом противопоставлении сторонник католической теократии Чаадаев предстает полярным антагонистом Тютчева, бывшего в своей политической публицистике идеологом мифа об Империи. Но для обоих мыслителей исключительно важна категория единства человечества, подлинного единства, противопоставленного ложному. Была ли для Чаадаева церковь важна как носительница христианской веры, или она имела лишь значение средства достижения подлинного единства (империи, государства, по Чаадаеву, ведут к ложному, видимому единству (*unité visible*), к расколу человечества, образец такого имперского государства — Россия, где отсутствует истинная, независимая от государства Церковь)? Здесь мы подходим к вопросу о религиозности Чаадаева. В ней сомневался Г. В. Флоровский, заметивший о Чаадаеве, что «у этого апологета Римской теократии всего меньше именно церковности <...> Он идеолог, а не церковник. Отсюда какая-то страшная прозрачность его историософских схем. Самое христианство ссыхается у него в новую идею <...>» (11, с. 247—248). Интуиции Флоровского

находят подтверждение в ряде высказываний Чаадаева, которые могут показаться еретическими и неортодоксальному богослову. В этом плане интересна прежде всего эволюция взглядов Чаадаева на роль христианства в России. Если в I «Философическом письме» Чаадаев считает, что русские такие же христиане как абиссинцы («но не христиане ли и абиссинцы?»), то в 1840-е гг. он называет русских «целым народом одним христианством созданным», причем имеет в виду уже не «абиссинское» христианство, а мировое. Чаадаев пишет гр. Сиркуру в 1846 г.: «Вся наша умственность есть, очевидно, плод религиозного начала. А это начало не принадлежит ни одному народу в частности, оно, стало быть, постороннее нам так же, как и всем остальным народам мира. Но оно всюду подвергалось влиянию национальных или местных условий, тогда как у нас христианская идея осталась такою же, какою она была привезена к нам из Византии <...>» (13, II, с. 187). Еще раньше, в 1843 г., Чаадаев иронизировал в письме А. Тургеневу по поводу рабски покорного принятия христианства на Руси (13, II, с. 161). По Чаадаеву, плохо то, что в России не было языческого субстрата культуры и цивилизации («национальных или местных условий»), не было его синтеза с христианством. Кроме того, византийское христианство вызывает негативное отношение Чаадаева, так как в Византии церковь слишком подчинена власти государства. Он критикует то, что считает «первоначальной чистотой» церкви в Византии, ее связь с христианством первых веков: «Эта чистота, без сомнения, неоценимое благо, она должна утешать нас во всех недостатках нашего духовного строя, но у нас речь идет только о нашем социальном развитии <курсив мой. — П. Т.>, и Вы согласитесь, что западный религиозный строй гораздо более благоприятствовал такого рода развитию, нежели тот, который выпал на нашу долю. В нашем обществе не существовало никакого другого нравственного начала, кроме религиозной идеи, ей должно быть приписано все, что у нас есть, — доброе, как и злое» (13, II, 190). В этом же письме Сиркуру содержится знаменательное определение русских: «Народ простодушный и добрый <...> принял высокие евангельские учения в их первоначальной форме, то есть раньше, чем в силу развития христианского общества, они приобрели социальный характер, задаток которого был присущ им с самого начала, но который и должен был, и мог обнаружиться лишь в урочное вре-

мя» (13, II, с. 190). И далее: «Нравственная идея христианства должна была оказать на этот народ только самое непосредственное действие, то есть усилить в нем аскетический элемент, оставляя втуне все остальные начала, заключенные в ней, — начала развития прогресса и будущности» (13, II, с. 191). Итак, Чаадаев за социальное христианство, христианство, которое модернизируется, превращаясь в средство социального единения, которое более всего интересует мыслителя. Он, конечно, оговаривается: «Христианская догма, как плод Высшего Разума, не подлежит ни развитию, ни совершенствованию, но она допускает бесчисленные применения в зависимости от условий национальной жизни» (13, II, с. 191). Эта оговорка о «применениях» обнаруживает идеолога теократии, который ради достижения высшего социального единства готов на модернизацию догмы и на ее сочетание с национальным субстратом (что противоречит пафосу христианского универсализма и антинациональной направленности более ранних «Философических писем»).

Завершить эти показательные цитаты можно отмеченной еще А. Валицким фразой из VI «Философического письма»: «К чему объединяться со Спасителем, если разделяться между собой?» (1, с. 50–51). Этот вопрос Чаадаев задает по поводу разделения церквей. В риторическом вопрошании философа скрыто предпочтение социального единения непосредственному личному общению с Богом (ср. выше критическое отношение к «аскетическому элементу» византизма, под которым Чаадаев подразумевал, очевидно, мистическую ориентацию восточного христианства, равнодушие к социальному универсуму, неприятие социального действия). Предпочтение Чаадаевым социального единства, в котором растворена личность, ее ложный субъективный разум, позволяет, а, точнее, вынуждает применить к оппозиции Церковь — Империя у Чаадаева операцию деконструкции. Для Чаадаева, противника светской власти, оппонента идеолога империи Тютчева, левая, позитивная часть оппозиции (Церковь) предпочтительна лишь постольку, поскольку обеспечивает единство человечества. Для Тютчева идеальная империя также есть средство достижения подлинного единства, истинной унитарности:

*«Единство, — возвестил оракул наших дней, —
Быть может спаяно железом лишь и кровью. . . »*

*Но мы попробуем спаять его любовью, —
А там увидим, что прочней. . .*

(«Два единства», 1870) (9, II, с. 223)

В этом стихотворении, направленном против Бисмарка, так же как в планах тютчевского трактата «Россия и Запад», ясна тема истинного единства, можно сказать, что в тексте оно истинное потому, что более «прочное». Любовь не самоцель, а средство для достижения этого единства, средство, которое «пробуют», экспериментируют с ним.

Стремление реализовать категорию всеобъемлющего единства пронизывает политику и культуру XIX столетия и достигает предельного напряжения в XX веке. Наполеон стремился объединить Европу, Николай I — превратить Россию в абсолютно подчиняющийся механизм, упоминавшийся Тютчевым Бисмарк создавал единую германскую империю; в общественной мысли возникает панславизм, стремящийся культурно и/или политически объединить славян. В культуре первой половины XIX в. наступает эпоха всеобъемлющих философских систем (Гегель), Гете создает концепцию мировой литературы. На этом фоне Чаадаев и Тютчев в своем стремлении к единству отнюдь не предстают новаторами.

Одной из главных деконструкционистских стратегий J. Culler считает выявление за эксплицированной оппозицией понятия, реализацией которого являются обе части данной оппозиции. В историософиях Чаадаева и Тютчева оппозиция Церковь — Империя скрывает за собой центральную для обоих мыслителей категорию единства. С точки зрения Чаадаева, единство реализует теократия, с точки зрения Тютчева — империя. Но суть не в христианстве и не в имперском мифе, а в жажде унитарности. Чаадаев не столько враг Империи, сколько противник ложного, слабого единения, которое она дает. Предпринятое нами «общее смещение всей системы» (термин J. Culler (16, с. 86)) Чаадаева показывает, что радикального разрыва со взглядами Тютчева у него не было. Чаадаев прямо заявлял, что «всемирная религия наследовала всемирной державе» <Римской империи — П. Т.> (13, I, с. 544), утверждая, таким образом, не разноприродность, а преемственность церкви и империи. Он говорит в этом же тексте о том, что создание наднациональной, всеобщей Римской империи готовило человечество к «пришествию Спасителя».

Ю. М. Лотман отмечал «зеркальную противоположность» взглядов Чаадаева и Тютчева (5, с. 34). За этой зеркальностью взглядов деконструкция позволяет вскрыть их глубинную общность, свидетельствующую о том, что Чаадаев подчинился той же телеологии единства, которая будет пронизывать в дальнейшем всю русскую философию. Следовательно, и в этом аспекте Чаадаев не осуществил разрыва с русской ментальностью.

Мы не видим этого разрыва и в еще более важном, с нашей точки зрения, аспекте персонологии. Для И. Киреевского и Хомякова естественна полемика с западным идеалом личности, ее сухим рационализмом, оторванностью от общего и т.д. То, что эмигрант Герцен как бы растворил личность в утопии общинного социализма, объяснимо хотя бы его разочарованием в европейских буржуа. Но совершенно парадоксальным представляется то, что предельный западник Чаадаев в «Философических письмах» ополчается на основы западной персонологии: этику и гносеологию Канта. Он против индивидуального, «адамова» разума, индивидуальное сознание должно избавиться от ложной субъективности, слиться с Божественным разумом. В этом идеале Чаадаева, в грядущем синтезе сознаний, узнается созданный позже идеал соборности Хомякова. Заметим при этом, что персонология Чаадаева, демонстрировавшего в своем жизнеповедении, в своем кантиански априорном манипулировании картиной русской истории предельную субъективность личности западного типа, контрастна по отношению и к его жизнестроительству, и к методу его историософского мышления.

Но, несмотря на это противоречие, персонология Чаадаева включает его в контекст национальной русской философии, в контекст соборности Хомякова, всеединства В. Соловьева, концепции «симфонической» личности Л. Карсавина. В этом контексте оппозиция «личность» — «надличностное единство» раскрывается как оппозиция несовершенного состояния индивида, наделенного ложным, субъективным разумом, и гармоничного состояния личностей, которые, отрекаясь от своей субъективности, достигают совершенства в надличностном единстве. Характерно, что ценность личности постоянно подчеркивалась теми мыслителями, которые все свои интеллектуальные силы направляли на то, чтобы обосновать нейтрализацию, «снятие» субъективности. В какой-то степени это было уступкой европейской этике, в какой-то — искрен-

ним убеждением. Хомяков возмущался тем, что в философии истории Гегеля личности превращаются в куклы, управляемые Абсолютом (12, с. 197). Западники и славянофилы были едины в пафосе утверждения личности, но и те и другие готовы были жертвовать ею во имя грядущей социальной утопии, интересов общества, государства, церкви, народа или любого другого надличностного, сверхличностного идеала. Здесь так же видно предпочтение правого члена оппозиции левому, реализующее то же самое стремление к единству, которое проявлялось в отношении к церкви и империи у Чаадаева и Тютчева. Как отмечалось выше, стремление к единству было свойственно как русской, так и европейской культуре первой половины XIX в., в этом Чаадаев столь же русский, сколько и европеец. Но в сфере персонологии русская культура усилила это стремление к единству, развив крайний и изощренный антииндивидуализм, очень часто проявлявшийся в скрытых формах. В решении проблемы личности Чаадаев также не вырвался из русского ментального контекста.

Именно в своем неудавшемся проекте метанойи Чаадаев является оригинальным мыслителем. Духовное достижение Чаадаева не в суде над Россией, который с той или иной степенью легкости вершили многие образованные русские николаевской эпохи, а в попытке отрефлексировать русский образ мыслей и занять свою философски осознанную позицию по отношению к предмету рефлексии. Сама задача, которую, по нашему мнению, поставил перед собой Чаадаев, факт ее осознания — есть в какой-то мере искомая метанойя. Во всем остальном Чаадаев — традиционный русский мыслитель, в своих проклятиях в адрес России и в своих надеждах на ее будущее он близок и западникам и славянофилам, кн. П. Б. Козловскому и В. С. Печерину, писавшему об ожидании «уничтоженья отчизны». Эволюция взглядов Чаадаева на Россию подчинялась тому же универсальному закону амбивалентного перехода от любви к ненависти, от проклятий к надеждам, которому подчиняется вся русская историософия. Здесь видится выход на гораздо более широкую тему историософии как весьма репрезентативной и специфической составляющей русской мысли. Заметим только, что закон амбивалентной эволюции историософии действует не только в петербургский период, начавшийся дифирамбами Прокоповича новой России и ее Моисею — Петру I, и завершающийся пророчествами В. Соловьева о «жел-

той опасности» и пришествии Антихриста. Историософия Московской Руси также начинается с оптимизма Филофея и кончается отчаянием Аввакума. Это сходство московского и петербургского ментальных циклов может послужить аргументом в пользу гипотезы Г. П. Федотова о том, что устои жизни Московской Руси, психология человека-москвиты остались неизменными вопреки вестернизации XVIII–XIX вв. (10, с. 343). Перед исследователем встает задача воссоздания единой парадигмы русского историософского сознания. Вырисовывающийся уже сейчас образ этого сознания органично включает в себя мысль Чаадаева, так стремившегося выйти за непреодолимые даже для него границы русского менталитета.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Славянофильство и западничество: консервативная и либеральная утопия в работах Анджея Валицкого. — М., 1991. — Вып. 1.
- 2 Гершензон М. О. П. Я. Чаадаев: Жизнь и мышление. — СПб, 1908.
- 3 Гройс Б. Поиски национальной идентичности // Вопросы философии. — 1992. — № 1. — С. 52–61.
- 4 Козловский П. Б. Опыт истории России / Публ. В. А. Мильчиной и А. Л. Осповата // Тютчевский сборник. — Таллинн, 1990. — С. 302–306.
- 5 Лотман Ю. М. Тютчев и Данте // Типология литературных взаимодействий: Тр. по русск. и славян. филологии / Учен. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1983. — Вып. 620.
- 6 Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. — М., 1992.
- 7 Мильчина В. А., Осповат А. Л. О Чаадаеве и его философии истории // Чаадаев П. Я. Сочинения. — М., 1989.
- 8 Торопыгин П. Г. П. Я. Чаадаев и И. Ястребцов // Актуальные проблемы теории и истории русской литературы: Тр. по русск. и славян. филологии / Учен. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1987. — Вып. 748. — С. 29–44.
- 9 Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. — М., 1965.
- 10 Федотов Г. П. Судьба и грехи России: Избр. ст. по философии русской истории и культуры: В 2 т. — СПб, 1991. — Т. 1.
- 11 Флоровский Г. В. Пути русского богословия. — Вильнюс, 1991.

- 12 Хомяков А. С. О старом и новом. — М., 1989.
- 13 Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избр. письма: В 2 т. — М., 1991.
- 14 Шевченко А. Тема России и Запада в философии истории М. К. Мамардашвили // Новый круг. — Киев, 1992. — N 1. — С. 33—47.
- 15 Шуклин В. Г. От Ивана Хворостинина до Петра Чаадаева // Studia Slavica. — Budapest, 1987. — Т. 33. — С. 131—148.
- 16 Culler J. On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism. — London, 1987.
- 17 McNally R. Chaadayev and His Friends. — Tallahassee (Florida), 1971.

«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ»
В РОМАНЕ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО
«ЧТО ДЕЛАТЬ?»
(Чернышевский, Жорж Санд, Шарлотта Бронте)

ПАВЕЛ РЕЙФМАН

Проблема «своего» и «чужого» имеет существенное значение при исследовании романа Чернышевского «Что делать?». Можно изучать ее в различных аспектах, на разных уровнях.¹ Автора статьи интересует лишь один из них, отражающий отношения мужчины и женщины, мотивы верной и неверной жены, так называемого «любовного треугольника» и т.п. Даже этот единственный аспект имеет обширную и давнюю традицию, начиная от античной мифологии, русского фольклора, древнейших литературных памятников всех стран и народов до психологической прозы первой половины XIX века, европейской и русской, до произведений, посвященных «женскому вопросу».

Когда речь идет о романе Чернышевского, следует иметь в виду ориентацию, часто вполне сознательную, на значительное количество конкретных литературных имен и названий, определяемых упомянутой выше традицией и важных для автора «Что делать?» О некоторых из них, по поводу романа Чернышевского, неоднократно писали исследователи, не всегда точно расставляя акценты (например, о Жорж Санд, Герцене, Тургеневе). В других случаях имеющаяся связь, насколько мне известно, не привлекала внимания литературоведов (Ш. Бронте, Л. Толстой).

Влияние Жорж Санд на творчество Чернышевского отмечалось много раз, уже со второй половины XIX-го века. Наиболее фундаментально, пожалуй, проблема рассмотрена в статье А. Скафтымова «Чернышевский и Жорж Санд», где дается довольно подробное сопоставление романов «Что делать?» и «Жак», приводятся многочисленные факты и убедительно доказывается воздей-

стве на роман Чернышевского творчества французской писательницы.²

Тем не менее, серьезное исследование Скафтымова, не потерявшее значение и в настоящее время, требует некоторых уточнений. Скафтымов утверждает, что Чернышевский всегда высоко ценил Санд «и преклонялся перед ее именем до конца своей жизни»³; все упоминания Чернышевского, «идушие на протяжении всей его жизни, всегда полны признательности и высокого пиетета»⁴.

Скафтымов приводит юношеское высказывание Чернышевского, когда тот ставит Э. Сю выше Санд, слова из «Дневника», где говорится о том, что о достоинствах Санд он сам не может судить, а восхищается ею потому, что все так делают.⁵ Однако Скафтымов не считает такие немногочисленные оценки существенными, определяющими отношение Чернышевского к Санд (подразумевается, что в них сказалась молодость, незрелость Чернышевского, остальные же, поздние его высказывания безусловно похвальны). С последним утверждением, верно фиксирующим общее отношение к Санд, нельзя согласиться полностью.

В письме к сыну, Александру, от марта 1885 г. Чернышевский, считая Санд устаревшей, отмечает, что многие произведения, некогда пользовавшиеся большой популярностью, например, «Новая Элоиза» Руссо, «даже «Лелия» Жоржа Занда могут быть ныне читаемы без смеха лишь как исторические памятники давно минувших фазисов общественной жизни».⁶

Гораздо важнее для нас оценки Санд, высказанные Чернышевским в более раннее время, в период создания романа «Что делать?», вернее в самом романе. Так, Вера Павловна относится к Санд отнюдь не отрицательно, но без особого восторга. Она читала Санд уже до первого разговора с Лопуховым; у нее возникает ощущение, что авторы книг, знакомых ей, в том числе Санд, говорят во многом то же, что Лопухов, но все-таки не то: «Нет, там не то: там все это или с сомнениями, или с такими оговорками, и все это как будто что-то необыкновенное, невероятное. Как будто мечты, которые хороши, да только не сбудутся! <...> А ведь я думала, что это самые лучшие книги. Ведь вот Жорж Занд — такая добрая, благонравная, — а у ней все это только мечты!»⁷ По мнению Веры Павловны, такие авторы «думают, что в самом деле так

и останется, как теперь, — немного получше будет, а все так же. А того они не говорят, что я думала»⁸ Отсюда и разочарование Веры Павловны: «Нет, там не то».⁹

В черновой редакции «Что делать?» разочарование более непосредственно связано с именем Санд: «даже у Жоржа Занда, — а ведь Жорж Занд такая добрая, благородная и, кажется, все знает, а нет, и у ней не то».¹⁰

Сказанное не значит, что Чернышевский стал относиться к Санд без уважения, что он утратил представление об ее роли в формировании новых людей. На ее романах воспитывалась Вера Павловна. Она — любимый писатель Кати Полозовой: «Ее любимым поэтом был Жорж Занд».¹¹ Катя воображает себя Жанной, а чаще всего Женевьевой, героинями Санд.¹²

В черновой редакции «Что делать?», во вступлении, в главке III, «Вторая завязка», которая потом выпала, Владимир Петрович Копанцев, принесший Вере Павловне записку от Лопухова (в окончательном тексте это поручение выполняет Рахметов), «распорядился своей молодостью, по Жоржу Занду, по Лелии, по рецепту в этом гимне, который она поет при своем пострижении».¹³ Далее шли слова гимна: «Сказали нам тираны наши: пойте песнь любви. Нет, мы запрем для любви сердца свои. Вы недостойны, чтобы мы любили вас. Будьте людьми, тогда будет вам и любовь».¹⁴ «Отличный гимн», — добавляет Копанцев: «в ее <время> там у них, а в мое время у нас, был он справедлив».¹⁵

Таким образом, имя Санд постоянно присутствовало в сознании Чернышевского во время создания «Что делать?». Более того, среди книг Чернышевского, имевшихся у него в крепости, были произведения Санд.¹⁶ И все-таки в ее книгах, по мнению Веры Павловны, да и самого Чернышевского, «не то» или, по крайней мере, не совсем то.

Не случайно в черновой редакции, там, где речь идет о круге чтения Рахметова, Чернышевский вновь упоминает имя Санд: «Два романа Жоржа Занда он прочел с наслаждением, — посмотрев на третий, он сказал: "видно, что в остальных не найду больше ничего, кроме того, что уже в двух прочитанных. Поэтому больше читать не нужно"».¹⁷ Далее говорится об «Ярмарке суеты» («Ярмарке тщеславия») Теккеря, которую, по мнению Рахметова, только и нужно читать из всех произведений называемого писате-

ля. Оценка Теккерее оставалась в окончательной редакции, отзыв же о Санд там опущен, что симптоматично, но все таки полностью его не зачеркивает.

Некоторую переакцентировку следует внести и в суждения А. Скафтымова о соотношении двух романов, «Жак» и «Что делать?». Сопоставляя их, автор статьи, в духе советского литературоведения, делает вывод о безусловном преимуществе Чернышевского. У Санд он находит лишь апологию свободы чувств, беспорядочные ламентации, романтическую экзальтацию и т.п. У Чернышевского же исследователь отмечает глубину изображения бытовой атмосферы, постановку проблемы участия женщины в общественной жизни, социальную фиксацию событий, наличие социалистического идеала, реалистическую манеру повествования. Преимущества Чернышевского, его оптимизм определяют, по Скафтымову, и различие развязок: у Санд муж, «потеряв жену, уже не находит иных импульсов к жизни и трагически кончает самоубийством. Герой же Чернышевского жив не только чувством к женщине. Тяжело переживая потерю, он все же знает и любит иные ценности жизни, и потому у него иной выход: оставляя жену свободной, он сам не покидает жизни».¹⁸ Совершенно очевидно, что исследователь солидарен и с Чернышевским, и с его героем.

По всей видимости, автор «Что делать?» должен был обратить внимание на рассуждения Жака, высказанные им в предпоследнем письме Сильвии, подводящем, по существу, итог роману: «Не проклинай двух любовников, которым пойдет на пользу моя смерть. Они не виноваты, они любят друг друга <...> Эти двое погрязли в эгоизме, но ведь эгоизм, пожалуй, ценное качество. У кого нет эгоизма, тот не приносит пользы ни себе самому, ни другим. Кто не хочет, чтобы его вытеснили с его места в обществе, должен любить жизнь и стремиться к счастью вопреки всему. То, что в обществе называется добродетелью, представляет собою искусство удовлетворять свои желания, не задевая открыто других и не навлекая на себя их опасную враждебность».¹⁹ Размышления Чернышевского над подобными высказываниями в «Жаке», видимо, легли, наряду с другими источниками, в основу его теории «разумного эгоизма».

Но, солидаризуясь во многом с Санд, с заявлениями ее героев, автор «Что делать?» далеко не во всем еди-

номышленник французской писательницы. Смерть Жака неприемлема для него. Кончатъ самоубийством? Помилуйте! Имеются гораздо более разумные и трезвые решения. Их он и предлагает в романе, вступая, по сути дела, в полемику с Санд, стремясь **подправить** ее. Даже мнимое самоубийство Лопухова оказывается слишком надуманным, сложным выходом. Об этом говорит Вере Павловне Рахметов. Он называет происшедшее «глупой мелодрамой»: «зачем весь этот шум?» — недоуменно спрашивает он.²⁰ По мнению Рахметова, воспринимать происходящие события следовало бы как «чистый вздор, из-за которого не стоит выпить лишний стакан чаю или не допить одного стакана чаю»; «Из-за каких пустяков какой тяжелый шум! <...> Между тем как очень спокойно могли бы все трое жить по-прежнему, как жили за год, или как-нибудь переместиться всем на одну квартиру <...> и по-прежнему пить чай втроем, и по-прежнему ездить в оперу втроем. К чему эти мучения? К чему эти катастрофы?»²¹

Подобный выход предполагает первоначально и Лопухов, предлагая Вере Павловне общую квартиру,²² а позднее, получив ее письмо, возвращаясь из Рязани в Петербург. В конце концов к такому пониманию приходит и Вера Павловна, сообщая о своем новом взгляде в письме к «отставному медицинскому студенту» (Лопухову): «Теперь я нахожу, что это самый лучший и легкий для всех способ устроить дела, подобные нашему».²³ Но и более сложный способ, примененный в романе, оказывается простым и хорошим. Неразрешимый «треугольник» Санд преобразуется в конце произведения Чернышевского в благополучнейший квадрат.

Вряд ли можно разделить с автором «Что делать?» подобный социальный оптимизм, основанный на чисто умозрительной теории. Не случайно в «Живом трупе» Л. Н. Толстой, припоминая вариант Чернышевского, строя во многом на нем сюжет пьесы, отвергает такой вариант, предпочитая решение Санд. Цыганка Маша обращается к примеру Лопухова, разговаривая с Федей Протасовым, пытавшимся в первый раз покончить жизнь самоубийством: «**Маша** — Читал ты «Что делать?»? **Федя** — Читал, кажется. **Маша** — Скучный это роман, а одно очень, очень хорошо. Он, этот, как его, Рахманов, взял да и сделал вид, что он утопился. И ты вот не умеешь плавать. **Федя** — Нет.»

Несмотря на сомнения Феде «—Да ведь это обман», «самоубийство» разыгрывается далее по Чернышевскому.²⁴ Но такой теоретический выход, совсем вроде бы простой, на самом деле не является выходом. И итог — реальная развязка, подлинное самоубийство.

В связи с осмыслением романа «Что делать?» возникает проблема соотношения его с романом английской писательницы Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» (1847). В центре его, как и у Санд, у многих других авторов, у самого Чернышевского — «женский вопрос». Бронте была почитательницей Санд, ее романов о женской судьбе. Чрезвычайно высоко ставила она Теккеря, его «Ярмарку тщеславия». Бронте считала Теккеря самым совершенным современным английским писателем, посвятила ему «с глубоким почтением» второе издание «Джейн Эйр». Героиня романа Бронте во многом ориентирована на Ребекку Шарп из «Ярмарки тщеславия», начиная от цвета ее глаз (у обеих — зеленые), от упоминаемых книг одного и того же писателя,²⁵ от общей профессии (обе они гувернантки: кстати, первые планы освобождения Веры Павловны из «подвала» тоже связаны с поисками места гувернантки; в роли учителя, дающего домашние уроки, выступает и Лопухов) до сюжетного сходства, многих одинаковых проблем, определяемых борьбой Ребекки и Джейн за свое счастье, за место в жизни.

Но, ориентируясь на Теккеря, Бронте одновременно полемизирует с ним, вернее с его героиней. Автору «Джейн Эйр», как и самой Джейн, чужда этическая нечистоплотность Ребекки, циническая уверенность ее, что в борьбе за собственное счастье все средства хороши, готовность применять любой недозволённый прием в той войне, которую она ведет.

Джейн Эйр — образ, созданный на рубеже романтической и реалистической эстетики, во многом в романтическом ключе, с несколько прямолинейным противопоставлением греха и добродетели, с изрядной долей сентиментальности, в голубовато-розовых тонах. С романтической стихией связан и сюжет романа, происходящие в нем необычные события, атмосфера тайны, необузданные эмоции Эдварда, необыкновенные совпадения и встречи. Все это не соответствовало вкусам Чернышевского. Но некоторые особенности «Джейн Эйр» должны были

заинтересовать автора «Что делать?», во всяком случае послужить основанием для его собственных рассуждений.

Прежде всего, героиня Бронте — бунтовщица. Тема борьбы, протеста красной нитью проходит через весь роман. Уже в детстве она бунтует против Джона Рида, против его матери — тетки Джейн. Читая «Историю Рима» Голдсмита, о Нероне, Калигуле, других деспотах, сравнивая с ними окружающих ее людей, Джейн, поднимая бунт против Джона, видит в нем такого же тирана: «Жестокый, безжалостный злодей! — вскричала я: — ты хуже Нерона, Калигулы, Тиберия».²⁶ В спорах с любимой подругой, Элен Бернс, воплощающей идею христианского смирения, Джейн не понимает всепрощающей безропотности: «Я бы ее ненавидела, и уж ни в каком случае не могла бы позволить с собой подобного обращения».²⁷ По ее мнению, нужно не подчиняться несправедливости, а давать ей отпор, на вражду отвечать такой же враждой: «Любовь за любовь, ненависть за ненависть — иначе и быть не может. На вашем месте я питала бы неприимимую вражду к особе, осмелившейся себе позволить ужасные жестокости».²⁸ Униженная и оклеветанная своими врагами, теткой и попечителем школы в Ловуде, она не хочет покориться, испытывает гнев и ненависть к ним: «сильнейшая, исступленная злоба волнует всю мою кровь. Мистрисс Рид, Броккельгерст и компания завертелись в моих глазах, как гнусные разбойники, достойные позорной казни. Я была, повидиму, не то, что Елена Бернс».²⁹

Даже в отношениях с Эдвардом Рочестером, любимым ею, уже после объяснения в любви, дав согласие на свадьбу, Джейн протестует против малейшей попытки поставить ее в зависимое положение, хочет до последнего момента сохранить статус гувернантки, жить на собственный счет. Полушутя говорит она своему жениху, что он «трех-бунчужный паша», что она проникнет в его гарем и призовет рабынь к свободе, поднимет «общее восстание против вас».³⁰ Подобная обрисовка Джейн, выдержанная на протяжении всего романа, должна была нравиться Чернышевскому.

Близок, видимо, ему и мотив права человека на счастье. Признание такого права — важная особенность теории «разумного эгоизма». Слово «счастье» многократно повторяется на страницах «Джейн Эйр». За счастье борется от начала до конца романа его героиня. Она покидает

школу в Ловуде, отправляется в незнакомый мир, как и Ребекка Теккерея, именно на охоту за счастьем. И она достигает его в конце романа: «Я счастлива в высокой степени, и никакой язык не в состоянии выразить моего счастья».³¹

О своем праве на счастье упоминает неоднократно Эдвард. Веря в это право, он решается на обман, на нарушение закона. «Я разрушу, я уничтожу все препятствия, все преграды к счастью», — говорит он.³²

Внимание Чернышевского могла привлечь и игра со временем, на которой построен весь роман Бронте. Он начинается с рассказа о жизни героини, когда ей около 10 лет и она живет у тетки в Гейтсхэдхолле. Лишь позднее читатель узнает о прошлом, о родителях Джейн, о дяде с Мадейры, о родственных отношениях с Риверсами. Фабула романа вырисовывается лишь в его конце. Подобным же образом, с перестановками во времени, с многочисленными обращениями к различным моментам прошлого, постепенно раскрывается биография Эдварда. В романе называется много точных дат, передающих течение времени. Напомним, что подобная игра со временем, хотя несколько иного плана и иногда с другими целями, — очень существенная особенность построения «Что делать?»³⁴

Но самое главное, что дает основание для сближения романов Бронте и Чернышевского, не говоря уже об общем обращении к «женскому вопросу», о постановке проблем счастья, протеста и др., — мотив многоженства. «Джейн Эйр», пожалуй, единственное произведение, знакомое Чернышевскому, где этот мотив не только затронут, но и помещен в центре сюжета. Бронте создает такую ситуацию, которая вроде бы в наибольшей степени оправдывает решение героя, Эдварда, жениться при живой жене (его брак на нелюбимой женщине устроен корыстным отцом; наследственное безумие и алкоголизм жены превращает ее в отвратительное чудовище, заставляющее ужасно страдать Эдварда, думать о самоубийстве и т.п.), но, тем не менее, такое решение, по мысли писательницы, является безнравственным, пагубным и греховным.

Герой — человек сильных и необузданных страстей. По его собственным словам, он совершил немало дурных поступков. Но он мог бы быть иным. Проступки Эдварда — результат обстоятельств, а не природы, природной склон-

ности. Напомним, что просветительская мысль об определяемости поступков средой очень важна для русских революционных демократов, для Чернышевского, многое объясняет в романе «Что делать?»³⁵

Кульминационный момент «Джейн Эйр» — подробное описание свадьбы, когда в последний момент, при вопросе священника о возможных препятствиях, появляется посланец брата безумной жены и сообщает о первом браке. Описание предшествующего пребывания Джейн в Торнфилде, имении Эдварда, многочисленные эпизоды, намекающие на какую-то страшную тайну, подготавливают кульминационную сцену. Ею определяется и все последующее содержание романа. Эдвард вынужден признаться в первом браке, чувствует себя виноватым в том, что скрыл его от Джейн. Но общее решение вторично жениться не кажется Эдварду греховным. Он верит, что Бог его простит, а до людского суда ему дела нет. Он не раскаивается в своем замысле, уговаривает Джейн уехать с ним во Францию, где их не знают и они смогут быть счастливыми. Джейн, хотя и потрясена случившимся, продолжает любить Эдварда. Ей, несмотря ни на что, хочется остаться с ним, согласиться на его уговоры. Но она не может так поступить. Она чувствует ответственность не только перед людьми, перед законом, но и перед Богом, а прежде всего перед собой: совершив подобный поступок, она оскорбит себя, потеряет к себе уважение.³⁶

И писательница, и само Провидение целиком на стороне героини: Эдвард наказывается за свои необузданные страсти, за греховный замысел. Дом его сгорает, Эдвард становится калекой, теряет зрение. Правда, наказание открывает ему и путь к счастью. Безумная жена, совершившая поджог, сама гибнет во время пожара. Эдвард теперь вполне законно может жениться на Джейн.

Как видим, мотив многоженства — основа сюжетной линии романа Бронте. Он определяет почти все развитие событий. Чернышевский вряд ли мог воспринять без иронической улыбки романтическое, переходящее в мелодраму, оформление этого мотива. Но сам мотив должен был показаться ему небезынтересным. Необходимо только, как и в случае с Санд, кое-что подправить. Оказалось, что и здесь ничья смерть никому не нужна. Все обошлось проще. На пересечении двух сюжетов, Санд и Бронте, появился новый вариант, вариант Чернышевского.

Читателю может показаться, что сближение «Джейн Эйр» и «Что делать?» недостаточно правомерно, что сходство между ними случайно. Тем более, что в своих сочинениях и письмах Чернышевский вроде бы нигде не говорит о Бронте. В алфавитном указателе его полного собрания сочинений имя Бронте упоминается один раз, в списке книг, бывших у Чернышевского в крепости, пересылаемых А. Н. Пышину весной 1864 г., перед отправкой писателя в Сибирь. Почти в конце списка книг, под номером 45, значится: «The Life of Charlotte Bronte, 2 тома».³⁷ В другом аналогичном списке назван роман Флобера «Госпожа Бовари».³⁸ Более подробный анализ книг, имевшихся в крепости у Чернышевского, с точки зрения их значения для создания «Что делать?» — задача специального исследования. Пока же отметим, что и Бронте, и Флобер имели прямое отношение к роману, над которым работал в то время Чернышевский. Флобер вообще-то ему не нравился. Кроме приведенного упоминания имени Флобера, Чернышевский один еще только раз говорит об авторе «Госпожи Бовари», в письме сыну из Вилюйска от 14 мая 1878 г.: «Во всяком случае Цахер-Мазох много выше Флобера, Зола и других модных французских романистов (из которых Доде уж вовсе пошляк)».³⁹

Неприятие Чернышевским Флобера, видимо, вызвано подчеркнутой беспристрастностью, «беспартийностью», объективностью повествования автора «Госпожи Бовари», нежеланием его явно стать на чью-либо одну сторону; не вызывало, вероятно, сочувствия Чернышевского и то, что роман о положении, судьбе женщины не укладывался в привычные рамки «женского вопроса». И опять — слишком все сложно. Перечитать (или прочесть) роман Флобера, работая над «Что делать?», было полезно, хотя он, судя по всему, тоже воспринимался Чернышевским как очевидное «не то».

Упоминаемый же Чернышевским Цахер-Мазох (Захер-Мазох Леопольд фон...) — в общем второстепенный австрийский писатель, автор рассказов и повестей с этнографическим уклоном из жизни низших слоев галицийского и еврейского населения Австро-Венгрии. Большой популярностью в Европе, в России пользовались его эротические произведения, в которых затрагивалась тема сексуальных извращений, получивших позднее в психиатрии название мазохизм: «Венера в мехах» (1870), «Венские мессалины» (1874), «Берлинские мессалины» (1887)

и др. Противопоставление Захер-Мазоха Флоберу, Золя, «другим модным французским романистам» делает возможным предположение, что Чернышевский знал об его эротических произведениях, хотя и не читал их. Не исключено, что именно они определили высокую оценку австрийского писателя автором «Что делать?»

Что же касается Доде и Золя, наиболее характерные их романы, где речь идет о проблемах секса, плотской любви, физиологии, распада семьи, роста аморальности и т.п., написаны позднее, чем цитируемое письмо Чернышевского («Нана» Золя — 1880, «Сафо» Доде — 1884). Однако многие из названных проблем в значительной степени затронуты уже в романах Доде «Фроман младший и Рислер старший» (1874), «Джек» (1876), в «Терезе Ракен» (1867) и в первых томах серии Ругон-Маккаров Золя (с начала 1870-х гг.), в романе Э. Гонкура «Девка Элиза» (1877). Знаменательно, что все эти французские писатели — друзья, участники одного литературного кружка, «обедов Флобера», что они регулярно собирались вместе, читали и обсуждали произведения друг друга, что они были связаны с традициями Бальзака, что их творчеством интересовалась Санд.⁴⁰ Их можно действительно назвать «модными французским романистами», отбросив тот пренебрежительный оттенок, который вкладывает в свои слова Чернышевский.

Но все сказанное относится к более позднему времени. Нам же следует вернуться к более раннему периоду, когда Чернышевский писал «Что делать?», и даже более раннему — к концу 1840-х гг. Вскоре после их появления в Англии, произведения Бронте стали широко известны в России. В 1849 г. роман «Джейн Эйр» был переведен на русский язык и напечатан в «Отечественных записках», а несколько позже — отдельным изданием. Он обратил на себя внимание критики. В шестом номере «Современника» за 1850-й год опубликована статья о «Джейн Эйр». Ее автор относит произведение Бронте к числу «замечательнейших современных романов», пересказывает кратко его содержание, отметив, что «Джейн Эйр» уже переведена на русский язык и знакома публике; читатель может судить, «сколько интереса заключается в романе <...> С какой стороны вы не взглянули на него, он удовлетворит вашим требованиям» (С. 31, 37 — 38). Здесь же говорится, что герой «хотел жениться от живой жены на другой!» (С. 34).

Более поздние произведения Бронте, романы «Шерли» и «Виллет», опубликованы в «Библиотеке для чтения» (1851. Т. 105—107. 1853. Т. 120—122).

Чернышевский знакомится с «Джейн Эйр» сразу же после появления романа в русском переводе. В 1848—1849 гг. он вообще регулярно читает «Отечественные записки», и за более раннее время, и новые.⁴¹ Название «Отечественных записок» встречается чуть ли не на каждой странице его дневника. Он с симпатией относится к журналу, надеется на сотрудничество в нем, собирается предложить его редактору, Краевскому, свою повесть.⁴²

В «Дневнике 22-го года моей жизни (1849—1850)» зафиксировано чтение «Джейн Эйр». Под датой 16 августа <1849 г.> отмечено: «пришел Ал. Фед. <...> принес 6 и 7 NN «Отеч. запис.» <...> Я должен был проводить его. После стал читать». В упомянутых номерах как раз печаталась «Джейн Эйр». Под датой 18 августа уже прямо говорится о романе Бронте: «Больше читал «Отеч. записки» — «Дженни Эйр», весьма хорошо, жаль только, что и здесь хотят вешать трагические сцены до мелодраматического и страшные приключения — этого не следовало». В начале сентября, 2-го числа: «был у Вольфа, где думал застать «Отеч. записки», но не застал, чтобы почитать «Дженни Эйр», которая заинтересовала». И далее, на следующий день: «Прочитал «Отеч. записки». «Дженни Эйр» 3-я часть не так хороша, как первые две, однако ничего».⁴³

В примечаниях к 1-му тому полного собрания сочинений Чернышевского, к записи от 18-го августа приводятся некоторые сведения о «Джейн Эйр», об успехе романа у английских читателей, слухи о возможном авторе (гouverнантка, работающая в доме Теккерей), «Джейн Эйр» сопоставляется с «Ярмаркой тщеславия», но имя Бронте (даже ее псевдоним) почему-то не названы, не отмечено значенные знакомства с ее романом для автора «Что делать?»

Смерть Бронте (1855), публикация ее биографии, составленной Гаскелл (1857), должны были оживить интерес Чернышевского к «Джейн Эйр». Не удивительно, что, работая над «Что делать?», он захотел прочитать (или перечитать) эту биографию. Кстати, среди книг, бывших у Чернышевского в крепости, находился и ранний роман Бронте «The Professor» («Учитель»), опубликованный в 1855 г., после ее смерти.⁴⁵

Еще одна немаловажная деталь. Роман «Джейн Эйр» напечатан в «Отечественных записках» без всякой подписи, без псевдонима. В короткой редакционной заметке (вероятно, она написана переводчиком) сообщается, что после «Домби и сына» Диккенса лондонская публика не принимала ни одного произведения с такой благосклонностью, с какою были приняты в последнее время два романа: «Базар житейской суеты» <т.е. «Ярмарка тщеславия» — П. Р.> Теккерея и «Джейн Эйр», неизвестного автора. Сопоставляя два названных романа, составитель заметки высказывал мнение, что, при сходстве их, они по основной мысли противоположны, что «в характерах этих двух героинь нет ничего общего».⁴⁶

В конце романа, а также в оглавлении 66-го тома журнала указывалось имя переводчика: И. Введенский. Оно является еще одной нитью, связующей имена Чернышевского и Бронте. «Джейн Эйр» перевел Иринарх Иванович Введенский — земляк Чернышевского, человек демократических, даже радикальных воззрений, критик, педагог, переводчик, знаток Теккерея и Диккенса, автор статьи «Вильям Теккерея и его романы», опубликованной без подписи в том же томе «Отечественных записок», в котором начал печататься роман Бронте (Т. 64). В статье, в основном, речь шла об «Ярмарке тщеславия», которую сам Введенский позднее перевел.

Чернышевского многое связывало с Введенским. В 1849—1850-м годах он посещал кружок, организованный Введенским в Петербурге для саратовской молодежи. Там читали Искандера-Герцена, обсуждали самые животрепещущие проблемы. Введенский оказывает на молодого Чернышевского немалое влияние. Чернышевский регулярно бывал в его доме, хорошо знал его семью. Введенский высоко его ценил, пытался устроить его учителем в Петербурге. Чернышевский мечтает о том, как он, чтобы «расплатиться с Ир. Ив. за его хлопоты», выучит английский язык «и вдруг принесу ему перевод для следующей книжки "Отеч. записок"» (С. 391). Введенский принимает его «с большой заботливостью», предлагает пользоваться своими книгами, объясняет, «что и как пишут» (Там же). Прочитанные слова из «Дневника» свидетельствуют, в частности, о том, что Чернышевский хорошо знает о роли Введенского в «Отечественных записках», об его работе в журнале Краевского.

Когда Чернышевский уезжает из Петербурга, Введенский неоднократно упоминает его имя в письмах к саратовским родственникам. Он сообщает, что у Чернышевского можно узнать все подробности его, Введенского, жизни: «ему совершенно известно все, что до меня касается». Введенский посылает Чернышевскому свой перевод романа Диккенса «Домби и сын», который тот дарит Ольге Сократовне. Собираясь вернуться в Петербург, планируя будущие занятия, Чернышевский вновь обращается, ориентируясь, видимо, и на Введенского, к мысли о сотрудничестве в «Отечественных записках», полагает возможным составление вместе с Введенским учебника по литературе и теории словесности. Он мечтает о том, что познакомит Ольгу Сократовну с кружком Введенского. Возвратясь в Петербург, Чернышевский снова встречается с Введенским. Тот присутствует на защите магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности».

К переводу «Джейн Эйр» Введенский, по всей видимости, обратился не случайно: многое здесь соответствовало его убеждениям, пониманию идейно-художественной значимости произведения. Вполне вероятно, что он говорил о Бронте с Чернышевским. При таких обстоятельствах тот вряд ли мог не заметить роман Бронте, не запомнить его, что оказалось полезным через несколько лет, при работе над «Что делать?»

Подводя итоги, можно утверждать, что Чернышевский, создавая свою книгу, имел под рукой или, по крайней мере, в памяти целый ряд произведений, которые в той или иной степени перекликались с проблемами его романа (Санд, Флобера, Бронте, Теккеря и др.)⁴⁸. Используя по мере надобности «чужое», Чернышевский всегда вносил в него «свое». Мы пытались показать, в каком направлении он перерабатывал заимствуемый материал. Остается только добавить, что «более простые» решения, предлагавшиеся Чернышевским, определялись всей совокупностью его этических воззрений, целостной теоретической системой революционно-демократической идеологии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Руденко Ю. К. Чернышевский — романист и литературные традиции. — Л., 1989. В примечаниях приводится большое количество сносок на статьи и монографии, посвященные данной проблеме. Однако, по нашему мнению, нельзя согласиться с истолкованием Руденко соотношения Чернышевского с русской и европейской литературной традицией, с многими его доказательствами и конечным выводом, со стремлением «обосновать представляющимся правомерным и единственно справедливым взгляд на Чернышевского как на художника не только общенационального, но и мирового масштаба, чьи художественно-эстетические искания совпадали с магистральными путями развития литературы его времени и смыкались с ее эпохальными достижениями, а в установках на откровенно экспериментальное формотворчество являлись своеобразной предтечей будущего литературного авангарда рубежа веков и XX века» (С. 241).
- 2 Скафтымов А. Чернышевский и Жорж Санд // Н. Г. Чернышевский. — Саратов, 1928; Скафтымов А. Статьи о русской литературе. — Саратов, 1958. Цит. по последнему изд. Далее: Скафтымов.
Роман Санд «Жак» оказал значительное воздействие на творчество русских писателей: «Полинька Сакс» А. В. Дружинина, «Боярщина» А. Ф. Писемского, «Подводный камень» М. В. Авдеева и др.
- 3 Скафтымов. — С. 203.
- 4 Там же. — С. 204.
- 5 Там же. — С. 203—204.
- 6 Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. — М., 1939—1953. — Т. 15. — С. 519. Далее: Чернышевский, с указанием тома и страницы.
- 7 Чернышевский Н. Г. Что делать? — Л., 1975. — С. 59. Далее: Что делать?
- 8 Там же. — С. 60.
- 9 Там же. — С. 59.
- 10 Там же. — С. 411.
- 11 Там же. — С. 314.
- 12 Там же. Жанна — героиня одноименного романа Санд. Женьева — героиня романа Санд «Андре».

- 13 Там же. — С. 352. Песня Лелии, героини одноименного романа Санд, в черновой редакции «Что делать?» аналогична по значению песне «Ça ira», которую поет Вера Павловна в окончательной редакции романа. Как и в случае с «Ça ira», Чернышевский на самом деле не цитирует песню Лелии при пострижении, «На реках вавилонских мы сидели и плакали», а дает свой псевдоперевод.
- 14 Там же.
- 15 Там же.
- 16 Чернышевский. — Т. 14. — С. 488.
- 17 Что делать? — С. 578–579.
- 18 Скафтымов. — С. 215.
- 19 Sand G. Jac. — Paris, 1884. — P. 349–350. Санд Ж. Собр. соч.: В 9 т. — Л., 1971. — Т. 3: Жак. — С. 285.
- 20 Что делать? — С. 227, 223.
- 21 Там же. — С. 227.
- 22 Там же. — С. 194.
- 23 Там же. — С. 246.
- 24 Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. — М., 1982. — Т. 11. — С. 309, 311.
- 25 Сэмюэля Джонсона, роман которого «История Расселаса, принца абиссинского» читает Джейн. «Словарь английского языка» того же автора выбрасывает Ребекка, отправляясь на охоту за счастьем.
- 26 Bell C. Jane Eyre. — Fifth edition. — London, 1855. <Без автора> Дженни Эйр // Отечественные записки. — 1849. — Т. 64–66. (май–октябрь). — Т. 64. — С. 179. Далее: Дженни Эйр, с указанием тома и страницы.
- 27 Там же. — С. 218.
- 28 Там же. — С. 220.
- 29 Там же.
- 30 Там же. — Т. 66. — С. 79.
- 31 Там же. — С. 328.
- 32 Там же. — Т. 65. — С. 118.
- 33 Там же. — Т. 64. — С. 193, 206, 215, 221, 235, 238 и др.
- 34 Рейфман П. Время в романе Чернышевского «Что делать?» // Литературный процесс: внутренние закономерности и внешние воздействия: Тр. по русск. и славян. филологии / Учен. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1990. — Вып. 897. (Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia II).
- 35 См., напр., второй сон Веры Павловны, похвальное слово Марье Алексеевне и т.п.
- 36 Дженни Эйр. — Т. 65. — С. 261; Т. 66. — С. 108, 109, 112, 125, 128 и др.

- 37 Чернышевский. — Т. 14. — С. 489. Видимо, речь идет о фундаментальной биографии Бронте, составленной по просьбе ее отца после смерти писательницы (1855) подружкой и единомышленницей, Элизабет Гаскелл (Gaskell E. The Life of Charlotte Bronte. — London, 1857. — Vol. 2.). Биография неоднократно переиздавалась, в частности в конце 1850-х гг.
- 38 Чернышевский. — Т. 14. — С. 840.
- 39 Там же. — Т. 15. — С. 286.
- 40 См.: Доде А. Тридцать лет в Париже // Доде А. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1965. — Т. 7. — С. 431—432.
- 41 Чернышевский. — Т. 1. — С. 269, 271, 272, 275, 276, 277, 279, 282, 284, 289, 290, 307, 309, 335, 336, 337 и др.
- 42 Там же. — 273, 337, 338.
- 43 Там же. — С. 309—311. См. также: Чернышевская Н. М. Летопись жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского. — М., 1953. — С. 54. Далее: Чернышевская. В «Летописи...», в отличие от примечаний к 1-му тому, упоминается, что автор «Дженни Эйр» — Бронте, сообщается о содержании 6-го и 7-го N «Отечественных записок», которые читал Чернышевский.
- 44 Чернышевский. — Т. 1. — С. 802—803.
- 45 Чернышевская. — С. 277.
- 46 Дженни Эйр. — Т. 64. — С. 179.
- 47 Чернышевский. — Т. 1. — С. 49, 139, 181, 228, 271, 339—343, 345—348, 361—365, 371, 373, 378, 384, 390, 391, 394, 395—398, 449, 514. См. также: Чернышевская. — С. 54, 58, 70, 75, 77, 78, 80, 81, 84, 109.
- 48 Теккерей правомерно входит в число называемых писателей. «Ярмарка тщеславия», столь важная для Бронте, упоминается Рахметовым в черновой и окончательной редакциях «Что делать?» (см. выше, с. 129—130; Что делать? — С. 578—579, 208). Аналогичный отзыв о Теккерее дает Бьюмонт-Лопухов, а Катя Полозова с ним соглашается (Что делать? — С. 325).

«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В КОНЦЕПЦИИ
«ОБРАЗОВАННАЯ ЖЕНЩИНА»
И «ПАНСИОНЕРКА» Н. Д. ХВОЩИНСКОЙ

АРЬЯ РОЗЕНХОЛЬМ

Историю женской культуры невозможно отождествить с так называемым «женским вопросом», она не может быть также ограничена историей героинь художественной литературы: история Татьяны, Елены и Веры Павловны не совпадает с историей русских женщин-писательниц. Женские образы в литературе и представления о «женственности» имеют свою историю, отличающуюся от истории реальных женщин.

Проведенное нами различие между репрезентациями *женственности* и исторической презентацией *женской*¹ литературы связано с проблемами, вытекающими из культурных стереотипов женственности, и из того как они воздействуют на самопознание и на творчество женщин-писательниц. История женских образов доказывает, что «женственность» действует функционально: она берет свой материал из воображаемого мира, из ожиданий, отраженных в ней. История русской мужской литературы доказывает, что «женственность» — как комплекс культурных и общественных норм — нередко служит неким устойчивым принципом для разных метафизических мечтаний, страстей и надежд на гармонию, воплощающихся в русской концепции «женственной цельности».² Понятие женственности не исчерпывается социальным существованием женщин, а извлекает свою субстанцию из реальности имажинаций. Иногда мифологизированная, иногда идеализированная, иногда демонизированная женственность реализуется в отношениях полов в гендерной топографии, так и в том, как она воздействует на самопознание пишущих женщин. Это значит, что между культурно-историческими репрезентациями «женственности» и литературным творчеством женщин существует трансфор-

мационное отношение.³ Это — связь между литературой и идеологией «женственности», которая формируется в рамках данной исторической парадигмы и гендерной идеологии. Образы женственности живут своей жизнью, но их историко-общественное содержание не может не иметь влияния на то, как женщина-писательница видит себя. Исходя из этих предпосылок, я хочу обратить внимание на то, как эта трансформация воплощалась в 60-е годы XIX века, как воплощался «женский вопрос» в литературе женщин. Какие возможности для участия в дискурсе назначения «новой» женщины предоставляла концепция т.н. «эмансипированной», или правильнее — «образованной», женщины для писательниц той поры? Примером участия в дискурсе «женского вопроса» служит повесть «Пансионерка» Надежды Дмитриевны Хвощинской.

«Новая» культура, «новая» власть, которые были основаны на «новом» знании и их дискурсивных технологиях⁴ переходного периода 1860-х годов, обуславливались в том числе и преобразованием взаимоотношений между полами и репрезентируемыми ими ценностями. «Новый» общественный порядок требовал «нового» деятеля, который был сконструирован на основе новых значений, ценностей и иерархий между социальными полами — гендерами. Понимание исторической перемены обуславливает необходимость рассмотрения «культурнообразующей роли гендера».⁵ Употребление термина *гендер*, который определяется через сформированную культурой группу атрибутов, норм и стереотипов поведения, предписываемых женщине или мужчине, позволяет подчеркнуть неестественный, сконструированный характер сексуального различия и иерархии власти.⁶ Гендер — это конструкция, которую человек — женщина и мужчина — усваивает субъективно в процессе социализации. Кроме того, гендер — понятие условное.⁷ Система пол-гендер является и социо-культурной конструкцией, и семиотическим аппаратом, системой репрезентаций, которая создает значение для индивидуума в обществе.

Вышесказанное обращает наше внимание на топографию полов в культуре и литературе. Я имею в виду факт, касающийся места женщин в **андроцентрической** культуре, нормам которой женщины следуют в своей жизни, будучи одновременно объектами гендерной бинарности, недооценивающей куль-

турные ценности женщин. В этом противопоставлении мужской полюс определяется по патриархарной традиции как нормативный образец. Бинарная система несет симметрию символического порядка: мужской род—женский род, культура—природа, активность—пассивность, интеллект—чувствительность, агрессия—мягкость, власть—забота, логос—пафос.⁸ Точка зрения на содержание культурного процесса у женщин и мужчин-литераторов не идентична. Женщины в одно и то же время являются и участвующими в доминирующей над ними культуре, и исключенными из нее. Они расположены и внутри, и вне культурного производства; история с точки зрения женщин оказывается для них и «своей», и «чужой». Это «чужая» женщинам история, потому что та культура/литература, которая соответствовала бы их культурному опыту, не реконструирована, не изучена, не документирована. Она существует за пределами канонов мужской литературы. Эта история для женщин, «своя», поскольку они — хотя и оставаясь за каноном — не могут отвергать своего включения в процессы истории. Феминистская критика говорит о «двойственности места»⁹ женщин в культуре.

Как были организованы понятия «свое» и «чужое» относительно того «нового» знания, которое женщинам надо было постичь в своем стремлении к идеалу «образованной женщины» в 1860-е годы? Н. Г. Шелгунов, один из предшественников поколения шестидесятников, пишет в своей статье с разоблачительным заглавием «Женское бездушие»: «Какая из наших женщин-писательниц — а их у нас немало — изучила женский вопрос и писала о нем? Ни одна. Разве это не печальное доказательство женского слабодушия, женской наследственной пассивности?»¹⁰ Высказывание является довольно странным потому, что критик, по данным многих историков, был известен как адвокат так называемого «женского вопроса». То, что Шелгунов не нашел текстов писательниц, «изучивших» «женский вопрос», говорит прежде всего о его подходе, не замечаящем «своего» культурного опыта женщин. Высказывание также демонстрирует парадокс, характеризующий место женщин в дискурсе того времени. Противоречие становится очевидным, если сравнить 1860-е годы с 1820-ми и 1830-ми гг. XIX века. Культурные перемены в начале века как и *fin-de-siècle* характеризуются подъемом женской литературы.¹¹ В чем причина того, что

это переломное время, гордящееся своим «женским вопросом», не может гордиться голосами писательниц? Согласно распространенному мнению, модель равноправия, воплощавшаяся в 1860-е годы, предоставляла женщинам и их творчеству благоприятные условия.¹² Исследователи, рассматривавшие историю т.н. «революционных демократов», избегая гендерной идеологии культурных процессов, интерпретируют общественный перелом с точки зрения мужского культурного опыта. Отделяя технологии гендера от социально-политических преобразований, они ограничивают «нового мужчину», — например, интересами государства, как существо, обусловленное факторами власти, которые расположены вне его. «Новый герой» является существом без пола, без гендерной социализации. Можно подвергнуть критике и те позиции, согласно которым история (освободительного движения) русских женщин определяется, исходя из периодизации мужской истории. Ученые, пишущие об истории «женского вопроса»,¹³ часто ограничиваются документами, принадлежащими к мужской традиции политического дискурса, не замечая того, что пишут о женщинах без женщин. В результате исследователи приходят к сомнительным, на наш взгляд, предположениям о том, что культурные и литературные возможности женщин обогащались лишь с помощью политических организаций, сформировавшихся в XIX в. в России. Такой — довольно популярный — подход не замечает полифонии сопротивления, ибо он основывается на иерархической дихотомии между политическим и личным, предпочитая публичную историю мужчин, а высказывания и активность женщин определяя как нечто аполитичное, и — следовательно — маргинальное.

Когда мы говорим о 1860-х гг., нас интересуют условия женского творчества, сложившиеся под влиянием **эгалитаризма** «женского вопроса».¹⁴ Под гендерным эгалитаризмом я понимаю концепцию, которая стремится к сглаживанию различий, не уделяя внимания разным формам презентации женственности. Таким образом эгалитаризм отличается от другой, довольно устойчивой концепции комплементарной «дополнительности»,¹⁵ сохраняющей и подчеркивающей различия в культурной истории между полами. Вопреки ожиданиям и восторгам многих историков, я с сомнением отношусь к провозглашенным эгалитаризмом возможностям женщин-писательниц изображать **свои** психосексуальные и культурные или даже утопи-

ческие представления, соответствующие их культурному опыту. Мне представляется важным обратить внимание на то, как происходило имплицирование гендерной бинарности, т.е. совершилось ли «новое» равноправие женщин с мужчинами за счет **своего** «женского» знания или за счет различия в пользу **чужого** им опыта, определяемого мужской парадигмой?

Тип «эмансипированной», или «образованной», женщины представлял собой тип «новой» женщины 60-х гг. Под этим культурным типом я понимаю феномен утилитарного характера, некое производное рационалистической, просветительской парадигмы, доминировавшей в общественном мышлении этого периода.¹⁶ Эгалитарная концепция гендерных отношений в «женском вопросе» и доминировавшее просветительское мышление поддерживали друг друга. Модель «образованной» женщины свидетельствует о том, что в то время гендерная и социально-экономическая системы действовали вместе. Джоун Келли пишет об этом взаимодействии: «In any of historical forms that patriarchal society takes (feudal, capitalist, socialist etc.) a sex-gender system and a system of productive relations operate simultaneously <...> to reproduce socioeconomic and male dominant structures of that particular social order».¹⁷

Мысль о превосходстве разума, характеризовавшая «нового» (т.н. «разумного») человека, распространялась также и на женщин. И женщина стала за короткий срок «разумным» существом, за которым «новое» и «радикальное» поколение мужчин-разночинцев признавало право участвовать в борьбе за «общее дело». Разум, просвещение и естествознание оказались теми средствами, с помощью которых «новые люди» стремились сглаживать социальное неравенство. Вооруженные новым знанием — естествознанием, мужчины новой элиты непомещичьего класса завоевали себе позиции новой «правды», ибо, как говорит Мишель Фуко, власть и знание всегда неразделимы.¹⁸ У каждого общества свой «режим правды» со своими особыми механизмами производства «нового» знания.

Нормативно-просветительское мышление включило «женский вопрос» в свою прагматическую программу, на фоне которой «женский вопрос» стал прежде всего вопросом **женского образования**. «Женский вопрос», таким образом, значил и то, что сознание женщин стало объектом преобразования, контроля в интересах «нового»

героя. Только «разумные» женщины могли быть его помощницами. Каким образом женщины были включены — в своей роли помощниц — в преобразования 60-х годов, на мой взгляд, правильно осознала журналист и писательница Е. Щепкина: «В могучих народных движениях, когда все силы напрягаются на борьбу, когда необходима солидарность общественных масс, женщины появляются в среде борцов, как необходимые товарищи; условную фикцию равноправия сменяет определенный призыв женщин к участию в общем деле; проявляются заботы о просвещении и подготовке женщин, им льстят, им много обещают. Такая потребность в единомышленницах вспыхнула у нас в 60-х годах».¹⁹ Щепкина указывает и на то, что власть действует не только путем репрессий. Потребность в женском образовании была одобрена и потому, что она удачно могла быть объединена в концепцию политической смены классов под руководством новых мужчин-разночинцев. И наоборот, женщины сами могли оправдывать свои требования, ссылаясь на просвещенные взгляды современников, но однако лишь под прикрытием мужчин, определивших и направление перемен, и содержание женского образования. Поэтому и не случайно, что именно мужчины вели дебаты о женском образовании.²⁰

Этой подконтрольной образованностью «новых» женщин увлекались и «новые» мужчины, объединявшиеся вокруг журнала «Современник». Это были мужчины, для которых образованность стала социальным орудием в стремлении к будущей власти. И Н. Чернышевский, (как пишет Ирина Паперно²¹), и М. Михайлов, и Н. Добролюбов действовали в русле рационалистического канона. Образ человека, заданный этим канонам, был неисторичен, ибо человек, определенный рационалистически, сразу превращается в существо разума. Отношение к тому, что не подходило к новому мировоззрению, было отрицательным: сны и фантазии должны были уступить место политизированной публицистике; амбивалентность, либидо отрицались в пользу эмпиризма и «положительного» естествознания. Сны Веры Павловны в романе Чернышевского оказались возможными лишь потому, что в них был виден программный «разумный» смысл. Взгляд был направлен на «светлое будущее», не на «темное прошлое». Отказ от «старых» ценностей и «суеверий» сопровождался вытеснением всего, что охватывало маргинализованную инаковость: не-мужское, не-разумное, не-эмпирическое.

Объектами контроля являлись женщины, природа, бессознательное, фантазия, сны и страсть. Предпочтение отдавалось разуму, который определялся сферой мужчин, в противоположность «женскому» воображению. Это хорошо доказано Добролюбовым в его статье об образовании девочек: «Известно, что у детей вообще, и у девочек в особенности, чувство господствует над рассудком и воображение постоянно мешается в дело памяти. Поэтому учитель должен прежде всего позаботиться о **правильном** развитии воображения своих учениц и о **здоровом** направлении их чувства: иначе эти способности постоянно будут мешать **правильности** отправления **рассудка** и **памяти**».²²

По аналогии, «новая» эстетика, которая подчинена утилитарному разумно-реалистическому канону, отвергала представления о «женственности», угрожавшие своей инаковостью «разумному человеку». Вера Павловна — единичный и довольно бескровный образ. В «старой» литературе также было мало идеальных героинь, чтобы оказалось возможным почерпнуть из них материал для новой, положительно образованной женщины. «Образованная женщина» сразу возникла как законченная модель, зародившаяся в головах мужчин-теоретиков. Эта фигура не выносила реминисценций из «своей» истории, напоминающей о собственном культурном опыте женщин. «Образованной женщине» надо было учиться быть человеком, но необходимо было, как призывал М. Л. Михайлов, преодолеть «женские» недостатки: «По нашему времени предстоит задача устроить наши отношения так, чтобы в женщине и не могло быть ничего женского, кроме пола. Ведь то, что называют женским, **еще** — это рабство и все его пороки и нещастия. Да, в женщине нет и не должно быть ничего женского, кроме пола. Все остальное да будет в ней не мужское или женское, а чисто человеческое».²³

Идеально «образованной женщине» не было позволено иметь **своей** рациональности, такой, которая не входила бы в детерминизм «новых» мужчин. Образованность женщин поэтому не являлась добродетелью как таковой, а имела инструментальный характер.²⁴ Об этом свидетельствует и то, что «Современник» недооценивал писательниц, которые продолжали держаться за **свою** «женскую» литературу.²⁵ Такой была, например, Евдокия Ростопчина, на чьи произведения и Чернышевский и Добролюбов

писали рецензии, исполненные резкой иронии. Ее несомненная образованность не отвечала «новому» дискурсу «образованной женщины». Мало того, что Ростопчина представляла «старую» власть дворянства и романтический индивидуализм, кроме того, сознанием своей принадлежности к истории пишущих женщин и отказом от «универсализации» знания она со своей поэзией угрожала определению абстрагированного человека, не имеющего гендерной истории.

«Нигилисток» еще необходимо было, по мнению шестидесятников, пробудить к «свету разума». Пробуждение должно было произойти за счет женского знания и за счет отрицания тех культурно-психологических различий, которые сложились в истории женщин и мужчин. Этот исторический момент метафорически изображен на рисунке в первом номере журнала «Рассвет» 1859 г.²⁶: аллегория мужского знания, скрывающегося за маской **андрогинности** светлого разума, прилетает сверху и пробуждает девушку, дремлющую в темноте невежества. Несомненно, девушка скоро пробудится и поднимет книгу, лежащую на полу рядом с диваном. Метафора «спящей красавицы» раскрывает не только иерархические отношения между субъектами-мужчинами и объектами-женщинами, но и то, как была сконструирована «новая» концепция «образованной женщины»: маргинализацией «инаковости», представленной спящей женщиной. С точки зрения «новой» рациональности, история женщин трактуется не только как несовершенная, но и как в чем-то страшная для «разумного» мужчины. Тот пугающий момент сексуального различия, репрезентированного спящей девушкой, надо было подвергнуть мужскому контролю, названному «женским вопросом». Пробуждение женщин к «новому» просвещенному сознанию приносит с собой ассимиляцию «своей» для женщин истории в «чужой» — мужской, ускоряет «иммаскулинизацию»²⁷ женщин, в то время, как их собственному опыту угрожает опасность остаться в забвении. Из этого вытекает и внутренняя противоречивость женской культуры, и мотив раздвоения сознания, который описывает Джудит Феттерли: «The powerlessness which results from the endless division of self against self, the consequence of the invocation to identify as male being reminded that to be male — to be universal — < . . . > is to be female.»²⁸

Легко показать, что Николай Шелгунов, уверяя нас в том, что русские писательницы не принимали участия в дискурсе «женского вопроса», был глух к женским голосам, раздающимся в то время. Интересна, однако, не его личная позиция, а структурно обусловленное, неправильное истолкование женской литературы. Не только Шелгунов, но и вообще историки русской литературы, стремились соразмерять женские тексты с рамками «официальной» — мужской — культуры.²⁹ Женская литература в ее диалоге с «центром» не помещается в свою собственную традицию, историю, истолковывается не из своего самобытного контекста. В целом история русской литературы до сих пор лишена осознания того, что женщины и мужчины являются представителями разных социальных контекстов, имеют свою специфически акцентную систему, свои социально-типические языки. Слова пахнут и «контекстами, в которых оно <слово. — А. Р.> жило своею социально напряженной жизнью», — как пишет Бахтин.³⁰ К мирам, создающим полифоническое «я», язык, оценки и значения которых «кружатся» в пишущем или читающем сознании рядом с другими социо-идеологическими языками, принадлежит и гендерный контекст.³¹ Если мы применяем к женским текстам периодизацию, не соответствующую жизненным условиям женщин, месту и ритму их времени, то такой подход приводит к тому, что их литература становится невидимой, не получает места в каноне: взгляд, оценивающий женскую культуру с перспективы мужского режиссера, уменьшает ее роль до пассивности «статиста».³²

Одна из причин, почему Шелгунов не слышал женских голосов, состоит в том, что он искал их в мужских политических журнальных дебатах, предпочитая последнее (соответственно гендерной иерархии) женской художественной литературе. Женщины-писательницы, изолированные в домашней сфере, без формального образования и собственной женской журналистики, без социальных и профессиональных объединений, соединивших мужчин, отсутствовали в журнальных дебатах. Тем важнее становилась для них художественная литература. Именно своими художественными текстами женщины высказывали свои ожидания, касающиеся «нового» эгалитаризма. Именно художественная литература служила почти единственным интеллектуальным каналом для их участия в борьбе за новое обозначение «предназначения» новой

женщины. Таким образом они продолжали традицию, начатую уже писательницами начала века, сформулированными «женский вопрос» на 20–30 лет раньше критиков и журналистов-мужчин.³³

Одна из писательниц, участвующих в дискурсе, была Надежда Димитриевна Хвоцинская (1824–1889), и один из самых интересных текстов того времени, изображающих взаимодействие знания, женского развития и телесности — это ее повесть «Пансионерка». Повесть была опубликована в «Отечественных записках» в 1861 г.³⁴ Идеологические и философские координаты повести раскрываются как раз на фоне рационалистической парадигмы эгалитаризма 60-х гг. Данная повесть — это Bildungsroman молодой девушки Леленьки.

Пятнадцатилетняя Леленька живет с родителями в провинциальном городе. В город приезжает молодой человек, Веретицын, бывший студент с критическим отношением к обществу. Он пробуждает Леленьку к новому сознанию; Леленька начинает познавать узость своей жизни, пустоту своего образования в девичьем пансионе. Когда родители хотят выдать ее замуж за одного чиновника, Леленька убегает к своей тетке в Петербург. Восемь лет спустя Леленька и Веретицын снова встречаются в Эрмитаже. В течение этих лет Леленька стала художницей, активной и независимой женщиной. После свидания они окончательно расходятся. Бескомпромиссность Леленьки сталкивается с отступничеством Веретицына от прежних идеалов.

Концепция «образованной женщины» сближает факт с вымыслом. Концепция эгалитаризма сближает изображение Леленькиного развития с изображением мужской предприимчивости, «action». Но развитие самопознания Леленьки отличается от ее мужского протагониста, ибо Леленьке приходится подойти к внутренним пределам своей жизни: ее развитие возможно лишь до той границы, которая определена ее женской социализацией и гендерными условиями.³⁵

Леленька представляет собой культурный тип «образованной женщины». Опираясь на просветительские концепции, писательница будто набирает смелости, чтобы отвергнуть приписанную женщинам несовместимость «рациональности» и «женственности». Писательница дарит Леленьке силу собственной воли. Таким образом она про-

тивится традициям предписанного женщинам самоотвержения и разрушает миф «вечной женственности». Но одновременно упомянутая нами дилемма эгалитарных гендерных концепций характерна и для развития Леленьки, которая с помощью «нового» и принятого за андрогинное знания стремится к равновесию между внутренним и внешним «я».

С помощью симпатизирующей героине рассказчицы мы подробно узнаем, как Леленька чувствует себя в течение развития. Рассказчица сочувственно описывает, какой болью Леленьке пришлось заплатить за свою эмансипацию. Разные дискурсы: педагогический, моральный, политический, экономический, сливающиеся в гендерном развитии, обнаруживают, что конституция и трансформация отношений власти не существуют вне индивидуумов (в сфере государства), независимо от конкретных социальных интеракций, а действуют на всех локальных и бытовых уровнях телесной жизни. Как подчеркивает и Мишель Фуко³⁶ своей деконструкцией власти, власть поднимается снизу, она формирует тело и создается всей социальной взаимосвязью. О том, как работают эти механизмы на конкретном материале «Пансионерки», нам сообщает рассказчица, рассматривая семейную жизнь и персонажей изнутри. Она регистрирует микроскопические подробности повседневной жизни, и за «политическими» дискурсами становится виден быт: личное становится общественным. Писательница документирует жизнь женщин, разбирая бытовые отношения и женский опыт в них. Она десексуализирует «женский вопрос», реконструируя мотивы и воздействия отношений между полами. В этом процессе женщины изображены как субъекты, создающие культуру, а не как беспомощные объекты или жертвы, какими их хотели видеть «освободители»-современники. Тонко изображен мучительный путь развития Леленьки, что не соответствовало канону, предпочитавшему разумно детерминированное и линейное развитие «образованной» женщины.

Последняя, т.н. «эмансипационная» глава — кульминация пробуждения героини к «новому» сознанию. Действие в этой главе длится всего несколько часов и занимает несколько страниц, как бы демонстрируя исторически молодую и одинокую эмансипацию в противоположность длинному и мучительному повествованию о познавательном процессе. Леленька сейчас выступает как «новая жен-

щина», «свободная», как она говорит, благодаря образованию: «Я поклялась, что не дам больше никому власти над собою, что не буду служить этому варварскому старому закону ни примером, ни словом. <...> Напротив, я говорю всем: делайте как я, освободитесь все, у кого есть руки и твердая воля. Живите одни — вот жизнь: **работа, знание и свобода...**»³⁷

Обеспечением ее независимости является твердая воля, контролирующая эмоции. Но Леленька все же поймана в ловушку бинарности, где воля и страсть сопротивляются друг другу. «Свобода», поддержанная «разумным эгоизмом», подвергается отрицанию, которое обращено на знак «женственности». Леленька отказывается от положения объекта, по ее словам, от «рабства»: от семьи, брака, любви и эмоциональной зависимости. Отрицание брака с целью автономии однако отличает ее от современников-мужчин, которые искали метафизических решений проблем своего времени.³⁸ Это касалось и брака. Если Чернышевский и его собратья-«освободители» считали брак источником энергии для своей политической активности и были в состоянии осуществлять «преподавательскую схему»³⁹ и в своем собственном браке, то это было возможно потому, что и институт брака был устроен соответственно «утилитарному принципу рационального расчета», как пишет И. Паперно.⁴⁰ Целью брака, таким образом, являлся контроль индивидуальных эмоций. В игру отрицания вступает у них вышеупомянутая «цельность», ожидание женственной гармонии, которую мужчина-разночинец смог функционализировать в пользу своего «спасающего задания»: невежественный «народ» заменила его «несовершенная» жена, в «дрессировке» которой «новый человек» обрел свою историческую задачу. Освобождение женщины-жертвы через замужество «новым» героям представлялось аналогом сближения с народом.

Концепция равноправия, однако, работала лишь одногендерно, т.е. с позиции мужского субъекта: «спасательная операция» не считалась уместной для свободной и рациональной женщины. Героиня Н. Д. Хвощинской уже была «образована», она уже не нуждалась в спасителе. Культурная иерархия также не позволяла изображать «несовершенного» мужчину как объекта, «спасаемого» образованной женщиной. Метафизическое соединение разума и

неконтролируемых чувств в браке не удастся Леленьке. Гарантией «новой» независимости является психическая способность нового рода, — агрессия, несвойственная ее женской социализации, с помощью которой Леленька только и может защитить свою свободу.

Леленькин тип займет свое место в истории полярных моделей женственности, руководимой осью *'ratio—emotio'* и воплощенной в прошлом веке в двух типах: «милой» женщины и «образованной» женщины. За короткий срок образ Леленьки разрушает одну из самых устойчивых моделей в русской литературе: образ женщины, обреченной на вечное ожидание мужчины и несчастной, покинутой мужчиной женщины. Эгалитарная концепция делает возможным для женщины и другие формы выражения своих желаний, не ограничиваясь лишь мотивом несчастной любви.

Но в Леленькиной ситуации нет альтернативы. Модель ее новой свободы воплощается в сфере, традиционно предназначенной для мужчин. Отождествляясь с мужской сферой (образованностью, работой вне и без семьи), Леленька ставит себя в оппозицию к матери. Здесь и обнаруживается мужская норма эгалитаризма. Из-за страха перед недостаточностью своей женской истории, Леленька отрицает традиционное общество женщин, и одновременно, — женское знание, обретенное ею в процессе социализации. Вера в гендерный нейтралитет нового знания вызывает неприятие телесности, представленной матерью: Леленька сопротивляется «бездуховному» телу матери, отвергая приготовленную матерью еду. Полярность между рациональным и чувственным подготавливается, так сказать, «через рот»: отец запрещает Леленьке говорить, а мать осуществляет свою власть над ней, заставляя Леленьку есть против ее воли. Чтобы не пожертвовать телом и душой, подобно матери, Леленька пытается отрицать свое тело.⁴¹

В соответствии с парадигмой, подчеркивающей рационализм и интеллектуализм, Леленька хочет осуществлять только сознательный выбор. Она отрекается от прошлого как психологического элемента, от памяти как элемента колебания, от любви-хаоса, от чувственности-страсти и телесности. Будучи женщиной, она может достичь равноправия, только одобряя мужскую интерпретацию разума: ей надо остерегаться «сентиментальничанья», чтобы не

«упасть» назад в «несовершенство» женского, чувствительного, «неразумного» существа. Под страхом половой дефектности «новой женщины» приходится более стойко идти по пути «нового» знания, чем Вереницыну: именно ей суждено поверить в гендерный нейтралитет просвещения, чтобы не быть «отсталой». ⁴²

Оптимизм прогресса и эгалитаризма 1860-х гг., как показывает история Леленьки, построен на отрицании. Подчеркнуто «мужской» склад характера Леленьки показывает нам, что отрицание ведет к двойственности. Стратегию отрицания мы можем считать сексуальным сопротивлением «новой женщины» навязыванию ей роли сексуального объекта, но — в то же время — отрицание ограничивает и положительное отношение к своему телу и сексуальности, решительно запрещенной женщинам. Бестелесность героини и отрицание ею чувственности доказывают невозможность полностью отрицать подчиненное положение женственности. Ограничены также ее утопии, которые Леленька могла бы черпать из «своей» истории, но сейчас она не артикулирована и потому остается «чужой» для нее (например, такие категории, как забота). Леленька образована, ей удалось усвоить знания, что было чуждым большинству женщин, но на фоне андрогинности нового самосознания ей становится чуждым ее тело с психосексуальными механизмами; она игнорирует и свою сексуальность, свою страсть, и неконтролируемое воображение. В своей новой свободе Леленька одинока: она становится исключением, «белой вороной» в мужском обществе.

Двойственность «нового» равноправия обнаруживает противоречивость нарративной развязки повести: независимость Леленьки порождает недовольство, она не убедительна. Неубедительность образа Леленьки выражается в несовпадении идеологического и психологического уровней. Согласно дискурсу «образованности», на идеологическом уровне Леленька совершает — по Добролюбову — «правильный» выбор, защищая учение, работу и разум. Но голос ее новой свободы — холодный в своей уверенности — звучит как программа или декларация.

Противоречивость развязки повести может быть объяснена вышеупомянутой взаимосвязью пишущей женщины с доминирующей концепцией «женственности». Н. Д. Хвоцинская приводит героиню к победному «мужскому» концу, но в то же время Леленька попадает в

ловушку создаваемого «мужским» условиям *Bildungsroman*'а. Если герой в мужском *Bildungsroman*'е после отторжения от общества интегрируется и в брак, и в общество, то самореализация Леленьки амбивалентна, ибо у нее нет возврата к прошлому: она не может вернуться в мир своей патриархальной семьи, но и среди новой разночинной интеллигенции она одинока. Ее трагедия — в невозможности возврата. Рациональная аргументация Леленьки становится частью диалога, который построен Хвоцинской на бинарном разделении гендеров. Под методологической десексуализацией «женского вопроса» скрывается бестелесность нигилистки: «Только один этот уголок напоминал об отдыхе, все остальное твердило об усиленной, непрерывной, по часам рассчитанной работе. Леленька в самом деле взглянула на часы»,⁴³

Писательница сталкивается с пределами, заданными ее временем, что обнаруживается в поведении рассказчицы. До самой последней главы рассказчица следит за процессом Леленькиного развития **изнутри**, как бы регистрируя психосексуальные перемены. Кроме временного и пространственного уровня, рассказчица и героиня сближаются также на психологическом и фразеологическом уровнях. Внутренняя позиция повествования выдает заинтересованность рассказчицы, ее сочувствующую позицию. Родители Леленьки даны как отрицательные, неподвижные персонажи, без всякой внутренней жизни, зато развитие Леленьки — полное недоверия, колебаний, конфликтов, отчаяния — психологически мотивировано рассказчицей, живущей не рядом с Леленькой, а как бы в ней.

В последней — «эмансипационной» — главе происходит радикальная перемена: рассказчик оставляет Леленьку в одиночестве. Иллюзия аутентичности Леленькиных эмоций, возникшая, когда рассказчица «жила внутри» героини в форме свободной не прямой речи, в конце исчезает. Теперь Леленька сама говорит: она выражает свои мнения экспрессивно, в длинных монологах, опираясь на рациональные, прагматические аргументы. Новое языковое поведение Леленьки демонстрирует ее новое самосознание: она больше не молчит, как мать в присутствии отца. Она сама выбирает темы в диалоге с Веретицыным, больше не позволяет ему перебивать себя. Рассказчица отходит на нейтральную позицию и как будто слушает диалог между Леленькой и Веретицыным с критической дистанции, с позиции стороннего наблюдателя. Рассказчица уже не

участвует в повествовании, только коротко комментирует, и, таким образом, отделяется от результата развития героини.

За неубедительностью новой, рациональной эмансипации, которая обнаруживается в несовпадении идеологического и психологического компонентов, обнаруживается центральный конфликт между женской креативностью и любовью. Голос собственных переживаний пишущей женщины мешает идеологически «правильному», разумному выбору. Писательнице не «удаётся» абстрагировать избраженное ею идеологически «правильное» решение от собственного опыта. Это отражается в меняющихся позициях рассказчицы, которая движется в своем отношении к героине от солидаризирующейся внутренней перспективы к критическому нейтралитету. Недостаточное совпадение между психологией и идеологией служит доказательством нерешенного конфликта эмансипации. В столкновениях между страстью и самоконтролем ощущаются конфликты, пережитые самой писательницей в ее стремлении к творчеству и выбору нестандартной роли женщины-писателя: желание реализовать равноправие в мире «мужских» писателей и критиков сталкивается с болью одиночества, напоминающего о потере «женственности». Однако именно этот момент психосексуальной конфликтности делает Леленьку Н. Д. Хвощинской реалистическим субъектом, занявшим свое место в литературном дискурсе об эгалитаризме.

Новое достигнутое равноправие не убедило писательницу, но она все же не нашла для Леленьки иной развязки, чем стратегия отрицания. Таким образом и «новая» свобода продолжает быть амбивалентной: и «своей», и «чужой». По-другому и не могло быть: в новой «своей» позиции женщины и включены в андроцентрическую культуру, и, одновременно, отграничены от нее: для того, чтобы нарушать в творчестве законы, построенные как раз на исключении «женственности», женщина должна выразить себя как субъект в языке, который не предусматривал для нее подобной (субъектной) роли.⁴⁴

Как уже указывалось, новая свобода Леленьки амбивалентна. Но амбивалентность касается и читателей/читательниц, ибо то, как мы читаем тексты, связано с нашей исторической действительностью, нашим женским и мужским опытом.⁴⁵ Как следует читать открытый,

проблематичный конец повести? Современники были недовольны последней главой «Пансионерки». ⁴⁶ Критиков объединяло недовольство отсутствием «happy end'a». Отрицательное отношение к повести восходит к стремлению интерпретировать образ Леленьки в пределах андроцентрического канона. На фоне этих женских образов канонизированной русской литературы Леленька не имеет успеха: она не становится отблеском мужских желаний, ей также не удастся представить идеальную женщину, символизирующую Великое Будущее. ⁴⁷ История Леленьки оказывается слишком реалистичной: приняв вызов эгалитаризма слишком серьезно, Леленька теряет метафизическую энигму «вечной женственности» — и, следовательно — статус канонизированной легенды. Но именно на фоне исторического контекста и гендерных отношений мы можем увидеть значение амбивалентности принятого Леленькой решения. Повесть обличает ограниченность утопий новой свободы: она полна грустного настроения, связанного с одиночеством свободной «образованной» женщины. Но автору повести присуща скрытая ирония, направленная против однолинейности «разумного» эгалитаризма. Импликации двойственности становятся критикой рационализма, абстрагированного от истории женщин, критикой концепции равноправия, для которой разница между полами остается моментом несущественным.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Необходимо различать три понятия:

Женственность. Модели женственности и женские образы, сконструированные мужским миропорядком на идеологическом уровне. Эта конструкция — плоскость проектирования мужских желаний и страхов — соединяет такие противоположные свойства, как, например, грация, красота, естественность, материнство, чувственность и невинность и, одновременно, такие буржуазные добродетели, как терпимость, хозяйственность, прилежание и самодисциплина. Симона де Бовуар имела в виду женственность, когда она сказала, что «женщиной не рождаются, ею становятся» («Второй пол», 1949).

Женское, женскость, принадлежность к женскому полу. Женщины в их разновидностях, как они живут и живут. Этот эмпирический уровень относится к социальной истории и

видам поведения, опытам и формам выражения женщин. Когда мы говорим о литературе — к исследованиям форм творчества женщин. Речь идет о реконструкции культурной истории женщин и об определении места, занимаемого ими в мужском миропорядке, и о том, как это «двойное место» влияет на творчество женщин.

Феминизм. Политическая принадлежность. Феминистская критика — одна из форм политического дискурса. Как теория, феминистская критика политизирует используемые критические методы, усвоенные ею плюралистически (марксизм, деконструкция, психоанализ). Этот третий — **утопический** — уровень предвосхищает женскую культуру, в которой женщина являлась бы собственно собой (не вторым полом, поскольку она больше не определяет себя в зависимости от мужчины и относительно к нему). Феминистская утопия не представляется замкнутой, универсальной системой, а может быть представлена и исследована лишь фрагментарно. Теоретические подходы работают над деструкцией мужских моделей и пытаются предотвратить фаллоцентризм, без противопоставления ему яркого, неподвижного образа «нового» мира. См.: Моі, 1989: 117–132, Weigel, 1984: 103–113, Го щ и л о, 1991: 135–136.

2 См.: Sandomirsky Dunham, 1960: 459–483, Heldt, 1987: 2.

3 Сильвия Бовеншен пишет: «Denn das Bild der Frau von der Frau besteht keineswegs unabhängig von jener gigantischen, jahrhundertlang angereicherten Bildergalerie des Weiblichen, die mit den ästhetischen Objektivationen und Trivialmythen bestückt ist. <... > Nun kann allerdings nicht davon ausgegangen werden, dass die metamorphen Gestalten des Weiblichen sich von der persönlichen Existenz wirklicher Frauen nährten, sie stehen dieser vielmehr völlig verselbstandigt gegenüber. Gleichwohl sind sie die einzigen geschichtlichen Manifestationen des Weiblichen, und <... > sie wirken gewaltsam zurück auf deren Schicksal». B o v e n s c h e n, 1979: 57, также с. 40–42.

4 См.: Foucault, 1980: 127.

5 Клименкова, 1993: 156. При употреблении английского термина *гендер* (gender) я опираюсь на русских феминистских исследователей из Центра гендерных исследований (Москва). Анастасия Посадская пишет: «Our strategy to use the word “gender” rather than “sotsialny pol” in order to avoid any possible negative connotations has brought about an effect of this term being merely regarded as “fashionable”, often without real understanding of what is behind it. Here we come to the problem of how to avoid vulgarization of the concept of gender at a time when we have no tradition of an independent women’s movement over the last several decades, when only a very limited cir-

- cle of women have had access to any original feminist texts?» — P o s a d s k a y a , 1993: 267–268.
- 6 Параллельно термин пол (по-английски: sex) определяется как биологические характеристики: является ли человек по своей анатомии женщиной или мужчиной. Де Лауретис, английский литературовед и семиотик, определяет гендер так: 1) «Gender is (a) representation — which is not to say that it does not have concrete or real implications, both social and subjective, for the material life of individuals. On the contrary, (2) The representation of gender *is* its construction — and in the simplest sense it can be said that all of Western Art and high culture is the engraving of the history of that construction.» — D e L a u r e t i s , 1989: 3–4.
 - 7 Де Лауретис пишет: «Gender is the representation on a relation.» — D e L a u r e t i s , 1989: 4.
 - 8 О месте женственности — женкости в символическом порядке, см. например: S i x o u s , 1985.
 - 9 См.: W e i g e l , 1983: 85–137, W e i g e l , 1987: 196–213, S h o w a l t e r , 1986: 243–270.
 - 10 Шелгунов, 1870: 1–34.
 - 11 Например: Белинский, 1955: 648–678; Файнштейн, 1989; R o s e n t h a l , 1992: 32–47.
 - 12 Эта тенденция сильна например в кн.: Тишкин, 1984.
 - 13 Например: S t i t e s , 1978 и Тишкин, 1984.
 - 14 Я не касаюсь здесь глубже вопроса о том, что эгалитаризм вообще являлся существенной концепцией «просвещенного» дискурса в то время, но указываю на то, что гендерный эгалитаризм тесно связан с господствующим эгалитаризмом.
 - 15 Die Egalitats- und Ergaenzungstheorien, B o v e n s c h e n , 1979: 80–150.
 - 16 W a l i c k i , 1980: 183–221.
 - 17 K e l l y , 1980: 61.
 - 18 F o u c a u l t , 1980: 131–132.
 - 19 Щепкина, 1914: 270.
 - 20 Ситуация по аналогии напоминает нам о просветительских мечтах конца XVIII века и о том, как открытие в 1764 г. первого в России государственного женского учебного заведения было связано с проектом цивилизовать все общество: «преодолеть суеверие веков, дать народу своему новое воспитание и, так сказать, новое порождение», — если говорить словами Екатерины II. См.: Б е л о у с о в , 1992: 119.
 - 21 P a p e r n o , 1988.
 - 22 Д о б р о л ю б о в , 1962: 365.
 - 23 М и х а й л о в , 1903: 221.
 - 24 На инструментальный характер «женского вопроса» указывает и Барбара Энгел: «Abandoning the woman question meant

- that womens issues first became subordinated to the struggle of the whole working class and then were forgotten altogether» Eng el, 1986: 125.
- 25 В письме Погодину Ростопчина пишет, что теперь «не до поэзии, особенно не до женской». — Ходасевич, 1991: 428. В другом письме Погодину обнаруживается ее одиночество вне политических объединений мужчин: «Тогда я осмотрелась кругом себя и поняла, что я одна, а против меня — партии. . .». — Ходасевич, 1991: 429. См. также ее стихотворение «Как должны писать женщины» (1840). Интересно, что и по мнению Ходасевича, Ростопчина слишком упорно, т.е. «наивно» держится за свою женскую литературу, и не подчиняется новому, т.е. разумному мужскому канону: «Однако же до какой степени смешивала она литературные отношения с личным, как наивно выделяла женскую литературу из литературы вообще». — Ходасевич 1991: 429.
- 26 Рассвет. См. также «От редакции» В. Кремпина. — С. 1–6.
- 27 Это понятие Джудит Феттерли. Она пишет: «The cultural reality is not the emasculation of men by women, but the immasculatation of women by men. As readers and teachers and scholars, women are taught to think as men, to identify with the male point of view, and to accept as normal and legitimate a male system of values, one of those central principles is misogyny» — F e t t e r l e y, 1978: XX.
- 28 F e t t e r l e y, 1978: XIII.
- 29 Аналогичная ситуация обнаруживается у Бахтина, критикующего ассимиляцию «неофициальной» культуры с «официальной». См.: Б а х т и н, 1975: 484.
- 30 Б а х т и н, 1975: 106. Категории анализа Бахтина характеризуются обобщением мужского начала: на уровне абстракции женское исключено имплицитно. Когда обобщающий дискурс сменяется конкретным, женское заново эксплицитно исключено из мужской замкнутости. См.: W e i g e l, 1986: 43–61, V o o t h, 1982: 45–76.
- 31 Тереса де Лауретис пишет: «What is emerging in feminist writings is < . . . > the concept of a multible, shifting, and often self — contradictory identity, a subject that is not divided in, but rather at odds with, language: an identity made up of heterogenous and heteronomous representations of gender, and class, and often indeed across languages and cultures.» — D e L a u r e t i s, 1989: 9.
- 32 См. Т р у б и ц ы н, 1907: 9.
- 33 Это значит, что говоря об истории «женского вопроса» в России, у нас имеются две периодизации: одна, следующая «политическим» документам мужских дебатов, и вторая, документируемая художественной литературой женщин. Механизм, по которому история пишется только по первой линии, устойчиво живет в XX веке: повесть Наталии Баранской «Не-

деля как неделя» (1969) не нашла в свое время места в каноне социалистического реализма, и в настоящее время вопросы, поднятые этим и подобными текстами, снова вытесняются «большими» разоблачениями при новой политической власти.

- 34 Отечественные записки, 1861. — Т. 135. — N. 3. Здесь: Х в о щ и н с к а я Н. Д. Повести и рассказы. — М., 1984: 62 — 158.
- 35 Сусан Росовски, занимающаяся «повестью развития» (Bildungsroman) женщин, пишет: «The protagonist's growth results typically not with an art of living is difficult or impossible: it is an awakening to limitations». — (R o s o w s k i, 1983: 49).
- 36 Он пишет: «When I think of the mechanics of power, I think of its capillary form of existence, of the extent to which power seeps into the very grain of individuals, reaches right into their bodies, permeates their gestures, their posture, what they say, how they learn to live and work with other people». — Sheridan, 1980: 217.
- 37 Х в о щ и н с к а я, 1984: 157.
- 38 См.: Р а р е г н о, 1988: 109.
- 39 У Паперно понятие «teacher scheme»: Р а р е г н о, 1988: 90, 91 — 112.
- 40 Р а р е г н о, 1988: 107.
- 41 В отрицании телесности и личной любви Леленька повторяет историю своей «прабабушки» Надежды Дуровой. Но она предупреждает и грустную дилемму будущих поколений русских женщин — и писательниц, и политиков, — искупающих свое «равноправие» отказом от своего пола. См.: Zirin, 1989, Engel, 1986: 149, М а т о н о в а, 1989: 96.
- 42 «Отсталая», — так называется повесть Юлии Жадовской, обсуждающей ту же самую тематику, что и Хвощинская. Повесть была опубликована также в 1861 г.
- 43 Х в о щ и н с к а я, 1984: 152.
- 44 Эта почти «невозможная» констелляция «двойного места» повторяется мотивом в литературе русских женщин XIX века. См. например: Каролина Павлова: «Двойная жизнь» (1848).
- 45 П. Швейкарт пишет о возможностях феминистской рецепции: If it is possible to formulate a basic conceptual framework for disclosing the "difference" of women's writing, surely it is no less possible to do so for women's reading.» — S c h w e i c a r t, 1989: 23.
- 46 Например, Дудышкин в статье: Семейский «Н. Д. Хвощинская-Зайончковская. (В. Крестовский — псевдоним)», Русская мысль 10, (1890): 67, Арсеньев, Критические этюды по русской литературе. — Т. I. — СПб, 1888: 296, Острогорский, «Этюды о русских женщинах», Женское образование, 7, (1880): 400.

- 47 О женском образе в русской литературе как символе и аллории, см. напр. Rosenholm, 1988: 166–194.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Арсеньев К. К. Критические этюды по русской литературе. — СПб., 1888. — Т. 1.
- 2 Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
- 3 Белинский В. Г. Сочинения Р-вой // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1955. — Т. 8. — С. 648–678.
- 4 Белоусов А. Ф. Институтка // Школьный быт и фольклор. — Таллинн, 1992. — Ч. 2: Девичья культура. — С. 119–159.
- 5 Гоцило Е. Перестройка или домостройка? Становление женской культуры в условиях гласности // Общественные науки и современность. — 1991. — N 4. — С. 134–145.
- 6 Добролюбов Н. А. Мысли об учреждении открытых женских школ // Добролюбов Н. А. Собр. соч. — М.; Л., 1962. — Т. 2. — С. 360–373.
- 7 Клименкова Т. Перестройка как гендерная система // Gender Restructuring in Russian Studies. — Tampere, 1993. — С. 155–163. (Slavica Tampereusia II).
- 8 Михайлов М. Л. Уважение к женщинам // Женщины, их воспитание и значение в семье и обществе. — СПб., 1903.
- 9 Острогорский В. Этюды о русских женщинах // Женское образование. — 1880. — N 7. — С. 391–412.
- 10 Рассвет. — 1859. — N 1.
- 11 Семевский В. Н. Д. Хвощинская-Зайончковская // Русская мысль. — 1890. — N 10. — С. 49–89.
- 12 Тишкин Г. А. Женский вопрос в России в 50–60 гг. XIX в. — Л., 1984.
- 13 Трубицын Н. Общественная роль женщины в изображении новейшей русской литературы. — М., 1907.
- 14 Файнштейн М. Писательницы пушкинской поры. — Л., 1989.
- 15 Хвощинская Н. Д. Повести и рассказы. — М., 1984.
- 16 Ходасевич Вл. Графиня Е. П. Ростопчина. Ее жизнь и лирика // Ростопчина Е. П. Счастливая женщина. Литературные сочинения. — М., 1991. — С. 416–432.
- 17 Шелгунов Н. Женское бездушие // Дело. — 1870. — N 9. — С. 1–34.
- 18 Щепкина Е. Из истории женской личности — СПб., 1914.

- 19 Booth W. Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism // *Critical Inquiry*. — 1982. — N 9/1 (Sept.) — P. 45–76.
- 20 Bovenschen S. Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. — Frankfurt am Main, 1979.
- 21 Cixous H. The Newly Born Woman. (Transl.) — Minneapolis, 1985.
- 22 Engel B. A. Mothers and Daughters. Women of the Intelligentsia in Nineteenth Century Russia. — Cambridge, 1986.
- 23 Fetterley J. The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction. — Bloomington, 1978.
- 24 Foucault M. Power/Knowledge. — New York, 1980.
- 25 Heldt B. Terrible Perfection. Women and Russian Literature. — Bloomington and Indianapolis, 1987.
- 26 Kelly I. History and Theory. — Chicago, 1984.
- 27 De Lauretis T. Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction. — London, 1989.
- 28 Mamonova T. Russian Women's Studies. Essays on Sexism in Soviet Culture. — Oxford, 1989.
- 29 Moi T. Feminist, Female, Feminine // *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. — London, 1989. — P. 117–132.
- 30 Paperno I. Chernyshevsky and the Age of Realism. — Stanford, 1988.
- 31 Posadskaya A. Current Problems in Russian Gender Studies // *Gender Restructuring in Russian Studies*. — Tampere, 1993. — P. 267–272. (*Slavica Tamperensia II*).
- 32 Rosenholm A. Kritik der Reproduktion imaginiertes Weiblichkeit: Turgenevs Elena-Figur // *Studia Slavica Finlandensia*. — Helsinki, 1987. — N 4. — P. 166–194.
- 33 Rosenthal C. The Silver Age: highpoint for women? // *Women and Society in Russia and the Soviet Union*. — 1992. — P. 32–47.
- 34 Rosowski S. J. The Novel of Awakening // *The Voyage In. Fictions of Female Development*. — Hanover and London, 1983.
- 35 Sandomirsky Dunham V. The Strong — Woman Motif // *The Transformation of Russian Society*. — Cambridge, 1960. — P. 459–483.
- 36 Scheridan A. Michel Foucault. The Will to Truth. — New York, 1980.
- 37 Schowalter E. Feminist Criticism in the Wilderness // *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. — London, 1986. — P. 243–270.

- 38 Schweickart P.P. Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading // Speaking of Gender. — New York; London, 1989. — P. 17–44.
- 39 Stites R. The Women's Liberation Movement in Russia. — Princeton, 1978.
- 40 Walicki A. A History of Russian Thought. — Oxford, 1980.
- 41 Weigel S. Derschielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis // Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. — 1983. — Bd. 96. — S. 83–138.
- 42 Weigel S. Frau und "Weiblichkeit". Theoretische Überlegungen zur feministischen Literaturkritik // Feministischen Literaturwissenschaft. — Berlin, 1984. — Bd. 120. — S. 103–113.
- 43 Weigel S. Die Verdopplung des männlichen Blicks und der Ausschluss von Frauen aus der Literaturwissenschaft // Wie männlich ist die Wissenschaft? — Frankfurt am Main, 1986. — S. 43–62.
- 44 Weigel S. Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. — Dülmen; Hiddingsel, 1987.
- 45 Zirin M. Nadezhda Durova. Russia's "Cavalry Maiden" // Durova N. The Cavalry Maiden. Journals of a Russian Officer in the Napoleonic Wars. — Indianapolis, 1989. — P. IX–XXXVI.

РАССКАЗ И. С. ТУРГЕНЕВА «ФАУСТ».
(СЕМАНТИКА ЭПИГРАФА)

ЛЕА ПИЛЬД

Рассказ И. С. Тургенева «Фауст» (1856) неоднократно анализировался исследователями¹. Многочисленные интерпретации этого произведения, с одной стороны, выявляют шопенгауэровский пласт рассказа², с другой же стороны, отмечается, что Тургенев здесь одинаково не доверяет как рациональному, так и иррациональному способам постижения действительности³ и опирается на этику долга и отречения Шиллера, в истоках своих восходящую к философии Канта. Несмотря на то, что рассказ предваряет эпиграф из первой части «Фауста» Гете, само появление произведения Гете в заглавии, эпиграфе и сюжете рассказа рассматривается традиционно как указание на символ искусства⁴. К последней точке зрения присоединяется и автор статьи «Заклятье гетеанства» Г. А. Тиме. В этой же работе говорится о том, что рассказ «Фауст» поддается самым различным интерпретациям. Эта мысль близка и нам, поэтому начнем с определения аспекта анализа тургеневского рассказа. Нашей целью является определить как связано произведение с одним из важнейших мотивов трагедии «Фауст» и мемуаров «Поэзия и действительность» Гете, а также показать как соотносится рассказ с попыткой Тургенева построения себя как «культурной личности»^{4а} во второй половине 1850-х годов.

Рассказ «Фауст» написан в сложный для Тургенева период как в биографическом, так и психологическом планах. Известно, что в этом произведении отразились в преломленном виде некоторые факты биографии писателя и существенные черты его мировоззрения. Однако характер художественной трансформации биографических фактов и философских представлений Тургенева в «Фаусте» носит достаточно опосредованный характер:

наряду с тем, что писатель относится к персонажам рассказа как единомышленник, он и во многом полемизирует с ними. О последнем ясно свидетельствует переписка Тургенева второй половины 1850-х годов. В письме к М. Н. Толстой от 25 декабря 1856 года Тургенев замечает: «... очень меня радует, что Вам понравился «Фауст», и то, что Вы говорите о двойном человеке во мне — весьма справедливо, только Вы, быть может, не знаете причины этой двойственности».⁵ Письмо Толстой к Тургеневу не сохранилось, однако, как можно понять из контекста рассуждений Тургенева, его корреспондентка относилась к Тургеневу как к уравновешенной, гармонической личности и только, прочитав «Фауста», догадалась о его «второй сущности». Тургенев определяет свою психологическую «двойственность» как коллизию ума и души. Неразрешимость этой коллизии он относит к недавнему прошлому («ум и душа хандрили взапуски»), в настоящее же время считает положение изменившимся: «Все это теперь изменилось». Психологическая сложность существования для Тургенева в это время сопряжена со вступлением в зрелый возраст: «Я должен проститься с мечтой о так называемом счастье, или, говоря яснее, — с мечтой о веселости, происходящей от чувства удовлетворения в жизненном устройстве» (III, 11). По мысли А. Шопенгауэра, которого Тургенев усиленно изучает именно в 1850-е годы, в зрелом возрасте человек от юношеского стремления к счастью постепенно переходит к беспристрастному отношению к вещам⁶. Перед Тургеневым встает ряд вопросов: как построить свою жизнь, как организовать свою собственную личность, каким образом избежать разрушительного воздействия чувств, чересчур острого ощущения трагизма жизни. Во второй половине 1850-х годов Тургенев противопоставляет сознанию невозможности достижения счастья «знание» и «понимание» своей жизненной цели и окружающей объективной действительности: «Мне скоро сорок лет, не только первая и вторая, третья молодость прошла — и пора мне сделаться если не дельным человеком, то по крайней мере человеком *знающим* (курс. мой — Л. П.), куда он идет и чего хочет достигнуть» (III :269). В целом в письмах Тургенева второй половины 1850-х годов предстает картина внутренней борьбы автора посланий с самим собой. «Чувство», по Тургеневу, сопротивляется необходимости отказа, отречения от молодости, от грез, направленных

на достижение счастья. «Ум», наоборот, «объективизирует» постижение реальности. Нам кажется, что выделенное Тургеневым противопоставление «ума» и «души» можно определить как конфликт между «спонтанной» и «культурной личностью» писателя.

Таким образом необычайно актуальной для Тургенева в это время становится проблема ограничения себя, отказа, отречения от важнейших жизненных ценностей. Эта же проблема является узловой точкой жизненных противоречий персонажей в рассказе «Фауст». Рассматривая эпиграф рассказа^{6а} в отношении к судьбам героев, исследователи обычно говорят об отсутствии непосредственной связи между выраженной в эпиграфе мыслью и этикой отречения персонажей. При этом подчеркивается, что «Фауст» Гете отрекается от своей жизни (заключает договор с Мефистофелем) ради наиболее полного и всестороннего постижения мира⁷. Однако «entbehren» в устах Фауста Гете имеет и другой смысл, очень важный для автора трагедии и для Тургенева. Тургенев извлекает его из монолога Фауста, который тот произносит, беседуя с Мефистофелем («Entbehren sollst du! sollst entbehren! / Das ist der ewige Gesang, / Der jedem an die Ohren klingt, / Den, unser ganzes Leben lang, / Uns heiser jede Stunde singt.»)^{7а} Слова об отречении — это цитата, окрашенная в устах Фауста иронией. Фауст иронизирует над консервативным (обывательским) сознанием, над установкой ограничения себя. Фауст стремится к преодолению такой точки зрения на мир. Его стремление познать мир максимально полно и широко противопоставлено принципу «отречения». Отречение является также одним из важнейших мотивов книги мемуаров Гете «Поэзия и действительность». В четвертой части Гете рассматривает «отречение» как одну из важнейших сущностных закономерностей человеческой жизни. Объяснение этой закономерности у Гете носит двойственный характер. С одной стороны, по мысли Гете, почти все сферы приложения человеческого духа требуют от конкретного человека отказа, отречения от многих дорогих ему мыслей, чувств и привычек: «Многое из того, что внутренне от нас неотъемлемо, нам возбраняется обнаруживать вовне, то же, в чем мы нуждаемся извне для понимания нашей сущности, у нас отнимается, взамен нам навязывает многое, нам чуждое, даже тягостное».⁸ С другой стороны, каждое отречение непрерывно восполняется человеком либо «силой, энергией и упорством»,

либо «...ему приходит на помощь легкомыслие... Оно-то позволяет в любую минуту поступаться какой-нибудь частностью для того, чтобы в следующий же миг схватиться за новую, так мы всю жизнь бессознательно сами восстанавливаем» (Там же).

Таким образом, по мысли Гете, существуют разные типы психологических реакций на необходимость отречения. Эта мысль Гете, очевидно, близка Тургеневу, и в своем рассказе он изображает персонажей, по-разному реагирующих на превратности судьбы, по-разному отрекающихся. Ельцова-старшая безусловно относится к тому типу людей, который, с точки зрения Гете, «силой, энергией и упорством» восстанавливают самих себя. Героиня приходит к заключению о трагичности жизни, непостижимости ее тайн и становится после этого человеком жестко рассудочным, выбрав для себя между приятным и полезным последнее: «Я думаю, надо заранее выбрать в жизни или полезное, или приятное, и так уж решиться, раз навсегда (V :98). Этот выбор она осуществляет, распроставшись с молодостью и приступив к воспитанию своей дочери. Она стремится оградить дочь от пробуждения эмоциональной жизни, воспитывает ее по «системе». Внутренняя ориентация Ельцовой-старшей может быть соотнесена с духовной ориентацией самого Тургенева в начале второй половины 1850-х годов. Как и сам писатель, героиня его осознала трагизм жизни и, вступив в зрелый возраст, посредством рассудка и воли пытается уберечь от катастрофы свое существование и существование своей дочери. Тургенев в это время, как уже говорилось, тоже предпочитает «полезное» «приятному». Однако между Тургеневым и его героиней есть и существенные различия. По-видимому, не случайно появляется в тексте рассказа слово «система». В представлениях Тургенева этого периода «система» — это синоним ограниченности, интеллектуальной узости. В письме к Л. Н. Толстому от 3 января 1857 года Тургенев пишет: «Дай бог, чтобы ваш кругозор с каждым днем расширялся. Системами дорожат только те, которым вся правда в руки не дается, которые хотят ее за хвост поймать» (III :180).

«Система» Ельцовой-старшей больше всего вреда наносит ее дочери Вере, так как отнимает у нее молодость. Тургенев неоднократно подчеркивает в письмах, что у молодости есть свои закономерности и каждый должен эти закономерности понять и принять. «Система Ельцовой на-

рушает закономерность соответствия культуры возрасту. В рецензии на перевод «Фауста» Гете (1844) Тургенев писал: «Жизнь каждого народа можно сравнить с жизнью отдельного человека <...> каждый человек в молодости пережил эпоху гениальности (Сочинения. — Т. 1. — С. 202). Под эпохой гениальности Тургенев подразумевает эпоху романтизма. По Тургеневу, встреча с романтической культурой в жизни каждого человека должна происходить в молодости. Это отражает закономерности существования отдельной индивидуальности и всего человечества. Ельцова-старшая не учитывает того, что человек познает истину по частям, она пытается дать своей дочери готовую истину, свой опыт зрелого человека вместить в картину мира, которая еще только начинает формироваться.

Ельцова, по мысли Тургенева, переоценивает роль рассудка и воли в человеческой жизни. Хотя героиня и понимает, что действительность трагична, а человек подвластен «тайным силам» природы, она, тем не менее, считает, что можно в определенной мере управлять жизненными закономерностями. В этом она близка герою, который еще только через несколько лет появится в творчестве Тургенева — Инсарову из романа «Накануне» (1861). «Отречение» Ельцовой-старшей носит слишком абсолютный характер: она пытается подавить в Вере врожденную склонность к красоте и стремится воспитать женщину, которая в жизни будет руководствоваться лишь критерием «полезного». В письме к графине Е. Е. Ламберт от 21 сентября 1859 года Тургенев говорит об отсутствии поэтического начала в характере своей дочери Полины: «Собственно для моей дочери все это очень хорошо — и она заполняет недостающее ей другими, более положительными и полезными качествами, но для меня она — между нами — тот же Инсаров. Я ее уважаю, а этого мало» (IV :242). В отличие от Веры Ельцовой, отсутствие чуткости к прекрасному свойственно Полине Тургеневой от природы. Поэтому Тургенев лишь с сожалением констатирует свою духовную отчужденность от дочери. Ельцова воспитывает свою дочь во многом вопреки ее природным данным. В письмах второй половины 1850-х годов Тургенев довольно много говорит о «деланьи себя» в молодости. В это время он доверяет рассудку и воле. Однако, по Тургеневу, сознательное «деланье себя», во-первых, функция самого человека, переживающего молодость. Во-вторых,

по мысли Тургенева, воспитать себя можно лишь в соответствии с данными природы: «Стремление к беспристрастию и Истине всецелой есть одно из немногих добрых качеств, за которые я благодарен Природе, давшей мне их» (III :138). Ельцова-старшая не только лишает дочь молодости, подавляет в ней генетические импульсы, но и лишает ее живой динамики развития. Вера — человек, без возраста: «Когда она вышла мне навстречу, я чуть не ахнул: семнадцатилетняя девочка, да и только! Только глаза не как у девочки, впрочем, у ней и в молодости глаза были не детские, слишком светлы. Но то же спокойствие, та же ясность, голос тот же, ни одной морщинки на лбу, точно она все эти годы пролежала где нибудь в снегу» (V :101). «Катастрофа», случившаяся с Верой, во многом обусловлена ее отчужденностью от искусства. Именно в 1850-е годы Тургенев убеждается в том, что искусство, поэзия — это все способы оздоровления жизни: «Читайте, читайте Пушкина: это самая полезная, самая здоровая пища для нашего брата, литератора. . .» (III :162). В переписке с Е. Е. Ламберт еще перед опубликованием «Фауста» возникает тема необходимости чтения Пушкина. Графиня Ламберт при этом отстаивает точку зрения, близкую позиции Ельцовой-старшей. Она уверена, что чтение Пушкина в зрелом возрасте — вредное занятие, оно возбуждает «тревогу» — то есть ненужный наплыв эмоций. Тургенев противопоставляет этой точке зрения другую: «Возьмитесь за Пушкина в течение лета — я тоже буду его читать, и мы можем говорить о нем. Извините, я вас еще мало знаю, — но, мне кажется, что Вы с намерением, может быть из христианского смирения — стараетесь себя суживать» (III :93).

Тургенев уверен, что искусство необходимо человеку всегда, однако восприятие искусства меняется в зависимости от возраста. Если в молодости оно сопряжено с наслаждением, то в зрелом возрасте восприятие искусства должно сопровождаться спокойным объективным анализом. Последнего не поняла героиня Тургенева — Ельцова, изъяв искусство не только из своей жизни, но и из жизни дочери. Истина для нее, как и сам процесс отречения, носит неподвижный, негибкий характер.

Наконец, третий персонаж в «Фаусте» — рассказчик, человек наиболее поверхностный и легкомысленный (по крайней мере, до катастрофы). Он как раз из тех, кто, с точки зрения Гете, преодолевает «отречение» легкомысли-

ем. До смерти Веры рассказчик искренне уверен в том, что он может жить в свое удовольствие, несмотря на то, что молодость его уже прошла. Узость, ущербность его личности проявляется в том, что он не постиг еще трагизма жизни. Кроме того, это человек крайне эгоистичный, понятие «другого» человека в этическом плане для него понятие совершенно чуждое. По мысли Тургенева, одной из причин нравственной ущербности рассказчика является то, что он никогда не любил женщины с высокой душой (влюбленность в юную Веру Ельцову так и осталась в его жизни незаконченным эпизодом). Однако и тот вывод, к которому приходит рассказчик после «катастрофы», хотя соответствует отчасти мыслям Тургенева, тем не менее, по мнению, его далеко не исчерпывает возможного отношения к трагизму существования: «... одно убеждение вынес я из опыта последних годов: жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение <... > жизнь тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное — вот ее тайный смысл, ее разгадка, не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны не были, — исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку...» (V :129).

Мысль о чувстве долга и отречении появляется в переписке Тургенева лишь в 1860 году. Из его рассуждений следует, что смирение перед жизненными лишениями и исполнение долга — вещи необходимые, однако, это далеко не единственное, что противопоставляет Тургенев чувству исчерпанности жизни. Исполнение долга делает человека беспристрастным, а следовательно, ограниченным. В цитированном выше отрывке из «Поэзии и действительности» Гете речь идет не только о легкомысленных людях и людях, энергией и упорством восстанавливающих себя после необходимого самоотречения. Гете говорит здесь и о третьем типе реакции на отречение. Она присуща философам: «Им ведомо вечное, необходимое, законное, и они силятся составить себе нерушимые понятия, которые не только не развалятся от созерцания брэнного, а скорее найдут в нем опору.⁹ Очевидно, что объективная, беспристрастная позиция философов во многом близка самому Гете. К объективности, беспристрастности стремится в это время и Тургенев, само же понимание «объективности» восходит, как мы попытаемся показать, к Гете.

В письмах 50-х годов Тургенев соотносит шопенгауэрианский пласт своего мировоззрения (точнее: свою интерпретацию онтологии Шопенгауэра) со своими спонтан-

ными свойствами. Шопенгауэровское учение о сущности мира и природная склонность Тургенева к меланхолии осознаются им самим как факторы, непосредственно препятствующие формированию объективного художественного метода и объективному восприятию действительности. Размышляя о невозможности достичь счастья и гармонии, а также о трагической участи существования всех людей, Тургенев подчеркивает, что произведения, которые он создает, должны возникать на иной основе: «... я могу только сочувствовать красоте жизни — жить самому мне уже нельзя. «Темный» покров упал на меня и обвил меня: не страхнуть мне его с плеч долой. Стараюсь, однако, не пускать эту копоть в то, что я делаю, а то кому это будет нужно?» (III :268). Именно поэтому и возникает в это время попытка построения себя как «культурной личности». После периода романтического жизнестроительства конца 1830-х — нач. 1840-х годов — это вторая попытка Тургенева сознательно воздействовать на изменение своего мировоззрения и практического поведения. Истоки жизнестроительства восходят опять-таки к Шопенгауэру. Тургенев определяет жизнь как болезнь: «Жизнь ни что иное как болезнь, которая то усиливается, то ослабевает» (IV, 103). В связи с этим возникает мысль об оздоровлении жизни, психотерапевтической функции познания. В своем основном философском труде «Мир как воля и представление» Шопенгауэр, рассуждая об одаренных и обыкновенных людях, говорит о том, что одаренный человек путем незаинтересованного интеллектуального познания способен преодолеть скорбь как извечную закономерность жизни.¹⁰ Существование такого человека безболезненно. Тургеневу близка эта идея Шопенгауэра, однако, в отличие от философа, он не рассматривает интеллектуальное познание как незаинтересованное. По Шопенгауэру, незаинтересованность созерцания — единственный путь к достижению объективности. По Тургеневу, объективность, беспристрастие должны достигаться через любовь. Здесь Тургенев уже совершенно явно обращается к Гете, к его не только художественному, но и философскому, а также естественнонаучному наследию. Гете, как известно, не считал себя философом, однако всю жизнь занимался вопросами теории познания и, в частности, проблемой преодоления отвлеченности, априорности познания.¹¹ Путь к преодолению абстрактности познания лежит, по Гете, через опыт, чувства. В одном из своих известных

афоризмов Гете говорит: «Научиться можно только тому, что любишь, и чем глубже и полнее должно быть знание, тем сильнее, могучее и живее должна быть любовь, более того — страсть».¹² О необходимости познания, понимания «через любовь» Тургенев писал уже в 1853 году. Мы находим эту мысль в рецензии на «Записки ружейного охотника» С. Аксакова, она развита в «Поездке в Полесье» (1857) и, наконец, об этом Тургенев довольно много пишет различным своим корреспондентам в 1850-е годы. Так, например, в письме к графине Ламберт Тургенев отказывается оценивать деятельность французских литераторов, потому что не испытывает к ним любви: «Но чего не полюбишь, того не поймешь, а чего не понял, о том не следует толковать. Оттого я вам о французах толковать не буду» (III, 214).

Объективность, реализованная посредством любви, нужна Тургеневу не только для того, чтобы избежать субъективности в оценках и меланхолии в настроении, но и для того, чтобы в известной мере преодолеть отвлеченность философии Шопенгауэра. Несмотря на то, что Тургенев принимает онтологическую характеристику действительности, данную Шопенгауэром, он не может не видеть, что Шопенгауэр — продолжатель традиции немецкой классической философии, которая в русской культурной традиции воспринималась как система, оторванная от реальности. Художественному решению проблемы рефлектирующего сознания, оторванного от реальности, Тургенев посвятил немало произведений. Во второй половине 1850-х годов Тургенев испытывает тревогу в связи с тем, что созданная Шопенгауэром и воспринятая им онтологическая интерпретация действительности будет окрашивать собой восприятие самых различных сторон реальности. Кроме того, именно после 1855 года Тургенев не может не ощущать схематизма и односторонности в отношении к литературе писателей радикального направления, постепенно завоевывающих ведущее направление в «Современнике». В письме к В. Боткину 1856 года Тургенев говорит о том, что современные писатели слишком мало соприкасаются с действительностью, слишком мало читают и мыслят отвлеченно (III, 152). В этом же письме, как бы в противовес сказанному, приводятся слова немецкого критика Иоганна Мерка о Гете как писателе, претворяющем в действительное художественный образ, в то время как другие писатели тщетно пытаются во-

плотить в художественном произведении воображаемое. Гете, таким образом, становится для Тургенева в это время эталоном конкретности и объективности, художником, преодолевшим отвлеченность мышления. Перед Тургеневым по-прежнему, как и в начале 1850-х годов, стоит проблема объективного художественного метода. Нежелание Тургенева мыслить отвлеченно (как в художественном, так и интеллектуальном планах), а также боязнь глубокой меланхолии, усиливающейся под влиянием онтологии Шопенгауэра, и явились, на наш взгляд, основными причинами попытки организации собственной личности в этот период. Поиски конкретности и объективности в постижении мира связаны для Тургенева с Гете, однако в представлении об идеале человеческой личности Тургенева входит также идея о необходимости воспринимать мир не только в сфере феноменов, но и в сфере сущностей, способность постижения трагизма существования.

На наш взгляд, именно во второй половине 50-х годов наиболее ярко проявилось тяготение Тургенева к законченному гармоническому мировоззрению. Организацию собственной личности Тургенев в это время рассматривает как один из возможных путей к формированию целостного непротиворечивого миропонимания. В целом, однако, такое самоизменение, волевое самовоспитание Тургеневу чуждо. На протяжении всей творческой эволюции писателя мы можем наблюдать как притяжение, так и отталкивание от гармонической концепции существования. Так уже в самом конце 1850-х Тургенев почти полностью отходит от пафоса самоусовершенствования, не столь актуальным становится для него Гете, а в творчестве гораздо ярче прослеживается, шопенгауэровская линия («Призраки», «Довольно»).

Рассказ «Фауст» очень показателен для короткого периода в течение которого Тургенев тяготеет к целостному мировоззрению. Именно поэтому понятие «отречения» в рассказе понимается широко: с одной стороны, это трагическое признание персонажами своей ограниченности, с другой же стороны, «отречение», понятое Тургеневым в духе Гете, включает в себя возможность «бесконечного восстановления». Возможность, которую герои «Фауста» не воплотили в действительность.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См., например: Стеффенсен Э. Гете и Тургенев (анализ рассказа Тургенева «Фауст») // Славянские культуры и мировой культурный процесс. Минск, 1985. Thiergen P. Iwan Turgenews Novelle «Faust» // Faust-Rezeption in Rußland und in der Sowjetunion. Museum Kottingen. Sonderausstellung, 1983. Тиме Г. А. Заклятье гетееанства // Русская литература. — 1992. — N 1. — С. 227—229.
- 2 См., напр.: Курляндская Г. Б. Структура повести и романа И. С. Тургенева 1850-х годов. — Тула, 1977.
- 3 Стеффенсен Э. Указ. соч. — С. 227.
- 4 Тиме Г. А. Указ. соч. — С. 37.
- 4а Противопоставление понятий «культурная» и «спонтанная» личность писателя было использовано в спецкурсе З. Г. Минц, посвященном творчеству А. П. Чехова. Понятие «культурной» личности, по мысли З. Г. Минц, связано с представлением о сознательном, волевом воздействии писателя на собственное мировоззрение и поведение. Спонтанный же слой личности — это генетические, врожденные ей свойства.
- 5 Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1988. — Т. 3. Письма. — С. 170. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием в скобках тома и страницы.
- 6 Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. — М., 1992.
- 6а «Entbehren sollst du, sollst entbehren» (отречься должен ты, отречься). Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. — Т. 5. Сочинения. — С. 90.
- 7 Тиме Г. А. Указ. соч. — С. 37.
- 7а Goethe J. W. Faust. — Berlin; Weimar, 1986. — S. 113—114.
- 8 Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1976. — Т. 3. — С. 566.
- 9 Там же. — С. 568.
- 10 Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. — СПб., 1911. — С. 34.
- 11 См. об этом: Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гете. — Ереван, 1963; Его же. И. В. Гете. — М., 1989; K o r f f Н. А. Geist der Goethezeit. — Leipzig, 1964. — II Teil.
- 12 Гете И. В. Избранные философские произведения. — М., 1964.

ОБ ОДНОМ «АРХИТЕКТУРНОМ» МОТИВЕ В РУССКОЙ ПРОЗЕ XIX В.

РОЗАННА КАЗАРИ

В русской прозе прошлого века существует известный «мигрирующий сюжет», который повторяется в ряде произведений почти одинаково. Его можно найти у Лескова («Чертогон»), у Мамина-Сибиряка и, в начале XX-го века, несколько неожиданно, в стихах Блока.

Это микросюжет о том, как богатые купцы или, во второй половине XIX-го века, крупные промышленники и заводчики, которым огромное богатство дает возможность удовлетворять всякие прихоти, не знают предела своим причудам, иногда жестоким, и как, после кутежей, ту же чрезмерность они проявляют в молитвах, в ритуалах очищения. Другой вариант сюжета показывает, как у них в одном и том же доме в некоторых комнатах идут ужасные оргии а, одновременно, в молельне совершается служба, беспрестанно молятся.¹ Подобную ситуацию можно обнаружить в стихотворении Блока: «Грешить бесстыдно, непробудно», в котором так непосредственно сочетаются два противоположных типа поведения. В заключительных стихах Блок делает вывод, что «и такой, моя Россия / Ты всех краев дороже мне», воспринимая излагаемое, как вариант типично русского бытового поведения, чуждого нерусской культуре и традициям.

В литературе прошлого века такое особенное совмещение греха и благочестия выступает как характеристика купеческого мира рядом с другими характерными его чертами, такими, как жадность, замкнутость, верность традициям. Все эти элементы в совокупности создают определенный мир и одновременно намечают границы между этим миром и другим, некупеческим, прежде всего дворянским. Так создается противопоставление *купеческое vs дворянское*. Конечно, тут не место для рассмотрения всего

сложного историко-культурного процесса, который привел к выдвиганию этой основной оппозиции, но мы бы хотели осветить именно в литературном плане несколько основных моментов взаимосвязи двух членов оппозиции, а также проникновение одного мира в другой, их сложный и медленный диалог. Мы проведем анализ с архитектурно-пространственной точки зрения, поскольку купеческий и дворянский быт выражаются в литературе *in primis* основными архитектурными топосами. С одной стороны стоят представления о купеческих домах как замкнутом ансамбле жилого помещения, амбаров, двора, огорода, с другой — архитектурные ключевые образы дворянского мира: дворец, особняк, усадьба.

В литературе прошлого века не только преобладающим (это само собой разумеется), но доминирующим и динамическим является именно образ усадьбы. Это отражает, конечно, культурно-историческую действительность эпохи, в то время как в допетровской России не было еще большой разницы между палатами богатых купцов и дворян.³ Тогда должна была существовать, по всей вероятности, одна только архитектурная типология для двух миров, еще не конкурирующих друг с другом или не находящихся в борьбе между собой. Только после Петра, с распространением европейских культурных моделей, эти два мира все больше и больше различаются. Появляются дворянская и купеческая архитектура; особенно примечательной была роль усадьбы, которая с XVIII века является очагом культуры, местом, где человек и природа гармонично сосуществуют. Богатый купец, конечно, может жить и в больших домах, иногда лучше и богаче дворянских, но он там живет не по-дворянски, не по-усадебному. В романе Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы» золотопромышленник Гуляев в первой половине века «выстроил себе <...> громадный деревянный дом <...>»,⁴ «несколько громадных белых зданий с колоннами, бельведерами, балконами и какими-то странными куполами <...> величественными воротами, в форме триумфальной арки».⁵ Здесь все как в усадьбе, кроме одной существенной детали: нигде не упоминается о книгах, о библиотеке. Наоборот, в литературе о дворянских гнездах именно библиотека и книги выступают на первый план. Старые библиотеки, запыленные книги составляют прелесть старых усадеб у Тургенева; но упоминания о усадебных библиотеках мы находим и у Белого, Чехова и Бунина. По сравнению с

дворянским домом купеческий находится «за пределами» культуры, появляется резкая граница, которая создает два различных мира. Если отличительное свойство первого — наличие знаков культуры, то второй можно охарактеризовать тем странным сочетанием греха и молитв, о котором уже была речь. В архитектурном языке это выражается в присутствии множества старых икон и молельной, как в начале рассказа Лескова «Котин Доилец и Платонида»: «<...> старый Деев построил себе деревянный дом, на «отлете» <...> в окна его светили мерцающие огоньки неугасимых лампадок». ⁶ Купцы соблюдают традиции, придерживаются старого порядка. Два мира противопоставляются как две системы, элементы которых могут быть декодифицированными только тем, кто является «своим» в соответствующем мире. Эти элементы могут быть макроэлементами или минимальными приметам: как, например, в «Бесприданнице» Островского игра слов, которая основана на амбивалентности термина *Париж*. Для Вожеватова, калиновского купца, Париж может быть названием трактира города на Волге, для Робинзона, который всегда вращался в дворянском кругу, Париж может быть только столицей Франции. Один только термин получает двойное значение в зависимости от «системы», внутри которой интерпретируется. А граница между этими системами кажется непреходимой. Герои Тургенева не знают другого мира, купцы Островского боятся благородных мужей своих дочерей. Эти бракосочетания непременно приносят с собой разорение купеческого богатства. Дворянский и купеческий мир далеко уже не воспринимаются как находящиеся на одном и том же уровне, они располагаются иерархически. По историко-социальным причинам дворянский мир оценивается, конечно, как высокий и элитарный, купеческий же считается менее престижным. Следовательно, герои второго мира стремятся перенестись в первый. В литературно-пространственно-архитектурном языке ситуация выражается мотивом покупки купцом дворянского дома. Купец покупает усадьбу или особняк, пользуясь экономическим разорением дворян, но он живет в этом для себя «новом» пространстве как «чужой». Этот дом для него «не-дом». ⁷ Вспомним рассказ Мельникова-Печерского «Красильниковы». Красильников-отец, богатый заводчик, живет в каменном двухэтажном доме, который имеет все признаки дворянского дома: бронзовые люстры и паркет, шелковые ковры, «мебель в гостиной

за дорогую цену куплена была в Петербурге да еще наперебой с каким-то вельможей»,⁸ но Корнила Егорыч «не умеет ни сесть, ни стать в комнатах <...>, душно ему в своем доме».⁹ М. Н. Загоскин в очерке «Купеческая усадьба» рассказывает о процессе выхода из одного мира в другой как о нарушении норм поведения купеческого мира (этикета): «Не так еще давно купеческие обычаи, их образ жизни и понятия так резко отличались от дворянских, что при встрече с купцом, одетым по-нашему, вовсе не нужно было спрашивать, что за человек этот господин <...> теперь <...> веселится по-дворянски наше московское купечество <...>».¹⁰ Но первым шагом купца к освоению другого мира была именно покупка дворянского дома: «<...> дом московской первой гильдии купца Харлампия Никитича Цыбикова <...>, каменный трехэтажный дом, некогда принадлежавший знатному барину».¹¹ Переход через границу (покупка дома) еще не значит, что эти два мира действительно сливаются друг с другом. Купец Цыбиков сохранил аристократическую наружность дома, а интерьер совершенно изменил по своему, все распродал. В самом деле, стремление усвоить дворянский мир принимает разные формы, но общее для всех случаев — некая «совмещаемость несовместимого».¹² Пример купца Цыбикова показывает, что та внешняя граница, которая существовала раньше между дворянским гнездом и купеческим домом, теперь переносится во внутреннее, когда-то культурно целостное и гармоничное дворянское пространство, становясь при этом более тонкой; она может выражаться в маленьких деталях. Конечно, с исторической точки зрения, в течение второй половины XIX века различие между этими двумя мирами все больше и больше сглаживалось: достаточно вспомнить о меценатах и о художниках — выходцах из купеческого мира. Но в литературном тексте еще долго самым динамически сюжетобразующим остается переход из одного мира в другой, во всех своих тонкостях и нюансах.

В литературе конца века, в некоторых рассказах Чехова (не говоря о «Вишневом саде», который представляет собой несколько особый случай), этот сюжет опять трактуется с помощью своеобразных архитектурных мотивов. В доме Анны Акимовны («Бабье царство») граница создается внутри традиционного купеческого дома. В таких постройках, как известно, на нижнем этаже размещались конторы с приказчиками, на верхнем были жилые

помещения купеческой семьи. Уже дядя героини, разбогатевший заводчик, преобразовал верхний этаж дома под богатое представительное жилище, в то время как внизу все осталось по-старому. Между двумя половинами дома появилась как бы невидимая граница, знаком которой является лестница. Анна Акимовна принадлежит одновременно этим двум мирам, но не полностью, так что она «своя» и «чужая» в старом мире, равно как и в новом. Ее внутренне амбивалентное положение выражается часто повторяющимся движением вверх или вниз по лестнице. Наверху, в «чистой или благородной половине»,¹³ принимаются благородные и образованные. Там она принимает адвоката Лысевича, который ей рассказывает о последних книжных новинках и который в восторге от Мопассана. Книги являются еще признаком некупеческого мира, но начинает выступать на первый план их функция быть знаком возможности перехода из одного мира в другой,¹⁴ они — некая связь, некий мост между ними. Через посредство книг-моста сливаются два сословия. Это показывается наглядно в предварительных материалах к «Роману из современной жизни» Брюсова. Этот роман из купеческой жизни рассказывает о том, как в традиционную купеческую семью Ходаковых переселяется образованная родственница. С тех пор «прорвана была плотина, закрывавшая молодому поколению путь к образованию».¹⁵ Самое любопытное в опубликованном материале то, что Брюсов считал необходимым дать представление об архитектурном пространстве мира Ходаковых, рисуя в тексте план их жилища. В нем, как знак нового, присутствует учебная комната, являющаяся характерной чертой другого мира, к которому стремится новое поколение Ходаковых.¹⁶ Обычно новый элемент, приходящий извне и вторгающийся внутрь более замкнутого и стабильного мира (в данном случае купеческого), разрушает его целостность и со временем трансформирует его целиком. Эту функцию выполняли внутри купеческого мира книги и образованность вообще.¹⁷

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 М а м и н - С и б и р я к Д. Н. Приваловские миллионы. — М., 1986. — С. 43.
- 2 Б л о к А. Стихотворения. Поэмы. — М., 1978. — С. 339.

- 3 Летописные сведения о строительстве Москвы говорят, что в 1471 году «Тарокан купец заложи себе палаты кирпичны во граде Москве». // Тихомиров М. Н. Древняя Москва XII-XV вв. — М., 1992. — С. 89.
- 4 Мамин-Сибиряк Д. Н. — Цит. соч. — С. 39.
- 5 Там же. — С. 137.
- 6 Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11-ти тт. — Л., 1956. — Т. 1. — С. 222.
- 7 Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. — М., 1988. — С. 287.
- 8 Мельников П. И. Красильниковы // П. И. Мельников. Рассказы и повести. — М., 1982. — С. 29.
- 9 Там же.
- 10 Загоскин М. Н. Купеческая свадьба // Москва и москвичи. — М., 1988. — С. 395.
- 11 Там же. — С. 396.
- 12 Лотман Ю. М. Культура и взрыв. — М., 1992. — С. 133.
- 13 Чехов А. П. Бабье царство // Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1977. — Т. 8. — С. 270. См. также рассказ Чехова «Три года».
- 14 Вспомним Рогожина, который читает «Историю России» Соловьева, чтобы познать себя самого. Самосознание как сознание предела — первый шаг к преодолению границы.
- 15 См.: Лит. Наследство. — Т. 85. — С. 137.
- 16 Там же. — С. 133.
- 17 Несколько особенным представляется присутствие и эволюция купеческого мира у Ремизова в романе «Пруд». Биографически у этого автора соединяются традиции патриархальной жизни купеческой семьи (Ремизовы) с традициями образованных Найденовых. Но, как убедительно показал А. Данилевский, в романе все оппозиции переосмыслены в «неомифологическом» ключе, и главной в разных ипостасях является оппозиция добра — зла (см.: Данилевский А. О дореволюционных «романах» А. М. Ремизова // Ремизов. Избранное. — Л., 1991. — С. 597–601). Важную роль в романе играет архитектурная символика.

РАЗРЕШЕНИЕ ПАРАДОКСА:
НОВЕЛЛА ДОСТОЕВСКОГО
«ЧЕСТНЫЙ ВОР»

ИРИНА АВРАМЕЦ

Из всех новелл Достоевского «Честный вор» более всего вписывается в традицию натуральной школы, по многим параметрам приближаясь к поэтике «физиологического очерка»: по своему сюжету новелла как бы примыкает к серии «физиологий» из жизни обитателей «петербургских углов». Благодаря тому, что большая часть текста состоит из рассказа отставного солдата, в новелле доминирует «точка зрения» «бывалого человека», что сближает ее с принципом подачи материала в сборниках типа «*Les français peints par eux-mêmes*», «*Les enfants peints par eux-mêmes*» (т.е. с принципом самоописания). Наконец, предшествующая «Честному вору» в издании 1848 г. первая часть («Отставной») вполне отвечает требованиям «социальной типизации», заключая в себе, помимо рассказа «отставного», зарисовку самого «типа» отставного солдата. Исключение этой части из редакции 1860 г. привело к увеличению удельного веса «косвенного портретирования», поскольку «тип отставного» вырисовывается, главным образом, благодаря воспроизведению его речевой манеры и выявлению его позиции по отношению к описываемым событиям.

Вместе с тем, некоторые детали новеллы свидетельствуют о том, что «Честный вор» не только следует «натуральной» поэтике, но и отчасти разрушает ее, вводя пародийный элемент, содержащийся в «историях» Емели, построенных на доведенном до крайности принципе подачи «голого факта». Пародийность этих «историй» по отношению к рассказу самого «бывалого человека» заключается в том, что отсутствие в них какого бы то ни было «нравоучения», подчеркнутое неизменными вопросами Астафия Ивановича («Ну так что же? что же тут

такого назидательного есть, Емельянушка? (II, 87)),* призвано оттенить морализаторский пафос рассказа Астафия Ивановича, сводящего все к рассуждениям о «вреде пьянства» и завершающего свое повествование «нравовучением», которым кончался текст новеллы в «Отечественных записках».

Двойственное отношение «Честного вора» к традициям «натуральной школы» (с одной стороны, следование «канонам», а с другой — «отталкивание», пародия) согласуется с подобным отношением новеллы к гоголевской традиции. Наиболее актуальным произведением Гоголя для новеллы Достоевского является «Шинель», следы влияния которой обнаруживают различные элементы сюжета «Честного вора». Так, основная сюжетная линия «Честного вора» связана с кражей одежды (в данном случае мы имеем дело с инверсией гоголевской ситуации, поскольку вор — сам «маленький человек»), которая приводит к смерти «чувствительного» Емели «от тоски». Выбор «объекта кражи» (рейтузы) свидетельствует об определенном «снижении» гоголевской темы. (Этот прием был применен Достоевским еще в «Бедных людях», где деталью, соотносенной с шинелью гоголевской новеллы, являлись сапоги.) Причем, рассказ о краже рейтуз вызван в новелле ассоциацией с описанной в начале произведения кражей бекешки, вызвавшей реплику «бывалого человека»: «Хорошо еще, что **шинель** нам осталась!» (II, 84).

Само слово «шинель» в рассказе Астафия Ивановича употребляется 12 раз, причем, настойчиво повторяется «мотив» крайней ветхости шинели, которая называется не иначе как в уменьшительно-пренебрежительной форме — «шинелишка» (ср. «тощенькая шинелишка» у Гоголя). Кроме того, в новелле неоднократно говорится о необходимости залатать эту шинель, или хотя бы так ее расправить, чтобы скрыть потертости: «<...> оправил свою шинелишку так, чтоб и прилично было, и тепло, да и дырьев было бы не видать» (II, 85); «Смотри-ка, в отрепье весь ходишь, шинелишка-то твоя, простительно сказать, на решето годится; нехорошо! Пора бы, кажется, честь знать» (II, 86); «Ишь у тебя шинель-то какая! Мало что в дырках, так ты лестницу ею метешь! взял бы

*Здесь и далее ссылки на изд.: Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1972–1990, даются в скобках. Римские цифры означают том, арабские — страницу.

хоть иголку да дырья-то свои законопатил, как честь велит» (II, 88). Диалог Емели с Астафием Ивановичем по поводу ценности шинели, сшитой из сукна, восходит к спору по тому же поводу между Акакием Акакиевичем и Петровичем: «она вещь суконная, Астафий Иванович. Как же трехрублевый, коли суконная вещь?» (II, 93); ср. у Гоголя: «<...> шинель-то, сукно <...>. Только слава, что сукно, а подуи ветер, так разлетится». Наконец, в контексте нагнетения гоголевских ассоциаций становится знаком соотношенности с гоголевской новеллой такая деталь, как портняжничество Астафия Ивановича (в момент кражи бекеши он занимался переделкой сюртука рассказчика; из рейтуз собирался «двое панталон петербургским господам выгадать»; кроме того, он и Емеле советовал «повыучиться портняжному искусству»), несмотря на то, что фигура «отставного» в остальном не имеет ничего общего с Петровичем из «Шинели».

Таким образом, новелла Достоевского строится как текст, соотношенный не столько с описываемой действительностью, сколько с другими текстами (новеллой Гоголя, «натуральной» массовой новеллой и очерками). Используя характерные для «натуральной школы» сюжет, мотивы, образы, Достоевский путем утрирования или «снижения» отдельных деталей, вызывающих ассоциации с другими текстами, сообщает новелле определенную пародийную направленность.

Оксюморонность названия этой новеллы Достоевского была отмечена еще В. Б. Шкловским: «Название одной из повестей Ф. Достоевского «Честный вор» — есть несомненный оксюморон, но и содержание этой повести есть такой же оксюморон, развернутый в сюжет».¹ Само вынесение в заглавие итоговой характеристики героя, казалось бы, отнимает возможность неожиданного сюжетного поворота, непредсказуемого финала, необходимого для новеллы «пуанта». Тем не менее, такая кажущаяся старой тема («честный вор» или «благородный разбойник»), получает в новелле неожиданное разрешение именно благодаря тому, что, вопреки возможным вариантам объяснения эпитета «честный» к слову «вор» (например: выясняется, что герой на самом деле не украл, или украл, но сам того не ведая, по недоразумению; или же украл, но из каких-то «благородных» соображений, не для себя и т.п.), герой этого произведения действительно украл вещь, причем, для того, чтобы ее пропить, что как бы усугубляет его

вину, лишает его поступок «смягчающих обстоятельств». Неожиданным в новелле является то, что финальное признание «вора» в краже на фоне всего бесхитростного рассказа «бывалого человека» воспринимается как доказательство его «честности».

Достигается эффект неожиданности благодаря тому, что перед рассказом «бывалого человека» «опровергается» правомерность вынесенного в заглавие новеллы определения: рассказчик и «бывалый человек» сходятся в том, что «честных воров» не бывает,² и далее предполагается рассказ о «честном человеке», который таковым являлся, пока не стал «вором». Тем не менее, последовавший затем рассказ как бы исподволь еще раз опровергает «версию» несовместимости понятий «честный» и «вор».

Парадоксальность конечного «вывода» новеллы предвосхищает сцену обсуждения князем Мышкиным и Лебедевым генерала Иволгина, укравшего кошелек с деньгами: «Он на деликатность чувств ваших, стало быть, надеется; стало быть, верит в дружбу вашу к нему. А вы до такого унижения доводите такого . . . **честнейшего человека!** — Честнейшего, князь, честнейшего! — подхватил Лебедев, сверкая глазами, — и именно только вы одни, благороднейший князь, в состоянии были такое **справедливое слово** сказать!» (VIII, 409). Таким образом, в обоих случаях провозглашается новая система ценностей, согласно которой «справедливо» признать вора честным человеком.

«Честный вор» состоит из «рамочной части» и собственно новеллы, рассказанной «бывалым человеком». «Рамка» вводится для мотивировки рассказа «бывалого человека», для возможности передать все особенности речи отставного солдата. Рассказ от первого лица не только придает произведению установку на сказовую форму воспроизведения, являющуюся, по мнению многих исследователей, одним из основных признаков новеллы, но и позволяет изложить события с точки зрения «простого человека», который именно благодаря своей «простоте» смог увидеть в воре честного человека.

Впечатление «правдоподобности», «невыдуманности» достигается в новелле строгой системой мотивировок. Так, само появление в квартире рассказчика³ «бывалого человека» мотивировано желанием Аграфены, «кухарки, прачки и домоводки», пустить «жильцом и нахлебником» «какого-то пожилого человека». В свою очередь,

тот факт, что рассказчик уступил желанию своей кухарки взять жильца, мотивирован как упорством Аграфены («Что Аграфене пришло в голову, тому должно было сделаться; иначе я знал, что она мне покоя не даст» (II, 82—83)), так и подспудным желанием рассказчика заполнить «лишнего» человека, учитывая «довольно бесцветную перспективу» продления той затворнической жизни, которую он вел до этого. Попутно отметим, что сообщение рассказчика, о своей «уединенной, затворнической жизни» («Знакомых у меня почти никого; выхожу я редко. Десять лет прожив глухарем, я, конечно, привык к уединению. Но десять, пятнадцать лет, а может быть, и более такого уединения, с такой же Аграфеной, в той же холостой квартире — конечно, довольно бесцветная перспектива!» (II, 83)) является реминисценцией из «Господина Прохарчина» (ср. «глухое, непроницаемое уединение», в котором жил Прохарчин у Устины Федоровны: «А не то десять лет, не то уж пятнадцать, не то уж и все те же двадцать пять <...> как он, голубчик, у меня основался...» (I, 246)). Еще одной возможной реминисценцией из этого же произведения является в «Честном воре» сам факт кражи рейтуз «пьянчужкой», которого «за пьяную жизнь уже давно из службы выкинули» (II, 85). Ср. сообщение о «попрощайке-пьянчужке» Зимовейкине, которого дважды «упраздняли», а в новый штат чиновников не приняли «по причине способности к другому, совершенно постороннему делу» (I, 247), и который «втерся потом во внимание и милость Семена Ивановича, лишил его мимоходом новых рейтуз <...>» (там же).

«Выбор сюжета» для рассказывания «бывалым человеком» истории о «честном воре» мотивирован предшествующим рассказу событием: кражей бекеша обыкновенным, «нечестным» вором, причем эта мотивировка отмечена рассказчиком: «Но вот по какому случаю произошел этот рассказ» (II, 83).

Две кражи — в жизни рассказчика и в жизни «бывалого человека» — подчеркивает некоторую симметричность двух частей новеллы («рамки» и рассказа «бывалого человека»), которая проявляется в том, что в обеих частях лицо, от которого ведется повествование, пускает к себе «в жильцы и в нахлебники» «смирного человека», паспорт которого «в порядке». Подобно тому, как герой «рамочной части» рассказывает хозяину квартиры «истории, случаи из собственной жизни» (причем, будучи «бывалым че-

ловеком», рассказывает умело, так сказать, «профессионально»), герой вставной новеллы, тоже на свой лад, пытается отблагодарить своего «благодетеля», развлекая его «историями», которые, при отмеченном параллелизме ситуаций, выглядят жалкими пародиями на истории Астафия Ивановича. На невладение Емелей⁴ «даром слова» особенно обращает внимание «бывалый человек»: «Уж до того дошел, что язык пропил, слова путного сказать не умеет. Начнешь ему про огурцы, а он тебе на бобах откликается! Слушает меня, долго слушает, а потом и вздохнет» (II, 86). И далее Астафий Иванович цитирует «истории» Емели, в которых «ничего назидательного нет» и которые похожи одна на другую либо «сюжетами», словно заимствованными из интермедий народного театра (две бабы подрались из-за клюквы, два мужика подрались из-за найденной асигнации, которую затем у них отнимает городской), либо своей «пессимистической тональностью» (исключения не составляет и «история» о фельдшере, женившемся на жене кучера, поскольку сам кучер «помер наемни»).

В отличие от Емели, Астафий Иванович явно ощущает «назидательность» своей собственной «истории», постоянно подчеркивая, что источник всех бед Емели — пьянство.

Таким образом, определенный параллелизм двух частей новеллы приводит к тому, что эти части, внешне связанные лишь формально (по принципу «обрамленной новеллы»), обретают внутреннее единство. «Нравственный смысл» новеллы как бы растворен в рассказе «бывалого человека», исподволь подводящего читателя к признанию справедливости оксюморонного названия новеллы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Шкловский В. Б. Литература вне сюжета // Шкловский В. Б. О теории прозы. — М.; Л., 1925. — С. 171.
- 2 См.: «А был, сударь, со мной один случай, что попал я и на честного вора.
— Как на честного! Да какой же вор честный, Астафий Иванович?
— Оно, сударь, правда! Какой же вор честный, и не бывает такого. Я только хотел сказать, что честный, кажется, был человек, а украл. Просто жалко было его» (II, 84).
- 3 Фигура рассказчика обрисована весьма скупой, но достаточно для того, чтобы понять, что это обычный петербургский

мелкий чиновник-холостяк, живущий «уединенно, совсем затворником», и тем самым, как бы выступающий выгодным фоном (выгодным своей бесцветностью, отсутствием «событий» в его собственной жизни) для «бывалого человека», умевшего «рассказывать истории, случаи из собственной жизни» (II, 83).

- 4 Герой неоднократно называется сокращенно Емелей, что, учитывая его склонность к рассказыванию «пустых и глупых» историй, воспринимается как имя, взятое из пословицы («Мели, Емеля, твоя неделя»). Полное имя героя — Емельян Ильич, как отметил М. С. Альтман, повторяет имя «выключенного чиновника» (который «спился и умер с какого-то горя»), упоминаемого в «Бедных людях». Совпадение имен как бы «подкреплено» сходством судеб обоих героев (См.: Альтман М. С. Достоевский: По вехам имен. — Саратов, 1975. — С. 170).

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И РУСИФИКАЦИЯ ЭСТОНИИ

ЮЛЛЕ ПЯРЛИ

Настоящая статья будет посвящена проблемам диалога между эстонской и русской культурами, деформации диалогических отношений между ними в связи с политикой русификации, проводимой в Эстонии в царское и советское время. При этом в понимании культурного диалога мы исходим из концепции М. Бахтина. В Работе «Проблемы текста» М. Бахтин пишет:

«Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы «диалог», который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без этих своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не перемешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность <... >».¹

Но для такой встречи требуется свобода вступить в этот диалог, свобода задавать свои вопросы, а, главное, например, эстонская литература должна сознавать себя полноценным партнером в этом диалоге, а русская литература — сохранять свою открытость, способность к генерированию смыслов, т.е., быть готовой к обогащению теми значениями, которые возникают при восприятии ее в эстонском культурном контексте.

В периоды русификации в Эстонии эти главные предпосылки для полноценного контакта во многом отсутствуют. Использование русской литературы в целях русификации не предполагает со стороны эстонской культуры «своих» вопросов, а означает в первую очередь отсутствие уважения к другому — к другой культуре, к другой нации в целом, к другому сознанию.

Русификацию мы будем понимать именно как насильственную попытку внедрить в сознание эстонцев чужой модели мира. Это выработка взгляда на собственную историю через историю России, осмысление своей культуры через русскую культурную традицию, создание и распространение соответствующих мифов. Это попытка ограничить сферу функционирования родного языка эстонцев за счет русского, заменить свойственную европейской традиции концепцию личности идеей превосходства государства, Империи над отдельным человеком. Русификация сопровождалась соответственно разрушением эстонской культурной памяти, вычленением из нее текстов и связей, исходящих из этих текстов, что в свою очередь связано с дестабилизацией эстонского идентитета.

В истории Эстонии было два таких периода насильственной русификации. Первый — конец XIX в. (80–90-е гг.) и второй — после оккупации Эстонии Советским Союзом. В зависимости от характера исторической эпохи эти две попытки быстро и бесповоротно русифицировать эстонцев все же очень разные. В первом случае основной целью было ликвидировать т.н. «остзейские порядки», обособленность Прибалтики от внутренних губерний России, нейтрализовать преобладающее здесь немецкое влияние. Сама русификация проводилась в условиях уже сложившегося государства. В другом случае она связана с уничтожением самостоятельного эстонского государства с его развитой культурой, неразрывно связанного с миром Западной Европы. Начало второго периода — 40-е гг. — отличалось особенно грубой и агрессивной политикой в этой области, отражающей общие тенденции национальной политики в Советском Союзе на смешение народов.

Русификация, сопровождаемая депортацией эстонского народа и массовым переселением сюда жителей из Советского Союза, означала теперь и утеснение жизненного пространства эстонцев. Новая, насильно внедряемая картина мира отличалась крайней упрощенностью и агрессивностью. Думается, именно эти два последних обстоя-

тельства — колонизация через переселение сюда чужого народа, воспитанного в чужом духе и сильно отличающегося от эстонцев в своем бытовом поведении, и примитивизм идеологии выработали у эстонцев неприязненное отношение к русским, не имевшее такого распространения ни в царское время, ни во время Эстонской Республики в 20–30-е гг.

То, что политика русификации, безусловно, воздействовавшая на эстонское культурное развитие и во многом его деформировавшая, в итоге оказалась неуспешной и в царское и в советское время, свидетельствует о том, что в разные исторические эпохи имелись и свои защитные механизмы, позволившие противостоять чужому влиянию. Сама русская культура, которая распространялась в Эстонии и использовалась как орудие русификации, принимала участие в выработке этих защитных механизмов, т.е. ее роль в этих процессах двойственна.

В связи с русификацией каждый раз меняется общее положение русской литературы в эстонском культурном контексте. Она выделяется из мировой и приобретает особый статус. В разные исторические эпохи в эстонском культурном пространстве выделялись: до 1880 г. — эстонская, немецкая, мировая литературы; 1880–1890-е гг. — эстонская, немецкая, русская, мировая; 1900 — 1920 — эстонская, русская, мировая; 1920–1930-е гг. — эстонская и мировая; в советскую эпоху — русская, литература народов СССР, зарубежная. Эстонская литература впервые как бы теряет свою самостоятельность и входит в контекст, с которым она себя до сих пор не соотносила. Реализуется концепция, получившая распространение со сталинских времен, по которой на территории Советского Союза была одна национальная литература — русская. Литературы других народов образовали «литературу братских народов» или «литературу народов СССР». Характерно, что в эстонской «Книжной летописи» и «Летописи статей и рецензий», копирующих структуру общесоюзных изданий, эстонская литература открывала рубрику «Литература народов СССР», следующую за разделом «Русская литература». Начиная с 1990-х гг. наблюдается возвращение к такому соотношению литератур, которое существовало в 20–30-е гг. Так, новая школьная программа предполагает изучение эстонской и мировой литератур. В рамках последней находят свое место и произведения русских писателей.²

Изменение статуса русской литературы в периоды русификации могло в реальной культурной жизни проявляться по-разному: русская литература начинает занимать центральное место в литературном образовании эстонцев, в детском лектюре; распространяется чтение произведений русских писателей в оригинале; оживляется перевод русских книг на эстонский язык; широко публикуются материалы о русской культуре и т.д. При этом в разные периоды русификации и структура русского лектюра (от произведений классиков до пропагандистской псевдолитературы) и способ его репрезентации (публикации в газетах и журналах, в школьных хрестоматиях, книжные издания, собрания сочинений русских авторов) меняются, как меняется и характер и система метатекстов, окружающих произведения и воздействующих на их восприятие.

В конце XIX в. русская литература, известная до сих пор образованному эстонскому читателю прежде всего в немецких переводах, начинает активно проникать в эстонское культурное пространство и в оригинале и в переводах. В оригинале — главным образом через русифицированную школу, где русской словесностью начали заниматься с первых лет обучения по изданным в России и предназначенным для русских школьников учебникам и хрестоматиям. За короткий срок изменился состав книг в школьных библиотеках: к концу века эстонские гимназии и городские училища имели вместо немецких изданий богатые библиотеки русских книг. Чтение русской литературы в оригинале рассматривалось как наилучший способ приобщить эстонцев к русскому мировосприятию. Считалось, что эстонский читатель воспринимает русскую литературу в оригинале так же, как и русский, и понимание текста произведения более полно и адекватно, чем при чтении перевода. Не учитывалось, что на самом деле восприятие «чужой литературы» в оригинале на неродном языке тоже происходит через стихию родного языка. В любом случае текст произведения конкретизируется в сознании читателя в зависимости не только от его индивидуальности, но и от культурного времени, к которому он принадлежит и которое его формирует.

Переводы же печатались главным образом на страницах эстонских периодических изданий. Публикация произведений русских авторов рассматривалась и как акт, свидетельствующий о лояльности редакторов по отноше-

нию к официальной политике. Современники явно по-разному воспринимали опубликованное, например, в газете «Ээсти Постимеэс», отличавшейся своей сдержанной, если не сказать, враждебной позицией по отношению к проводимой властями политике, или в газете А. Гренцштейна «Олевик», ставшей в начале 90-х гг. на путь одобрения политики русификации. Часто переводы публиковались и в составе сборников стихов самих переводчиков, в календарях, в хрестоматиях для начальных школ. Книжных изданий было крайне мало (сборник басен И. Крылова, «Стихотворения в прозе» И. Тургенева, «Капитанская дочка» А. Пушкина, «Война и мир» Л. Толстого и некоторые другие книги). Переводили в основном поэты-дилетанты, и переводчиков было много, как был широк и круг переводимых авторов, не совсем совпадающий с тем, что читали в школе в рамках курса русской словесности. Хотя, несомненно, школьная программа в известной мере сказывалась на выборе произведений для перевода.

Указанные нами два пути рецепции — в оригинале и в переводах, означали и два разных подхода к русским писателям, разные установки в подходе к художественному тексту вообще.

В изучении русской литературы в школе в оригинале акцент был сделан на статике, устойчивости, неизменности текста произведения. В младших классах изучение литературы ограничивалось «логическим и вещественным» разбором³ отдельных текстов (ср. мысль М. Бахтина о том, что «текст не вещь, и поэтому второе сознание, сознание воспринимающего нельзя элиминировать или нейтрализовать»)⁴. Такой анализ не предполагал живого индивидуального эстетического переживания произведения. В гимназиях же в объяснительной записке к программе русской словесности⁵ требовалось, чтобы учитель на уроках не делал упор «ни на критику, ни на излишние историко-литературные подробности», а имел в виду «главным образом ознакомить учеников с содержанием, планом, литературной формой, основной идеей и языком читаемого и разбираемого произведения».⁶ Предполагалось придерживаться интерпретации, изложенной в курсах русской словесности, допущенных Попечителем учебного округа. Закономерно, что изучалась исключительно русская классика — произведения Крылова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Классики оценивались как авторы, в отношении которых сложилась определенная точка зре-

ния, они, по мнению властей, не могли оказать на учащихся «дурного влияния».

В результате, произведения русской классики «присутствовали» в литературном образовании того поколения эстонской интеллигенции, которое обучалось в русифицированной школе, но они не актуализировались на рубеже XIX–XX вв. По многочисленным мемуарным свидетельствам наибольший интерес вызывали у тогдашних учащихся-гимназистов все же современные писатели. Знание русского языка открывало возможности для знакомства с литературой, которая не соотносилась с русифицированной школой. Таким образом, можно видеть, как вынужденный выбор (русский язык, хрестоматийная литература) перерастает со временем в выбор собственный и свободный. Результат преподавания русской словесности был незапланированным, не соответствовал ожиданиям. Произошло отстранение от русской классики, и возник живой интерес к современной литературе. Критик Б. Линде, в целом отрицательно относившийся к русскому влиянию в эстонской литературе, все же ставит в пример эстонским поэтам К. Бальмонта и Ф. Сологуба. Он пишет, что эстонская интеллигенция на самом деле недостаточно знает русскую литературу. Не ту, которую «учат в школе», а ту, которая в школах игнорируется: Достоевского, Чехова, Андреева, Сологуба, Брюсова, Зайцева и других «молодых авторов».⁷

Реально не удалось изолировать эстонцев и от остального мира. Г. Суйтс впоследствии вспоминает: «Небо нашей молодости озаряли заревом пожаров красные отблески русского освободительного движения и труды Дарвина, Маркса, Ницше, Брандеса, Ибсена, Толстого, Горького, Гауптмана, Юхани Ахо и многих других их современников. Врываясь в пределы Эстонии, они вершили суровый суд над жизнью и литературой в сознании интеллектуальной молодежи нашей страны».⁸ Слова Г. Суйтса свидетельствуют не только о том, что русские писатели начинают восприниматься безотносительно к русификации, но и о той новой в начале XX века тенденции, когда они начинают входить в более широкий контекст мировой культуры и оцениваются через призму европейской традиции.

В знакомстве эстонцев с русской литературой через переводы проявляется противоположная школьному преподаванию словесности тенденция. Русские тексты при-

обретают подчеркнуто эстонский облик. Особое эстонское «прочтение» проявляется уже в той избирательности, с которой переводчики подходят к творчеству русских авторов — как правило, переводится то, что ближе, более органически вписывается в эстонский литературный контекст. Молодая эстонская литература воспринимала чужих авторов «через себя», следуя в первую очередь своим вкусам и потребностям. Отсюда в конце века наряду с ориентацией на «близкое», «повторяющееся» и обращение к таким русским писателям и произведениям, которые могли участвовать в обновлении эстонской литературы. Собственно перевод как культурный феномен только формируется, вырастая из плагиата, подражания, адаптации, «эстонизации». Характерно, что, например, большинство переводов произведений Пушкина конца XIX века было снабжено указанием «По Пушкину», как, например, и переводы из Гете — «По Гете» и т.д. Таким образом, автор оригинала уже обязательно присутствовал в тексте перевода (ср. с более ранними указаниями типа «с русского языка», «с немецкого языка»), но переводчик оставлял за собой и право на известную долю вольности по отношению к оригиналу.

О воздействии на эстонского читателя таких переводов трудно говорить с точки зрения русификации. Знаменательно, что о русском влиянии начинают говорить в связи с переводами Я. Тамма, который пытался возможно точно передавать на эстонском языке особенности текста оригинала. В целом же нам кажется, что, например, русская поэзия, которая, по сравнению с популярными в то время в Эстонии известными и менее известными немецкими романтиками, оказалась более «далекой» для эстонского восприятия, могла именно поэтому плодотворно воздействовать на эстонскую поэзию, внутренне перестраивать ту традицию, которой она одновременно и подчинялась.⁹

Ситуацию конца XIX в. можно охарактеризовать как культурный конфликт. С одной стороны, русская литература начинает вытеснять преобладавшее до сих пор немецкое влияние, но в то же время она сама испытывает воздействие со стороны немецкой традиции. В сложном переплетении этих двух тенденций тоже можно видеть одну из причин, почему русификация оказалась не столь эффективной, как этого ожидали власти.

Немецкое влияние могло проявляться по-разному. Например, выбор произведений для перевода во многом определялся теми предпочтениями, которые формировались под воздействием или при участии немецкой литературы. Часто переводили на эстонский язык те произведения русских авторов, которые имели уже свою традицию перевода на немецкий язык. Встречаются и переводы, явно сделанные не с русского, а с немецкого языка (как, например, переводы Т. Куузика из Пушкина). Такие переводы тоже имели свое значение. В теории истории перевода существует точка зрения, по которой именно косвенные переводы, т.е. переводы «со вторых рук», культурно более действенны, чем переводы прямые. В периодической печати, особенно в 1880-е гг. появлялись и статьи о русской литературе, переведенные с немецкого языка. В репертуаре большинства эстонских переводчиков представлены и немецкие и русские авторы. По общему же количеству переводов немецкая литература продолжает доминировать до самого конца XIX века. Русские писатели начинают упоминаться в эстонской критике, в литературных спорах эпохи, но и здесь более часто обращаются к немецким писателям, среди которых особо авторитетными продолжают оставаться Гете, Шиллер и Гейне.

В целом же можно сказать, что русская литература служила в конце прошлого века не только орудием русификации, она участвовала и в процессе развития самой эстонской литературы, в становлении эстонского перевода. И в формировании лозунга младоэстонцев — «Стать европейцами, оставаясь эстонцами», т.е. в стремлении войти в чужое, не теряя самое себя, русская литература сыграла свою роль. Русская традиция участвовала рядом с немецкой и в формировании эстонской литературоведческой мысли.

Начало второй волны русификации в 1940-е гг. означает в первую очередь резкий разрыв, духовную изоляцию как от прошлого опыта эстонской культуры, так и от мировой культурной традиции, а также политизацию всей духовной жизни. Отрицание периода расцвета эстонской культуры в 20—30-е гг., связанное с попыткой вытеснить из сознания эстонцев память о собственной государственности, ярко отражается в школьных курсах истории литературы. Не случайно среди школьных программ по литературе советского периода особо выделяется своими акцентами на «русском» и «советском» программа 1949 г., года

массовых репрессий. По этой программе в выпускном классе, где занимались литературой XX в., 82 часа было отведено русской советской литературе, из досоветской эстонской литературы XX в. изучались три писателя — О.Лутс — 2 часа, А. Х. Таммсааре — 4, Й. Сютисте — 2 часа. Русская литература начинает доминировать и во всех других классах (VIII кл. — русская литература — 73 часа, эстонская — 25, зарубежная — 8; IX кл. — русская — 86 часов, эстонская — 21, зарубежная — 8; X кл. — русская 55, эстонская — 55, зарубежная — 5).¹⁰ Со временем эти цифры будут меняться, но соотношение часов, отводимых на изучение литератур, сохраняется весь советский период. Школьная программа свидетельствует не только о преимущественном внимании к русской литературе по сравнению с родной литературой учащихся, но и о том, что, игнорируя мировую литературу, культурную картину мира для эстонцев пытались замкнуть на русском.

Борьба против космополитизма и буржуазного национализма обернулась в Эстонии изоляцией от западного мира. То, что в геополитическом смысле мы занимали пограничное положение, в свою очередь усиливало стремление закрыть и духовную границу. Если в 1930-е гг. переводы из мировой литературы удовлетворяли потребностям литературного образования эстонцев, то теперь все это богатство остается на долгое время закрытым от эстонского читателя, а новые книги издаются с трудом и редко. В начале советского периода переводили главным образом «левых» авторов (Барбюс, Чапек, Фейхтвангер). Прекращается издание многочисленных серий из мировой литературы, в рамках которых в 20—30-е годы нередко издавались и произведения русских писателей. Замена понятия мировой литературы на «зарубежную» тоже говорит сама за себя.

Распространение получает также взгляд на западные литературы через русскую. В школах знакомство с мировой классикой стало ограничиваться отдельными произведениями или отрывками из произведений Шекспира, Мольера, Байрона, Гете и Бальзака. Западно-европейская литература XX века игнорировалась почти полностью. Произведения же классиков связывались, как это было в советское время и в русской школе, с творчеством русских писателей — Мольер с Фонвизиным, Шекспир с Пушкиным и т.д.¹¹ Русская литература должна была принять на себя роль посредника между мировой литературой и

эстонскими читателями. Ярким примером служит здесь юбилей Гете в 1949 г. В эстонской печати опубликовали высказывания Пушкина, Белинского, Герцена, Горького о Гете.¹² Статьи, посвященные его творчеству, были почти все переведены с русского языка.¹³ Эстонской традиции перевода и изучения творчества Гете как будто не существовало. Широко начинают печатать также преимущественно переводные статьи о мировом значении русской литературы.¹⁴

Русская литература преобладает среди издаваемых книг, газетных и журнальных публикаций. Наряду с переводами быстро оживляется издание книг на русском языке. Хотя, в отличие от царского времени, языком преподавания остается в школах эстонский, а русский язык вводится как школьный предмет, он быстро начинает распространяться на все сферы жизни, пока в конце 1970-х гг. не вырабатывается концепция о русском языке как втором родном языке эстонцев. Но тем не менее, русскую литературу читают в советское время главным образом в переводах. Характерно, что за первый год советской власти на эстонский язык была переведена основная хрестоматийная советская проза — «Железный поток» Серафимовича, «Разгром» Фадеева, «Чапаев» Фурманова и «Как закалялась сталь» Н. Островского. Широко переводят русскую советскую поэзию. Переводы, как правило, повторяют отбор текстов в школьных хрестоматиях и выполняют социальный заказ. Массовое переложение советской литературы не могло не оказать влияния на эстонский перевод, достигший в довоенное время высокого уровня. Изменение традиции эстонского художественного перевода — тема особого разговора.

В начале советского периода можно наблюдать противоположную царскому времени тенденцию: если в конце XIX в. приобщение эстонцев к русскому миру происходило через классическую литературу, и русский язык воспринимался как язык культуры, то в советское время в целях русификации и советизации использовали прежде всего современную советскую псевдохудожественную литературу. В 40-е гг., например, переводы из русской классики публиковались весьма редко, их было несравнимо меньше, чем за 30-е гг. Русская классика была частью культурной памяти эстонцев. Как важное свидетельство этого можно рассмотреть «Завещание» поэтессы М. Ундер, написан-

ное в эмиграции в 1968 г. М. Ундер выражает здесь свое бескомпромиссное отрицание советского террора и вспоминает, как она в 1945 г. игнорировала приглашение на банкет, устроенный в честь приезда в Таллинн М. Шолохова, отказывалась участвовать в писательских собраниях. И когда она вынуждена была переводить русскую советскую поэзию, она выбирала стихи, которые не прославляли партию и Сталина, а главное, она переводила Лермонтова, которого, по словам поэтессы, никак нельзя было связать «с революцией, а тем более — с большевизмом»¹⁵. А поэтесса Б. Альвер и поэт А. Санг, тоже не всегда по своей воле переводившие в то время с русского языка, предпочитали советской поэзии Пушкина. Переводы из классической русской литературы были продолжением традиции.

В школах же происходит «новое прочтение» русской классики. Официальная идеология регламентировала и отбор авторов и отбор произведений, подсказывала темы, на которые надо было обращать внимание при изучении того или иного русского писателя, давала готовую интерпретацию текста. Произведения классики должны были восприниматься через оценки революционно-демократической критики и классиков марксизма-ленинизма. Важнее собственно творчества Гоголя стало, например, использование образов из его произведений Лениным и Сталиным.

Вся классическая литература стала рассматриваться как подготовительный этап к литературе советской. Используя терминологию Ю. М. Лотмана, можно всю советскую культуру отнести к типу культуры «с маркированным началом и концом». В статьях по типологии культуры Ю. М. Лотман иллюстрировал отношение к предшествовавшей традиции в такой культурной системе, которая переносит гармонию в конец исторического развития, на примере литературоведа, который, пытаясь выяснить исторические корни советского поэта Демьяна Бедного, начинает описывать творчество предшествовавших ему поэтов в терминах самого Демьяна Бедного. Вывод — Пушкин и Лермонтов являются лишь этапами «на пути к объекту изучения».¹⁶

Результатом идеологизации литературы было, особенно в школе, слияние идеологического и литературного дискурсов. Художественный текст стал столь же однозначным как политический документ. Также культивировалось понимание текста без присутствия самого текста.

Что касается советской литературы, которой отводилась особая роль в переформировании эстонской традиционной картины мира, то это была главным образом литература, обслуживающая идеологию и способная жить лишь в момент своего рождения, не принадлежащая к «большому времени». Возможный при чтении классики конфликт между текстом произведения и его интерпретацией здесь снимался. Но эстонский читатель, воспитанный на образцах мировой классики, не мог идентифицировать себя с героями такой литературы, тем более, задавать ей «свои вопросы», о которых говорилось в начале статьи. Это была литература, которая и не рассчитана была на диалог. Возможный способ самоидентификации читателя с героями хрестоматийной советской литературы напоминает описанное литературоведом Р. Яуссом характерное для Средневековья отношение к искусству как к игре, признавая условность последней.¹⁷ В результате происходит отстранение читательского «я» от происходящего, вырабатывается дистанция по отношению к художественному действию. Характерные для чтения образцов советской литературы отстраненность и ирония затем будут распространяться на восприятие всей русской литературы. Характер метатекстов, окружающих произведения в периодических изданиях, в школьных хрестоматиях также способствовал выработке такого отношения. Новая литература должна была создать особый мир вербальных знаков, не соотношенный с действительностью.

Неправильно было бы рассматривать то, что происходило в советское время только как советизацию, безусловно, проводилась в жизнь политика русификации. Особенно в первые послевоенные десятилетия широко распространяется идея о русском превосходстве, и создаются соответствующие мифы. В дальнейшем эти процессы принимают более изощренный вид. Закономерно, что в эстонской критике начинают говорить о преобладающем русском влиянии на эстонское культурное развитие, печатают статьи, в которых доказывается воздействие русских писателей на эстонских авторов.¹⁸ На уровне осмысления литературы происходило разрушение сложившейся в эстонском литературоведении школы компаративистики и замена ее псевдонаучным, вульгарным подходом к теме литературных связей и контактов, который начинает преодолеваться лишь в 1960-е гг.

Такое резкое изменение типа культуры, как это происходило в Эстонии в связи с советской оккупацией, имело результатом отчуждение от русской литературы, культуры в целом. Само это отчуждение, как и его преодоление, являются важной литературно-политической проблемой, которая до сих пор совершенно не изучена. Мы можем здесь лишь отметить, что отношение к русской литературе начинает меняться, когда в обществе появляются тенденции либерализации, и эстонские читатели получают возможность познакомиться с той русской литературой, которая «замалчивалась». Оказывается, что и сама советская литература неоднородна, и в ней продолжает существовать традиция настоящей русской литературы. Знаменательно, что А. Адсон и М. Ундер переводят и издадут в Швеции роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», как только последний был впервые издан на Западе. В 1968 г. в эстонском переводе вышло первое книжное издание романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Сразу после публикации в России переводятся произведения А. Солженицына (перевод на эстонский язык его повести «Один день Ивана Денисовича» был вообще первым переводом этого произведения). Важную роль в изменении представления о русской литературе советской эпохи сыграла в годы «оттепели» серия «Лоомиңгу Рааматукогу». В ситуации, когда многие авторы и произведения эстонской литературы оставались недоступными читателю и продолжали храниться в спецфондах, русская литература, к которой можно было теперь обращаться более свободно, стала выполнять и своеобразную компенсационную роль. Хотя, безусловно, не удалось прервать и преемственность самой эстонской литературы.

История восприятия в Эстонии русской литературы свидетельствует о том, что эстонские читатели никогда не теряли готовности к контакту с настоящей русской литературой. Реализация же этого контакта во многом зависела от внелитературных обстоятельств. Эстонский читатель, который в разное время нуждался в модальности русской литературы, не принимал ее, когда она навязывалась насильно. Отношение эстонцев к русской литературе — это близость, любовь на расстоянии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986. — С. 354.
- 2 Üldhariduskooli programmid. Kirjandus IV-XI klassile. — Tln., 1986.
- 3 См., например, методические работы М. А. Тростникова, в которых «вещественный или материальный разбор» рассматривается как объяснение слов и выражений, а «логический разбор» — выяснение связи между членами предложения (Тростников М. А. Обучение сознательному чтению // Сборник Учено-Литературного Общества при Императорском Юрьевском Университете. — Юрьев, 1905. — Т. IX. — С. 108).
- 4 Бахтин М. М. Цит. соч. — С. 311.
- 5 Переход средних учебных заведений на русский язык обучения и общероссийские программы и учебники происходил в основном в первой половине 1890-х гг. С 1890 г. в гимназиях вводится общероссийский устав и штат гимназии от 30 июля 1871 г. Русской словесностью занимались в рассматриваемое время по программе 1890 г., которая представляла собой отретставрированный вариант учебной программы 1872 г.
- 6 Учебный план русского языка с церковно-славянским и словесностью. // ЖМНП. — 1890. — № 10. — С. 78.
- 7 Lind e V. Raiesmaal (Mõtted kirjanduse ja elu üle) // Noor-Eesti. — 1909. — № 3. — Lk. 226.
- 8 Suits G. Lõpusõna // Noor-Eesti: kirjanduse, kunsti ja teaduse ajakiri. — Tartu, 1910/11. — Nr. 5/6. — Lk. 638.
- 9 См. об этом: Пярли Ю. К. Рецепция поэзии Пушкина в Эстонии конца XIX века // Пушкинские чтения: Сб. ст. — Таллинн, 1990. — С. 156–166.
- 10 Alg- ja keskkoolide programmid. Kirjanduslik lugemine. Kirjandusõpetus. — Tln., 1949.
- 11 См., например, руководство для учителя в указанной нами программе 1949 года. — С. 25.
- 12 Hinnanguid Goethele: /A. Puškin, V. Belinski; A. Herzen; M. Gorki // Sirp ja Vasar. — 1949. — 27 aug.
- 13 Anissimov I. J. W. Goethe // Looming. — 1949. — Nr. 9. — Lk. 1101–1104; Fedin K. Suur saksa kirjanik // Noorte Hääl. — 1949. — 29 aug.; Knipovitš E. ja Pesis E. Johann Wolfgang Goethe // Edasi. — 1949. — 28 aug.; Šaginjan M. Suur saksa

poet-humanist Goethe // Rahva Hääl. — 1949. — 28 aug.; P i o t -
r o v s k i K. Suur saksa poeet // Õhtuleht. — 1949. — 27 aug.

- 14 См., например, такие публикации, как: J a k o v l e v N. V. Vene kirjanduse suured traditsioonid // Sirp ja Vasar. — 1945. — 1 detš.; L e v i n B. Vene kirjandus — progressiivsete ideede lipukandja // Rahva Hääl. — 1941. — 9 veebr.; L e v š e v a S. I. Nõukogude kirjandus on maailma eesrindlik kirjandus // Nõukogude Kool. — 1948. — Nr. 10. — Lk. 619–627; Vene klassikud ja lääne kultuur // Sirp ja Vasar. — 1948. — 28 veebr. jt.

Характерно, что и в эстонских публикациях за русской литературой и за именами русских писателей закрепляется устойчивый эпитет «великий».

- 15 M. U n d e r. Minu Testament. Avaldatud A. Heinapuu poolt kirjutises «Tulimulla» nelikümmend aastakäiku korraga: Siin ja praegu // Looming. — 1990. — Nr. 9. — Lk. 1275–1276.
- 16 Лотман М. Ю. Статьи по типологии культуры. — Тарту, 1970. — С. 58.
- 17 См. об этом: J a u ß H. R. Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik. — München, 1977.
- 18 См., например: A l e k ö r s E. Võitlus realismi eest eesti kirjanduses: Vene kirjanduse viljastav mõju eesti kirjanduse arenemisele // Nõukogude Õpetaja. — 1951. — 20, 27 apr. — Nr. 16, 17; H a b e r m a n n H. Puškini loomingust eesti keeles // Puškin eesti keeles. — Tln., 1949. — Lk. 28–70; S ä ä r i t s , E. ja S o k o l o v A. N. V. Gogol ja eesti kirjandus // Rahva Hääl. — 1952. — 4 veebr.; Р а у д Л. и И з м е с т ь е в И. А. Некрасов и эстонская поэзия // Советская Эстония. — 1952. — 8 февр.

Широко стали печатать обзоры переводов произведений русских писателей на эстонский язык. История перевода творчества Пушкина, Некрасова, Гоголя, Толстого, Горького и других русских авторов также должна была подчеркнуть участие русской литературы в эстонском культурном процессе.

МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК И ВЕЛИКАЯ ВОЙНА:
ПОВЕСТЬ Л. Н. АНДРЕЕВА «ИГО ВОЙНЫ»

БЕН ХЕЛЛМАН

Массовое отступление русской армии летом 1915-го года и появившиеся сведения о неспособности военной индустрии снабжать фронт боевым снаряжением потрясли русское общество. Оптимистическая вера, что Россия пережила чудесное преобразование в начале войны, оказалась необоснованной. Мечта о том, что к России присоединится Галиция и, может быть, даже Константинополь, разбилась в момент, когда враг стоял на русской территории. Немцы, над которыми русская пропаганда издевалась, проявили внушительную стойкость и военную силу.

Также и в области литературы наступила пора переосмотра прежних позиций. Отношение писателей к войне оказалось слишком легкомысленным и разрыв между художественным вымыслом и действительностью слишком явным. Критики больше не хотели мириться с низким уровнем «военной литературы», и было очевидно, что и читатели устали от военной тематики. Журналы быстро реагировали, сильно сокращая публикации материала такого рода. Писатели ответили массовым отступлением с «литературного фронта» войны.

Леонид Андреев наблюдал за ситуацией с беспокойством. После военной пьесы «Король, закон и свобода» (1914) он сам в своих художественных произведениях писал в основном о других временах и местах, но сейчас, в сентябре 1915-го года, он в интервью сообщил, что намерен вернуться к теперешнему моменту и к России.¹ Осенью он хотел читать ряд лекций «по социальным темам» в Петрограде, Москве, Сибири и русской провинции. План не осуществился, но в октябре, месяцем позже, Андреев опубликовал в «Биржевых ведомостях» несколько статей по актуальным политическим вопросам. Центральной идеей была необходимость и в дальнейшем поддерживать

русскую армию и верить в грядущую победу. Как писатель он защищал свое право реагировать на события и в художественной форме.²

В упомянутом интервью Андреев также рассказал о своем намерении написать повесть о войне. Осознавая общее недоверие к военной тематике, он поспешил добавить, что не намеревается писать о фронтовой действительности. Средой должен быть Петроград, и герой умрет не от немецкого пулемета, а, «более скромно», в очереди за сахаром. Ожидания самого автора были большие. Он предполагал, что запланированное произведение будет иметь такое же значение для настоящего момента, как в свое время «Красный смех» (1905). После неудачного романа «Сашка Жегулев» (1911) Андреев не пытался писать большие произведения, но сейчас он явно хотел реабилитировать себя и как сочинителя романов и повестей и, в то же время, сказать веское слово о мировой войне.

Работу над «Игом войны» — таково было конечное название повести — Андреев закончил в январе 1916 года. Из письма к брату видно, что путь от рукописи до напечатанной версии был сложным. Военная цензура хотела сильно сократить текст, и только после вмешательства влиятельных офицеров повесть была четыре месяца спустя пропущена цензурой без купюр.³ Применили однако более мягкий вид цензуры. «Иго войны» можно было опубликовать только в литературном альманахе «Шиповник»,⁴ а не отдельной книгой. Запрет был только временным, но из-за утраты своей злободневности и скромного художественного уровня повесть не была опубликована второй раз. Поэтому она осталась неизвестной как специалистам, так и рядовым читателям.

По своей форме «Иго войны» является дневником, написанным банковским чиновником Ильей Дементьевым из Петрограда. Первые записи сделаны в августе 1914 года, последние в сентябре, год спустя. Дневник, иными словами, обрамляет весь первый год войны, от первых военных успехов в Галиции вплоть до катастрофы лета 1915 года. Много действительных событий войны, взятых из газет, упоминаются Дементьевым: завоевание галицийских городов Львова и Галича в августе 1914 года, роковое поражение в Восточной Пруссии, падение Антверпена в сентябре, объявление войны Турции и борьба вокруг Варшавы в октябре, завоевание Перемышля в марте 1915 года

и падение крепости три месяца спустя. Потом следует список городов, потерянных летом: Варшава, Ковно, Осовец, Брест, Гродно. Записи становятся более и более лаконичными по мере того как крепости, которые русская пропаганда описывала неприступными, падали как кегли в растущем тепле. В дневнике есть также записи об измене полковника Мясоедова, созыве Государственной думы летом 1915 года, шокирующих рапортах о нехватке оружия на фронте и неожиданном роспуске думы.

Ни в одном русском художественном произведении военных лет не отражаются так широко современные события. Этот факт заставил Андреева позже отвергнуть свою повесть как слишком публицистическую,⁵ и многие критики согласились с автором в том, что повесть в своей основе является чисто документальным произведением.⁶ Эта характеристика однако не является точной. Материал, связанный с конкретными эпизодами войны, охватывает в конце концов лишь малую часть повести. Главная же часть состоит из рассуждений Дементьева о войне и из описаний того, как война влияет на внешнюю и внутреннюю жизнь русского чиновника и его семьи.

Выбор героя был по всей видимости особенно важен для Андреева. В августе 1914 Дементьев рассуждает о роли случая в человеческой жизни таким образом: «Вместо того, чтобы называться Ильей Петровичем Дементьевым и жить в городе Петербурге, на Почтамтской, я мог быть каким-нибудь бельгийцем, Меттерлинком и теперь уже погиб бы под немецкими снарядами» (153).

Таким образом, Дементьев делает ту же ошибку, что и сам Андреев, когда он верит в сообщения русских газет, что Морис Метерлинк якобы участвовал в войне с роковыми последствиями.⁷ Но более важно заметить, как эта запись соединяет два главных «военных произведения» Андреева, то есть пьесу «Король, закон и свобода» и «Иго войны». В пьесе героем являлся знаменитый бельгийский писатель, Эмиль Грелье, в котором было явное портретное сходство с Метерлинком, Андреев интересовался тем, как один из великих умов человечества встречает вызов войны. После внутренних конфликтов писатель Грелье бросает свой сад, символ замкнутости и эгоцентризма, и свою увлеченность вечными вопросами для того, чтобы участвовать в войне вместе со своими соотечественниками.⁸ Для повести «Иго войны» Андреев выбрал противополож-

ность Метерлинка, «маленького человека», болезненно сознающего свою незначительность и не имеющего другого выхода для своих мыслей, кроме личного дневника. Герои Андреева являются воплощениями двух крайностей, но на их примере автор пытается доказывать, что должен существовать только один подход к войне, общий для всех, независимо от жизненной ситуации и социального положения.

Илья Дементьев — один из «маленьких людей» русской литературы. Уже подзаголовок повести, «Признание маленького человека о великих днях», подчеркивает связь с литературной традицией. Адрес Дементьева — Почтамтская улица — намекает на пушкинского станционный смотрителя, родоначальника этого типа.⁹ Традиционные угрозы для «маленького человека» — безразличный представитель власти и иерархически построенное общество, в «Иге войны», однако, заменены войной. Дементьев пытается охранить себя и свою семью, свое «маленькое счастье», именно от войны. После первой паники кажется, что жизнь может и вернуться в нормальное русло: «<...> живу, как и прежде жил: служу, хожу в гости и даже театр или кинематограф, и вообще никаких решительных изменений в моей жизни не наблюдаю» (147). Дементьев слишком стар, чтобы быть призванным в армию; военные столкновения происходят далеко от Петрограда; город и банк производят солидное и надежное впечатление. В романе возникает такое же деление между двумя сепаратными сферами, между «здесь» и «там» (151), как и в пьесе, и главным стремлением героя является защита своего мира от чужого.

Андреев в очередной раз рисует портрет человека, ограждающего себя от несовершенной, хаотической жизни. Все, что происходит извне, воспринимается как угроза. В романе такую угрозу представляет даже теща Дементьева с ее беспокойством за своих призванных сыновей: «<...> всегда у нее что-нибудь найдется, чем она сумеет расстроить Сашеньку и внести дисгармонию в наше маленькое счастье» (156). Война является самой большой дисгармонией, которую любой ценой надо устранить из собственной духовной сферы и семейного круга. Ход событий в «Иге войны», следовательно, демонстрирует неосновательность этой позиции. Все фальшивое и иллюзорное отпадает, пока Дементьев не приобретает более глубокий и верный взгляд на жизнь.

Обновляющее влияние войны на личность было популярной темой в русской военной литературе. «Иго войны» однако нельзя прямолинейно отнести к этой группе, несмотря на то, что и Андреев описывает, как человек основательно изменяется в результате войны. Но герои «Короля, закона и свободы» и «Ига войны» не ослеплены немецкой культурой и не полны презрения ко всему родному, как, например, герои Федора Сологуба; им совсем незнакомы неврастения и усталость от жизни, которыми страдают герои Алексея Толстого или Сергея Городецкого. Война не спасает их от духовного кризиса. Проблемой Грелье и Дементьева являются их отвращение к войне и принципиальное неприятие ее. Чтобы стать активными участниками событий, они должны сперва преодолеть свое внутреннее сопротивление.

Если Андреев первоначально собирался создать в романе образ антигероя, мещанина, главным полем битвы которого являются очереди за продуктами, то в окончательной версии ему удалось нарисовать гораздо более глубокий портрет. Пацифизм чиновника Дементьева, как ни парадоксально, более красноречив и острее сформулирован, чем позиция знаменитого писателя и философа Эмиля Грелье. Так считали, по-видимому, и цензоры, которые пропустили «Короля, закон и свободу» без проблем, но хотели значительно сократить «Иго войны».

Несмотря на свою «малость», Дементьев не боится думать иначе, чем та часть русской интеллигенции, которая всецело поддерживала войну: «<...> мне ужасно не нравится, что война. Очень возможно (да это так и есть), что более высокие умы: ученые, политики, журналисты способны усмотреть какой-то смысл в этой безобразной драке, но с моим маленьким умом я решительно не могу понять, что тут может быть хорошего и разумного» (152).

Для Дементьева война — массовое убийство; люди убивают друг друга, не понимая зачем. В событиях он никакого высшего смысла видеть не может, так как война в его глазах «больше похожа на сплошное живодерство, чем на торжество какой-то справедливости» (156). Для гуманиста Дементьева человек является мерой всего. Каждый отдельный человек важен и уникален: «Людей режут и душат, а они уверяют, что это и надобно, что это и хорошо — потом, дескать, возьмем мы Берлин и справедливость восторжествует. Какая справедливость? Для кого? А если среди погибших бельгийцев был вот такой же Илья Пе-

трович, как и я (а почему ему и не быть?), то очень ему пригодится эта справедливость!» (154).

Дементьев активно протестует против теорий, низводящих личностей до идентичных клеток социального организма, бессознательных кирпичей государственной стройки. Людей нельзя превратить в числа, которые можно без колебаний выложить и пожертвовать ими во имя какой-нибудь более высокой правды: «Это для зерна и огурцов есть счет, а для человека нет числа, это дьяволов обман. Всякий, кто людей не по имени называет, а считает, тот есть дьяволов слуга и обманщик: сам себе лжет и других обманывает — как только начнут людей считать, тотчас же теряют и всякую жалость, всякий рассудок. Для примера тут же в газете про одно боевое столкновение буквально напечатано: «наши потери ничтожны, двое убитых и пятеро раненых».

Интересно знать: для кого это «ничтожны»? Для тех, кто убит?» (181).

За газетными рубриками Дементьев умеет различать индивидуальные, уникальные человеческие судьбы, даже когда речь идет о враге. Человеческое он ставит выше, чем национальное, и где пропаганда подчеркивает различия, он видит именно то, что соединяет людей. Когда его коллеги в банке беседуют о значении Константинополя для России, Дементьев сразу видит перед своими глазами турецкого «маленького человека» Ибрагим-бея, чья жизнь теперь находится под угрозой. Способность Дементьева отождествляться с другими относится также к немцам: «Да и кто такие немцы? В конце концов все такие же люди, как и мы, и нас они вероятно боятся ни больше, ни меньше, чем мы их» (149). Это слова Дементьева от августа 1914 года. Установившаяся литературная схема, с которой Андреев, несомненно, был знаком, заключалась в том, что если герой так рассуждает в начале войны, то действительность скоро показывает ему самым жестоким образом, что его мысли о «человечности» врага только сентиментальные иллюзии. Этот штамп Андреев нарушил.

У толстого турка Ибрагим-бея, воплощающего для Дементьева врага, есть предшественник в русской литературе. В рассказе Всеволода Гаршина «Четыре дня» (1877) убитый вражеский солдат, сперва воспринятый главным героем как турок, раскрывает суть войны, то есть

убийство.¹⁰ Здесь можно отметить реминисценции из «Четырех дней», и, прежде всего, из рассказа «Трус».¹¹

В «Трусе» Гаршина и «Иге войны» Андреева мы встречаем двух героев из Петербурга, которые в своих записных книжках ведут мысленную борьбу с войной. Оба — мирные люди с твердыми, гуманными идеалами. Война является для них прежде всего кровавым деянием с человеческими жертвами. Гаршин первым указал на то, что скрывается под рубрикой «наши потери — незначительные». И в «Четырех днях», и в «Трусе» он отвергает эту коварную арифметику и показывает все предельно наглядно. Маску, скрывающую реальность войны, надо было сорвать, чтобы страдания и смерть не были забыты.

Дементьев и герой «Труса» защищают себя одинаковыми аргументами, когда объясняют свою отчужденность от войны. «За что я буду тут отвечать? Разве я войну начал?» — говорит гаршинский студент,¹² и Дементьев тоже неоднократно отрицает свою причастность словами, что он не хотел войны. Эта невиновность как будто дает им моральное право стоять в стороне от войны. Война не вправе предъявлять им требования и затрагивать их духовный мир. «Не я хотел и начал эту войну, не я создаю и создал эту неурядицу, и смешно все это взваливать на мои плечи», — жалуется Дементьев (203).

И Дементьев, и студент Гаршина поставлены перед обвинением в том, что их неприятие войны на самом деле основывается на трусости. Было даже высказано предположение, что Андреев, как патриот и защитник войны, хотел высмеять современных пацифистов, нарочно вложив возвышенные монологи в уста жалкого эгоиста. На первый взгляд, аргумент кажется вероятным. В ситуации, когда усталость от войны росла, Андреев мог бы считать необходимым провоцировать открытых и тайных противников войны, ставя их аргументы под сомнение. Но чтобы функционировать как сатира, портрет Дементьева должен сохраниться неизменным до конца романа. На самом же деле герой Андреева изменяется. Он осознает некие эгоистические стороны своего характера, но при этом он не отвергает своего пацифизма.

Одинаковы не только исходные позиции Дементьева и гаршинского студента, но также их развитие. Оба убеждаются в невозможности убежать от войны. «Война решительно не дает мне покоя», — жалуется герой «Труса»

в самом начале своих записок,¹³ и Дементьев скоро делает то же самое наблюдение. Когда война неожиданно вспыхивает летом 1914 года, он находится со своей семьей на даче в Шувалове. Его спонтанная реакция — убежать, «бежать без оглядки, бежать бесконечно <...> не до Питера только, а до самой неведомой границы земли» (148). Маленькая деталь, связанная с быстрым отъездом с дачи, позволяет читателям правильно оценить позицию Дементьева. Бег, не от врага, а именно от войны, стоит ему 30 рублей. В «Иге войны» число 30 связывается в серебрениками Иуды Искарота и является поэтому символом предательства. Весной 1915 года полковник Мясоедов продает Россию «за 30 серебреников» (187), и когда шурин Дементьева, спекулирующий на войне, предлагает экономическую помощь своей матери и семье своей сестры, Дементьев отвергает эти предложения, называя сумму «одним из серебреников», полученных шурином за продажу родины (200). Андреев, иными словами, дает понять, что Дементьев сам неправильно поступил, когда он летом 1914 года отверг войну. «Преступление» Дементьева не в том, что он сочувствует врагу, а в его желании остаться в стороне, не пачкая свои руки.

Сама жизнь впоследствии испытывает Дементьева. Его желание провести рождество в мирной Финляндии, подалеке от военных телеграмм, сразу карается известием, что его шурин погиб на войне. Но есть и другое, противоположное искушение, которому Дементьев поддается, а именно шумный и легкомысленный шовинизм, который не считается с трагическими сторонами войны. В романе банковские служащие являются представителями такого подхода к войне. Их участие в войне заключается в том, что они переставляют булавки на карте, и когда летом 1915 года начинаются неудачи на фронте, они сразу теряют всякий интерес к событиям. Дементьев обычно находится в оппозиции к своим коллегам по работе, но и он иногда увлекается, испытывая спонтанную радость при получении вестей о победах. После его участия в уличных демонстрациях по поводу взятия Перемышля, немезида его опять карает: его дочка неожиданно умирает. Значит, существуют две крайности, которых надо избегать, а именно, оторванность от других и шовинизм.

Летом 1914 года Дементьев теряет свою работу, когда банк, его надежная крепость, который «крепок, как стена» (153), становится банкротом. Это событие вносит

в роман мотив экономических последствий войны. Когда «стены» упали, Дементьев наконец видит все, что происходит в русском обществе. Он понимает, что есть люди, которые бессовестно обогащаются на войне даже в момент, когда родина в опасности.¹⁴ Когда он пытается обнаружить причины войны, жадность спекулянтов и людей вообще кажется ему важной: «Война потому, что каждый человек хочет, чтобы у него было всего больше всех» (215). Прежде такой мирный, Дементьев наполняется ненавистью к коммерсантам и банкирам: «Вот на кого надо идти войной, на мерзавцев, а не колотить друг друга без разбору только потому, что один называется немцем, а другой французом. Человек я кроткий, но объяви такую войну, так и я взял бы ружье и — честное слово! без малейшей жалости и колебания жарил бы прямо в лоб!» (200 — 201).

Рассуждения Дементьева близки к ленинской линии. У войны есть экономические причины, и главная задача состоит в том, чтобы превратить империалистическую войну в гражданскую. Но, к разочарованию марксистских литературоведов, выводы самого Андреева на основе его социальной критики все-таки не были «правильными», так как он дал своей повести «ошибочный конец».¹⁵ Критики не замечали, что военные спекулянты в главном служат зеркальным отражением Дементьева. Несмотря на то, что его мотивы и действия по характеру своему отличаются от их поступков, он тоже является изменником родины. Его эволюция оказывается, однако, более важной темой, чем наказание спекулянтов.

Смерть дочери, потеря службы, трудная ситуация России на войне, — все это вместе повергает Дементьева в глубокий кризис летом 1915 года. Он еще не нашел дорогу к спасительному коллективу, а наоборот обособляется, испытывая растущую ненависть к другим. Внешним проявлением его кризиса является его неспособность плакать. «Прежде таких, рассказывают старики, в церкви отчитывали и приводили в прежние чувства <... > а кто сможет меня отчитать?», — жалуется он (191). Дементьев снисходительно относится к церкви, но несмотря на его сомнения, именно в Казанском соборе он вновь открывает в себе способность чувствовать и плакать. Он всегда осознавал свою индивидуальность и верил в свой ум, но теперь, видя молящуюся толпу вокруг себя, он смиряется перед коллективным религиозным убеждением: «Значит,

важно и нужно, если столько людей и с таким беспокойством собираются вкупе и зовут Бога — и мне ли, с моим маленьким умишком, спорить против них и допрашивать!» (195).

Дементьев сейчас готов вступить на путь смирения. Рационалист становится мистиком, заставляя замолчать свой беспокойный ум с его постоянными вопросами и протестами и предаваясь слезам и эмоциям. «Маленький ум», о котором он раньше говорил с неким самодовольным кокетством, сейчас превратился в жалкий «маленький умишко». Но путь покаяния еще не пройден до конца. Следующим этапом является событие на Финляндском вокзале в сентябре 1915 года. Группа военных инвалидов возвращается из немецкого плена, и Дементьев вместе с толпой смотрит на них, наполненный сочувствием. Для него они являются не просто жертвами жестоких боев, а такими же невинными людьми, как и он сам, все-таки пожертвовавшими собой ради родины. В его глазах они — женихи с тяжелыми венцами на головах. Раненые солдаты, связывающиеся тут с образом невинного, страдающего Христа, символа крайнего самопожертвования, становятся тяжким обвинением герою. На вокзале Дементьев слышит, как мать-Россия проклиная его, сына, который хотел убежать от своих обязанностей.

Замученный сознанием своего предательства и, как следствие, своей ненужности, Дементьев решает на следующий день покончить с собой. Но мистическое видение, за пределом слов и разума, мешает ему прыгнуть в Неву. В июле у него было видение России, несчастной родины, но в этот раз отпадают и последние мешающие границы. Раньше Дементьев всегда сильно ощущал свое собственное «я», свою индивидуальность, но теперь он видит себя человеком среди других людей. Его «я» исчезает в бесконечном потоке человечества; нет чужого, нет своего. Тут даже смерть теряет свое жало, и это — как всегда у Андреева — надежный знак того, что человек выбрал правильный путь. Дементьев возвращается очищенным к своей семье, где его встречают как блудного сына. Его жена заботится о нем, как о «тяжело раненом» (233). В «Иге войны» все люди страдают под игом войны и все, в конце концов, являются ее жертвами.

Главной чертой в преображении Дементьева оказывается смирение. Тут личное сливается с общим, так как смирение — тоже путь всей России. Дементьев молится в

истинно славянофильском духе за спасение России: «Спаси, Господи, Россию, и ее города, ее людей, ее дома и домишки. Не по заслугам, не по богатству и силе помилуй ее Господи, а по малоумию нашему, по нищете нашей, которую так возлюбил Ты в земной жизни Твоей!» (227). Свое бывшее отношение к войне он теперь расценивает как слепоту, снисходительность и гордость. Видеть себя свободным от вины и обвинять участников войны — отдельных солдат и нации — знак фарисейства. Нет ни виноватых, ни невинных, а война является общим несчастьем. Эта мысль была сформулирована еще в гаршинском «Трусе». Там медсестра Марья Петровна сумела открыть глаза колеблющегося студента словами «по-моему война есть общее горе, общее страдание, и уклоняться от нее, может быть, и позволительно, но мне это не нравится».¹⁶

Джеймс Вудворд, формулирующий тему повести как «преодоление индивидуальности», обратил внимание на то, что Дементьев сперва протестует против «дегуманизации» на войне, против превращения личностей в идентичные клетки социального организма, но потом добровольно растворяется в национальном коллективе, радуясь чувству единства и братства.¹⁷ Андреев, однако, тут явно ссылается на два разных типа организации, «немецкий» и «русский». Дементьев не превратится в анонимный «кирпич» механической государственной структуры, а найдет свое подлинное «я» в чувстве соборности.

Новое понимание Дементьева сразу же подвергается испытанию. В сентябре Болгария вступает в войну на стороне Центральных держав. В России предательство Болгарии против славянских братьев вызвало шок, между прочим и у самого Андреева.¹⁸ В то же время газеты публикуют страшные сведения о массовом убийстве армян, совершенном турками. В «Иге войны» эти эмоционально потрясающие события, однако, не используются для пробуждения еще более острой ненависти к врагу. На самом деле, они становятся испытанием, которое Дементьев должен преодолеть. И тут он смиряется, в этот раз уже перед непостижимой человеческой душой, способной к добру так же, как и к злу. Опять он умеет восстановить свое душевное равновесие: «И прошел мой гнев, и снова стало мне печально и грустно, и опять текут у меня тихие слезы. Кого прокляну, кого осужу, когда все мы та-

ковы, несчастные! Вижу страдание всеобщее, вижу руки протянутые <...>» (233).

Новое понимание Дементьева не означает конца всего того, во что он раньше верил. Оно не включает в себя утверждения необходимости войны и какого-то ее внутреннего смысла. Сочувствие и чувство братской любви, которые Дементьев ощущал во время войны, подчеркиваются и распространяются на всех без исключения. Человечество заблудилось на войне, и связи с истинно человеческим порвались. Дело уже не в Матери-России, а в Матери-Земле и ее сыновьях.

Никто не имеет права остаться в стороне от войны, но речь идет не о необходимости повысить военный потенциал страны, а о чувстве солидарности со страдающим человечеством. Солидарность реализуется через национальное: «Будь я германец, меня и Германия прокляла бы, потому что и там есть свои безногие, безрукие и слепые инвалиды, защищающие других» (219). Соединение вытянутых рук Матери-Земли и ее потерявших детей становится обязанностью для Дементьева, и он решает участвовать в войне санитаром. Своим самозабвенным трудом среди раненых его жена указала ему правильный путь. Решение Дементьева унимать страдание и служить другим отличается от выбора бельгийского писателя Эмиля Грелье, взявшего ружье, чтобы бороться против врага, и свидетельствует об эволюции взглядов и самого автора. Но в обоих произведениях создается одинаковая эсхатологическая утопия будущих дней. Когда руки людей наконец соединятся, пишет Дементьев, тогда «наступит что-то вечное, что-то солнечное, какая-то немеркнущая жизнь <...>» (232).

Летом 1915 года Дементьев чувствовал, что он окружен «гладкими, отвратительными стенами» (214). Теперь преграды, закрывавшие его от настоящей жизни, падают. Внутренняя перемена в Дементьеве естественно кладет конец самой повести: дневник был важен, пока он жил оторванным от других людей. Как и в пьесе «Король, закон и свобода», Андреев использует и в своей повести миф из собственной легенды «Земля»: Бог проклинает ангела в белых одеждах, а тем, кто запятнал свои одежды потому, что делил участь людей и жил среди них даже в страдающем, грешном мире, дается отпущение.¹⁹ В этой связи можно прямо применить к тексту Андреева сло-

ва литературоведа В. Порудоминского по поводу рассказа «Трус» Всеволода Гаршина: «Участие в «общей жизни», слияние с ней, растворение себя в ней освобождает от неоплатного чувства вины перед другими, от необходимости решать проклятые жгучие вопросы; есть, оказывается, великий смысл в том, чтобы добровольно, всем существом своим стать «пальцем от ноги»».²⁰

Назвать «Иго войны» патриотическим²¹ или антивоенным произведением,²² или даже «одним из самых крупных гуманистических протестов против мировой бойни»,²³ значит сказать полуправду. «Иго войны» является и патриотическим, и антивоенным романом, но на уровне более высоком Андреев уже не интересуется оппозицией «война — антивоенный протест». Вместо нее находим оппозиции, знакомые по всему творчеству Андреева: ум — чувство, нейтралитет — участие, изоляция — общность.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 С. Ф < рид > Л. Андреев о своих планах // Биржевые ведомости. — 1915. — 28 сент. (Утр. вып.) — N 15115 (Также: Бирж. вед. — 1915. — 27 сент. (Веч. вып.) — N 15114).
- 2 Андреев Л. Пусть не молчат поэты // Бирж. вед. — 1915. — 18 окт. — N 15155.
- 3 Андреев Л. Письма // Русский современник. — Л.; М., 1924. — Кн. 4. — С. 147.
- 4 Иго войны. Признания маленького человека о великих днях // Метель: Альманахи издательства «Шиповник». — Пг., 1916. — Кн. 25. — С. 143—233. В дальнейшем все ссылки на это издание даются прямо в тексте.
- 5 Андреев Л. Н. Из дневника (13 апреля — 29 июля 1918 г.) // Русский сборник. — Париж, 1920. — С. 152.
- 6 См.: Каун А. Leonid Andreyev. A Critical Study. — New York 1924. — P. 135; Woodward J. B. Leonid Andreyev. A Study. — Oxford, 1969. — P. 246.
- 7 Хеллман Б. Леонид Андреев в начале мировой войны. Путь от «Красного смеха» к пьесе «Король, закон и свобода» // Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия: Тр. по русск. и славян. филологии / Учен. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1990. — Вып. 897. — С. 87—88. — (Studia Russica Helsingensia et Tartuensia II).

В немецком переводе «Ига войны». (Leonid Andrejew. Das loch des Krieges. Roman. — Zürich, 1918), сделанном по авторской рукописи, Метерлинк уже не упоминается. Возможно, что

Андреев только после 1916 года узнал настоящую военную биографию бельгийского писателя.

- 8 См.: Хеллман. Указ. соч.
- 9 А. Каун (см. указ. соч. — С. 135) сравнивает Дементьева с Макаром Девушкиным, героем «Бедных людей» Достоевского, находя в обоих избыточный сентиментализм.
- 10 См.: Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и Вс. Гаршин // Вестник Ленинградского университета. — 1964. — Вып. 8.
- 11 Колтановская Е. (см.: «Литературные отражения» // Речь. — 1917. — 27 июня. — N 174) первой обратила внимание на сходство «Ига войны» и «Труса», но ограничилась лишь общим указанием.
- 12 Гаршин В. М. Сочинения. Рассказы. Очерки. Статьи. Письма. — М., 1984. — С. 65.
- 13 Гаршин. Указ. соч. — С. 53.
- 14 Андреев критиковал военных спекулянтов в статье «Надо!» (см.: Бирж. вед. — 1915. — 16 нояб. — N 15151).
- 15 Афонин Л. Леонид Андреев. — Орел, 1959. — С. 210; Вильчинский В. П. Литература 1914–1917 годов // Судьбы русского реализма начала XX века / Под ред. К. Д. Муратовой. — Л., 1972. — С. 263.
- 16 Гаршин. Указ. соч. — С. 64.
- 17 Woodward. Указ. соч. — С. 246.
- 18 Андреев реагировал на решение Болгарии статьей «Изгнанные из храма» (Бирж. вед. — 1915. — 4 нояб. — N 15127).
- 19 См.: Хеллман. Указ. соч. — С. 94.
- 20 Порудоминский В. Час выбора // Гаршин. Указ. соч. — С. 15.
- 21 Колтановская. Указ. соч.; Newcombe J. M. Leonid Andreyev. — Letchworth, 1972. — С. 119.
- 22 Афонин. Указ. соч. — С. 21.
- 23 Вильчинский. Указ. соч. — С. 263.

К ВОПРОСУ О ФИНЛЯНДСКИХ
ОТНОШЕНИЯХ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА:
СТИХОТВОРЕНИЕ «О, КРАСАВИЦА САЙМА...»
1908 ГОДА

ТИМО СУНИ

В апреле 1908 года 17-летний Осип Манделъштам, будучи в Париже, пишет стихотворение, которое он прилагает к письму к своей матери, Флоре Осиповне. Это стихотворение «О, красавица Сайма...»¹ он сопровождает словами: «Маленькая аномалия: Тоску по родине я испытываю не о России, а о Финляндии» (ОМ IV: 116).

Если дословно отнестись к этому высказыванию, то выходит, что Финляндия была для Манделъштама страной отнюдь не «чужой», а «своей».

Проблема финляндских связей молодого, «доисторического», Манделъштама остается во многом неразрешенной вследствие недостающего биографического материала.² Однако его автобиографическая проза, а именно очерки «Финляндия» и «Семья Синани» из книги «Шум времени» 1925 года, допускает предположение, что он сравнительно хорошо знал эту северную страну,³ которая входила в состав Российской империи по 1917 год. Из лирики Манделъштама стихотворение «Красавица Сайма» является наиболее связанным с финской тематикой. Его предмет, озерный край Сайма в южной Финляндии, описывается в русском путеводителе начала века следующим образом: «Наиболее интересным для туриста представляется давно воспетое народом озеро Сайма, которое особенно привлекательно и поэтично в тихие лунные ночи августа и даже июля. Эти упоительные ночи и таинственная тишина над уснувшим озером гипнотически действуют на созерцателя, запечатлеваясь на многие годы в его памяти» (Грэнхаген 1908: 1).

Можно полагать, что каким-то летом до 1908 года молодой Мандельштам был охвачен поэтичностью ночной Саймы, как и многие русские поэты до него. Сайменские стихи, например, Владимира Соловьева и Валерия Брюсова,⁴ кажется, не могли не привлечь внимание начинающего поэта. Все же вопрос о пребывании Мандельштама на озере Сайма остается в какой-то степени туманным — прямых сведений об этом нет.⁵

Сайменское стихотворение Мандельштама впервые было опубликовано только в 1974 году (ср. ОМ IV: 173). Оно цитируется здесь по публикации 1981 года (ОМ IV: 11):

*О, красавица Сайма, ты лодку мою колыхала,
Колыхала мой челн, челн подвижный, игривый и
острый.
В водном плеске душа колыбельную негу слыхала,
И поодаль стояли пустынные скалы, как сестры.
Отовсюду звучала старинная песнь — Калевала:
Песнь железа и камня о скорбном порыве Титана.
И песчаная отмель — добыча вечернего вала,
Как невеста, белела на пурпуре водного стана.
Как от пьяного солнца бесшумные падали стрелы,
И на дно опускались и тихое дно зажигали;
Как с небесного древа клонилось, как плод перезрелый,
Слишком яркое солнце и первые звезды мигали;
Я причалил и вышел на берег сегой и кудрявый;
И не знаю, как долго, не знаю кому я молился...
Неоглядная Сайма струилась потоками лавы.
Белый пар над водою тихонько вставал и клубился.*

20 — IV — 1908

Как рекомендует Кирилл Тарановский (1976: 21), анализ стихотворения Мандельштама следует произвести на двух параллельных уровнях, взаимно предполагающих и обогащающих результаты друг друга. Согласно его методологии, вышепредлагаемый текст рассматривается нами как «замкнутая» структура и, вместе с тем, как «открытая» структура, связанная с другими текстами и внетекстовой реальностью (см. также Лотман 1984: 137 — 139).

2.1. Исходная лирическая ситуация

Начнем с одного контекстуального сведения. Вышеупомянутое письмо к матери Мандельштам окончил словами: «Вот еще стихи о Финляндии, а пока, мамочка, прощай» (ОМ IV: 116). Предлогом «о» Мандельштам как бы указывает на то, что он хочет рассказать о чем-то происшедшем. Повествовательный характер текста обнаруживается в последней строфе, где «эпическое» прошедшее время на миг сменяется «лирическим» настоящим: «Не знаю, как долго, не знаю кому я молился...» Эта деталь подкрепляет мысль о том, что перед нами стихотворение о когда-то реально происшедшем событии. Из лирического сюжета нетрудно извлечь следующую «конкретную» ситуацию: человек плывет на лодке по летнему озеру и наблюдает закат солнца и наступление ночи. Все это относится к внешнему миру. Но настоящий сюжет стихотворения состоит в развитии внутреннего мира этого созерцателя.

2.2. Лирический сюжет

Тип данного лирического сюжета характеризуется как метаморфоза. Чтобы выявить сущность метаморфозы, обратим внимание на две основные координаты мифопоэтических и художественных моделей мира — время и пространство (ср. Мифы II: 162). Они обозначаются здесь природными элементами — солнцем и озером. Исход вечера и наступление ночи находят выражение в строфе, где «солнце клонится» и «первые звезды мигают». Судя по естественному развитию времени, пространством является сначала вечернее, потом ночное озеро.⁶ Но важно отметить, что лирическое «я» меняет облик, с одной стороны, в соответствии с природным временем, а с другой — в логическом противоречии с ним. Дело в том, что в начале стихотворения встречается метафора «я» — «ребенок», которого Сайма-«мать» баюкает в лодке-«колыбели». На это указывает прежде всего стих: «В водном плеске душа колыбельную негу слыхала». Между тем, в конце стихотворения возникает другая метафора «я» — «старик»,⁷ который поднимается на берег реального, хотя и, в переносном смысле, доисторического и вулканического озера: «Неоглядная Сайма струилась потоками лавы». Главные сюжетные метаморфозы заключаются в том, что возраст лирического субъекта изменяется

в неестественном темпе, и персонифицированное озеро де-персонифицируется.⁸ Временные пласты протягиваются и сжимаются независимо друг от друга. Часть хронологии получает обратное направление. Основной прием сюжетного построения — монтаж.

Имея в виду де-символизацию образа Саймы, это раннее стихотворение Мандельштама можно рассматривать как полемическое по отношению к символизму.⁹ Ничего особенно «двоемирного» в нем нет. Мистический ключ для расшифровки не представляется обязательным. Напротив, все образы можно понять, исходя из конкретных черт описываемого озерного ландшафта или же из автобиографического контекста. Если определить доминанту образной системы, то кажется, что в ней преобладает конкретность над символичностью. В этом смысле Мандельштам был близок к акмеизму еще в 1908 году.¹⁰

2.3. Мифопоэтика пространственно-временных обстоятельств

Продолжим анализ стихотворения с точки зрения моделирования художественного мира. Центральное положение «солнца», о чем шла речь выше, и упоминание «небесного древа» вызывают мысль о близости поэтики к мифологическому мышлению. Обращает на себя внимание четкая упорядоченность микрокосма. Стоящее в центре мира «древо» соединяет «небо» и «землю» друг с другом. Полюсами вертикальной оси — верха и низа — являются «небосвод» и «озерное дно». По небосводу движутся «солнце» и «звезды», обозначающие круговорот времени и разницу между «днем» и «ночью». Подобно мифам, время в этом стихотворении циклическое, а историческое время, собственно, не фиксируется. Движение лирического «я» следует по глади озера, что образует горизонтальную ось микрокосмоса. При этом интересно, что лирическое «я» совершает переход от «воды» к «земле». Как отмечено, например, Е. М. Мелетинским (1976: 207): «Переход от бесформенной «водяной» стихии к «суше» выступает в мифах как важнейший акт, необходимый для превращения хаоса в космос». Показательно также то, что во многих мифологиях вода архетипически ассоциируется с «женскостью», «началом» и «хаосом» (ср. Мифы I : 240), как у Мандельштама.

Проблематика хаоса и космоса, подобно Тютчеву, всегда занимала Мандельштама. Но в первых стихах, может быть, еще нет такой же организующей «архитектоники», какая характерна для зрелого творчества. Также и в стихотворении «Красавица Сайма» как будто отсутствует та «мировая культура», «чуткость» к которой, по слову Мандельштама, составляла сущность акмеизма. Это стихотворение, напротив, наполняется пантеистическим мироощущением.

2.4. Пантеизм как сознание лирического субъекта

Лирическое «я» не называет адресата своей молитвы: «... не знаю, кому я молился...», и остального человечества для него как бы не существует. Очевидно, что он молится самой природе вокруг себя, и его религиозный культ — не христианского, а, скорей всего, — дохристианского характера. Как замечает, например, Е. М. Мелетинский (1976: 225), «миф о Христе соотнесен не с повторяющимися природными феноменами, а с историей человечества». Лирическое «я» этого раннего стихотворения Мандельштама выступает в роли уединенного пантеиста, напоминающего даже первобытного человека, который не отделяет себя от природы (ср. Лосев 1957: 12–13, 46).

Вернемся к биографии поэта. В те же апрельские дни 1908 года, когда Мандельштам написал стихотворение «Красавица Сайма» и отправил его из Парижа к своей матери в Россию, он составлял длинное письмо к своему бывшему учителю из Тенишевского училища, Владимиру Гиппиусу. В письме он очень откровенно рассказывает о своем духовном развитии и религиозных взглядах. Думается, что во время написания «Красавицы Саймы» Мандельштам проходил через один из своих мировоззренческих кризисов. Он сообщает, что в молодости его «первые религиозные переживания» были более или менее связаны с «увлечением марксистской догмой» (ОМ II: 484). Потом, в возрасте 15 лет, он, по своим словам, стал «на почву религиозного индивидуализма и антиобщественности» (там же). Наконец, особенно важной для контекстуальной интерпретации «Красавицы Саймы» нам представляется следующий отрывок из письма: «Мое религиозное сознание никогда не поднималось выше Кнута Гамсуна и поклонения «Пану»¹¹, т.е. несознанному Богу, и поныне является моей религией» (Там же). Как нам ка-

жется, это признание одновременно звучит как желание оттолкнуться от пантеизма. Вот как формируется «автобиографическая легенда»¹² Мандельштама: это человек, который представляется себе самому кем-то, как правило, уже является кем-то другим. Стихотворение «Красавица Сайма» служит примером тесного сплетения биографии и автобиографии с поэтикой.

2.5. Элинский и калевальский подтексты

В стихотворении упоминается «Калевала» — сокровищница финской народной поэзии и мифологии. Она стала доступной русскому читателю в конце XIX века благодаря отличному переводу Л. П. Бельского 1888 года. «Калевала» входила в хрестоматийное чтение российских школ начала века¹³, так что можно предположить, что она была знакома и Мандельштаму.

В «Красавице Сайме» калевальские мотивы сливаются с древнегреческими, что подчеркнуто также рифменной позицией двух имен собственных:

*Отовсюду звучала старинная песнь — Калевала:
Песнь железа и камня о скорбном порыве Титана.*

Финский народный эпос действительно представляет собой своего рода «песнь железа и камня», но калевальская мифология не знает титанов. «Титан» написан здесь с прописной буквы, что вызывает в памяти имя Прометея¹⁴ — крупнейшего и умнейшего из титанов, неудачно восставших против воли Зевса и Олимпа. Тем, что Прометей дарит огонь и свет людям, он выступает в роли культурного героя, в чем и заключается смысл сопоставления «Калевалы» с элинским мифом: также и калевальские песни рассказывают о деяниях культурных героев и демиургов при рождении мира и начале человечества.

В XIX веке калевальский эпос часто сравнивался — более или менее обоснованно¹⁵ — с гомеровскими эпосами «Илиадой» и «Одиссеей». В таком же духе и Мандельштам восстанавливает мыслимую общность древних языческих культур — Калевалы и Эллады.

2.6. Амбивалентность некоторых сравнений

В одном месте «песчаная отмель» сравнивается с «невестой», которая «белеет на пурпуре водного стана». Это, конечно, описание озерного ландшафта при вечерней заре. Наряду с этим «невеста» может указать также на Пандору, т.е. слепленную из глины женщину, которая по замыслу Зевса должна была погубить Прометея и наказать бунтующих людей. И еще «невеста» где-то на вечернем озере легко ассоциируется с калевальской девой Айно. Она была первой невестой Вяйнямейнена, но не хотела выйти замуж за седого старика и утопилась в озере, как повествуется в IV песни «Калевалы».

В другом месте «стрелы падают» как будто «от пьяного солнца». Смысл сравнения, очевидно, связан с Элладой и Гомером. В I песни «Илиады» бог солнца Аполлон сражается против греков, посылая в их лагерь чумные стрелы. Соответствующим образом он наказывает всех врагов Олимпа, в том числе титанов и гигантов. Солярные мифы представлены и в калевальской мифологии, но антропоморфного солнечного божества в ней нет. Солнце представляется предметом, который может, например, похищаться шаманом, как в XLVII песни «Калевалы».

В третьем месте «солнце», подобно «перезрелому плоду»,¹⁶ «клонится с небесного дерева». Миф о небесном древе — о Большом дубе — занимает центральное положение во II песни «Калевалы». Дуб затмевает небо от людей, но из моря выходит мужичок, который срубает древо топором и возвращает свет людям. Его поступок фактически аналогичен прометеевскому подвигу.

Здесь были приведены три примера того, что поэтические сравнения в стихотворении «Красавица Сайма» легко приобретают амбивалентный — «эллино-калевальский» смысл. Выражение «Отовсюду звучала. . . Калевала» вроде бы мотивирует такое толкование. Известно, что Мандельштам часто вдохновлялся эллинизмом (ср. напр. Террас 1966), а к «Калевале» он обратился, кажется, только в стихотворении «Красавица Сайма».

2.7. Опыт космогонической интерпретации

Попытаемся дать стихотворению интерпретацию с точки зрения калевальской космогонии. Предположим,

что лирическое «я» является, на самом деле, лирическим героем, который наделен чертами «старого верного» Вьянмейнена, самого могучего из калевальских героев-шаманов. Первая точка соприкосновения состоит в том, что в живописи и книжных иллюстрациях Вьянмейнен чаще всего изображается «седым и кудрявым» стариком. Кроме того, он довольно часто едет на лодке, как лирическое «я» мандельштамовского стихотворения. Второе интересное совпадение в том, что по I песне «Калевалы»¹⁷ рождение мира происходит примерно так: в море спускается Дева воздуха, и пролетающая Черная утка (Чернеть) кладет на ее колено яйцо, которое ломается и образует небо, землю, солнце, звезды и облака. После этого та же Мать воды — сравни аналогию «Красавице Сайме» — рождает первочеловека Вьянмейнена, который долго плавает по морю, пока не выходит на сушу. У Мандельштама: «... вышел на берег седой и кудрявый». Обратим внимание на потенциальный смысл слова «первый» в выражении «первые звезды мигали». Речь может идти не только о первых звездах данного вечера, но и о первых звездах при начале мира. Итак, калевальский миф о сотворении мира можно, при желании, считать подтекстом стихотворения Мандельштама — тем более, что последние строки вроде бы указывают на Первое время, когда земля еще необитаема:

Неоглядная Сайма струилась потоками лавы.

Белый пар над водою тихонько вставал и клубился.

Совмещение эллинского и калевальского мира при описании финской природы выделяется как особенно оригинальное и удачное художественное открытие Мандельштама, хотя ясно, что поэт, скорее, рассматривает «Калевалу» через гомеровскую призму, чем наоборот. В этом смысле «Красавица Сайма», собственно, не имеет precedентов в русской поэзии с ее длинной и довольно устойчивой традицией финских образов; но это особая тема. Биографические контакты молодого Мандельштама с финляндской средой требуют дополнительного исследования, чтобы более точно определить, какое место финская, или калевальская, тема занимает в его ранней лирике.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В дальнейшем стихотворение называется «Красавица Сайма». Насколько нам известно, оно еще не было подвергнуто отдельному анализу. Ср. краткое обсуждение у Сойни 1991: 23.
- 2 Более подробно о трудностях при изучении жизни Мандельштама до 1910-х годов см. напр.: Браун 1973: 5.
- 3 Упомянем главные биографические факты, связанные с Финляндией. В детстве семья Мандельштама обычно проводила лето на Карельском перешейке, в Териоках, Мустамяках или Выборге. Осенью 1907 года он со своим товарищем Борисом Синани попытался вступить в боевую организацию социалистов-революционеров, которые действовали в финском поселке Райвола. К маю 1911 года относится крещение Мандельштама в методистской церкви Выборга. Кроме того, он побывал также в других финских городах — в Гельсингфорсе, Хювинге и Ханге. Около 1915 года его поездки в Финляндию, кажется, окончательно прервались. Более подробно см. напр.: ОМ II: 62—64, 97, 491; Аверинцев 1991: 290—292, Вагин 1978, Карпович 1957: 258—261, Козмин 1928: 178, Морозов 1979: 135—146, Мандельштам Н. 1971: 507, Струве 1988: 115—119, 294—302, Фрейдин 1987: 24—30.
- 4 Более подробно о русских символистах в финском пейзаже см.: Песонен 1977.
- 5 Мы так считаем — вопреки недавней заметке по данному стихотворению: «В детстве и юности Мадельштам <...> несколько раз был и на Сайменском озере» (Мандельштам 1990: 317). Автором не указан подтверждающий источник.
- 6 Интересно, что в данном контексте словосочетание «белый пар» может пониматься или как «туман над ночным озером», или как «пар, вызываемый смешением воды с потоком горячей лавы».
- 7 Эта интерпретация основывается на понимании прилагательных «седой» и «кудрявый» в качестве атрибутов к местоимению «я», а не к имени «берег». С лингвистической точки зрения возможны оба смысла.
- 8 Это предствление возникает потому, что словосочетание «красавица Сайма» может употребляться, на самом деле, только при олицетворении, тогда как «неоглядная Сайма», т.е. необоримая или необъятная, является обычной характеристикой естественного водоема.

- 9 Напомним, что в начале XX века обращение к озеру Сайма как к женскому существу было традиционным русским поэтическим оборотом, прежде всего благодаря обращениям Соловьева, например: «Тебя полюбил я, красавица нежная, / И в светло-прозрачный, и в сумрачный день...» (1894). Укажем также на раннее творчество Александра Блока, который, вслед за Соловьевым, выдвинул «женственный принцип» в центр своей символики. Довольно заметно также влияние тютчевской «натурфилософской» традиции на стихотворение Мандельштама, но это слишком большая тема, чтобы коснуться ее здесь (см. напр.: Струве 1988: 186–189 или Тоддес 1974).
- 10 Многие сравнительно невысоко оценивают творчество Мандельштама до 1910-х годов. Анна Ахматова (1968: 168–169), например, считала, что в этих стихах, созданных под воздействием символизма, «еще нет того, что мы называем Мандельштамом».
- 11 Роман Гамсуна «Пан» был переведен на русский язык в 1901 году и пользовался большим успехом среди писателей начала века. Главный герой этого романа, лейтенант Глан — праобраз «сложной души», которая противопоставляет себя обществу и испытывает религиозные ощущения только на лоне природы.
- 12 Как замечает Б. В. Томашевский (1923: 9): «Блоковская легенда — неизбежный спутник его поэзии». На наш взгляд, молодой Мандельштам является в такой же степени «писателем с биографией» (там же), т.е. творцом своей собственной легенды, что надо учесть при чтении его творчества.
- 13 Более подробно о переводах и восприятии «Калевалы» в России с 1888 по 1915 год см.: Лаурилла-Хеллман 1985: 21–23.
- 14 Кроме Прометея, здесь можно иметь в виду также Атланта или Тантала — сыновей титанов. Все же смысл этих фигур в контексте русского символизма, в конечном счете, одинаков. Символисты, в том числе Вячеслав Иванов, один из учителей Мандельштама (см. напр.: Струве 1988: 190–191), постоянно обращались к титаническим мотивам. Некоторые включали «титанизм» в «богоборческую» мифологию, т.е. в культ сильной личности и общественно-этического ригоризма.
- 15 Одна существенная разница между калевальской и гомеровской эпикой заключается в том, что Калевала проникнута шаманским мировоззрением (ср. Пентикьяйнен 1989: 218–244), которое занимает в ней примерно то же место, что и иерархически устроенный пласт олимпийских богов в гомеровском мире.
- 16 Это сравнение «умирающего солнца» имеет глубинное сходство с очень архаическим представлением о каждом

день обновляющихся небесных светил. «Примитивное сознание <...> каждый день воспринимает солнце заново <...>» (Лосев 1957: 54–55).

- 17 Начало «Калевалы» было создано Элиасом Ленротом (1802–84) по мотивам древнефинских космогонических мифов, но во многих деталях он прибегал к «поэтической вольности», изменяя и дополняя космогоническую I песнь по своим личным религиозным и научным убеждениям, как установлено многими специалистами (см. напр.: Пенттикяйнен 1989: 163–184).

ЛИТЕРАТУРА

ОМ I–IV: Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. — Нью-Йорк; Париж, 1967–81.

БЕЛЬСКИЙ 1888: Калевала. Финская народная эпопея. Пер. Л. П. Вельского. — СПб., 1888. (Новое исправленное издание вышло в 1915 году.)

ГРЭНХАГЕН 1908: Грэнхаген К. Б. Спутник по Финляндии. — Изд. 3-е. — СПб., 1908.

МАНДЕЛЬШТАМ 1990: Мандельштам О. Э. Камень / Сост., ст., коммент. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдина. — Л., 1990.

АВЕРИНЦЕВ 1990: Аверинцев С. С. Конфессиональные типы христианства у раннего Мандельштама. — Слово и судьба. Осип Мандельштам: исследования и материалы. — М., 1991. — С. 287–298.

АХМАТОВА 1968: Ахматова А. А. Листки из дневника // Ахматова А. А. Сочинения / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. — Париж, 1968. — Т. 2. — С. 166–187.

БРАУН 1973: Brown S. Mandelstam. — Cambridge, 1973.

ВАГИН 1978: Вагин Е. Мандельштам — христианин в XX веке // Новое русское слово. — 1978. — 10 дек.

ГАСПАРОВ 1990: Гаспаров М. Л. Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. — Воронеж, 1990. — С. 336–345.

КАРПОВИЧ 1957: Карпович М. М. Мое знакомство с Мандельштамом // Новый журнал. — 1957. — N 49. — С. 258–261.

КОЗМИН 1928: Био-библиографический словарь русских писателей XX века / Сост. Б. Козмина. — М., 1929. — Т. I.

ЛАУРИЛА-ХЕЛЛМАН 1985: Laurila - Hellman E. Venäläisiä näkökulmia Kalevalaan autonomian aikana // Lukemi-

nen—reseptio—tulkinta / Toim. Yrjö Hosiasluoma. — Tampere, 1985. — S. 12–15.

ЛОСЕВ 1957: Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. — М., 1957.

ЛОТМАН 1984: Лотман М. Ю. Семантика контекста и подтекста в поэзии Мандельштама // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. — Vol. XXIX (1984). — С. 133–142.

МАНДЕЛЬШТАМ Н. 1971: Мандельштам Н. Я. Дополнительная биографическая справка. — См. выше: ОМ II.

МЕЛЕТИНСКИЙ 1976: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 1976.

МОРОЗОВ 1979: Мандельштам в записях дневника С. П. Каблукова. Сост. А. Морозова // *Вестник Русского Христианского Движения*. — 1979. — N 129. — С. 131–155.

НИЛЬСОН 1974: Nilsson N. Å. *Osip Mandelštam: Five Poems*. — Uppsala, 1974.

ПЕНТИКЯЙНЕН 1989: Pentikäinen J. *Kalevalan maailm*. — Helsinki, 1989. (Англ. изд.: *Kalevala Mythology*. Bloomington/Indiana, 1989.)

ПЕСОНЕН 1977: Pesonen P. *Venäläiset symbolistit ja Suomi // Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja 30*. — Pieksamäki, 1977. — S. 124–137.

СОЙНИ 1991: Сойни С. Г. Русская поэзия начала XX века и Финляндия (репринт статьи). Карельский научный центр АН СССР. — Петрозаводск, 1991.

СТРУВЕ 1988: Струве Н. Осип Мандельштам. — Лондон, 1988.

ТАРАНОВСКИЙ 1962: Тарановский К. Стихосложение Осипа Мандельштама // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. — Vol. V (1962). — С. 97–123.

ТАРАНОВСКИЙ 1976: Taranovsky K. *Essays on Mandelštam*. — Cambridge, 1976.

ТЕРРАС 1966: Terras V. *Classical Motives in the Poetry of Osip Mandelštam // Slavic and East European Journal*. — Vol. X (3/1966). — P. 251–267.

ТОДДЕС 1974: Тоддес Е. А. Мандельштам и Тютчев // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. — Vol. XVII (1974). — С. 251–267.

ТОМАШЕВСКИЙ 1923: Томашевский Б. В. Литература и биография // *Книга и революция*. — 1923. — N 4. — С. 6–9.

ТОМАШЕВСКИЙ 1959: Томашевский Б. В. *Стилистика и стихосложение*. — Л., 1959.

ФРЕЙДИН 1987: Freidin G. A Coat of Vany Colors // Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation. — Berkeley, 1987.

ШЕР 1986: Scherr B. P. Russian Poetry. Meter, Rhythm, and Rhyme. — University of California Press, 1986.

МИФЫ I-II: Мифы народов мира. — 2-е изд. / Глав. ред. С. А. Токарев. — М., 1988. — Т. 1, 2.

ТИШИНА И МОЛЧАНИЕ:
ЕЛЕНА ГУРО В ФИНСКОМ ПЕЙЗАЖЕ

НАТАЛЬЯ БАШМАКОВА

Елена Гуро (1887—1913), поэт и художник переходной поры между символизмом, акмеизмом и футуризмом, между импрессионизмом и органическим искусством, привлекала не раз исследователей тонким пониманием северного, карело-финского — прибалтийского пейзажа в своих этюдах, зарисовках, стихах, фрагментах и дневниковых записях. В начале 1900-х годов и до самой своей ранней кончины Гуро вместе с мужем, художником, теоретиком искусства, композитором Михаилом Матюшиным (1861—1934) проводила летнее время на прибалтийском побережье. Они подолгу жили на даче в местечке Uusikirrko (Уусикирка, Новая Кирка) на Карельском перешейке, где Гуро и скончалась и была похоронена. Но прибалтийское побережье было им знакомо и по другим местностям Перешейка — в частности по Райвола — а также по Сагамилье, недалеко от Ораниенбаума (10, 16). Тоскующая по другу — единомышленнику, с которым любила бродить по лесу, собирая корни и ветви причудливой формы, — Гуро пишет осенью 1907-го из Рейвола в Петербург, вызывая Матюшина к себе для сопереживания любимого пейзажа:

*Приезжай! Когда и как хочешь, но главное приезжай. Осень чудная и нынче можно видеть ее позднее **настроение** <выдел. — Н. Б.>. Из Сагамильи пришлось тогда так рано уехать. Мне не работается без тебя, ты моя уверенность. А тут вечное давление яко бы превосходства. Листья насыпались уже и мерещатся пестрясь по лесу. И шумит как перед зимой по-особенному (ЦГАЛИ, ф. 134, ед. 44: 5).*

Нас в настоящей статье не так занимает то, как отражается в творчестве Гуро конкретный северный пейзаж и какие характерно финские черты в описании леса, скал

и озер находят в нем свое выражение, как то, какую роль играют художественные проекции некоторых зримых и слышимых образов этой — назовем ее «общественной» — природы в становлении целостного, этического и эстетического мироощущения художника и — пейзаж ли это вообще, или что-то иное.

В сущности, мы рассматриваем здесь пейзаж не как «зримую картину природы», а как «литературное урочище» — *locus poesiae*, о котором говорит В. Н. Топоров в своей статье «К понятию "Литературного урочища"»:

Поэзия, «разыгрывающая» пространство, и пространство, «разыгрываемое» поэзией, poesia loci и locus poesiae, то целое, в котором граница между причиной и следствием тяготеет к стиранию, — вот то «новое» единство, которое должно быть осмысленно и понятно как в макро-, так и в микроперспективе (15, 62).

Как одна из важнейших общих черт художественного мышления XX века исследователями была замечена поэтическая активизация внутренней речи. Писатели стремились передать не результат, а процесс мышления и восприятия. Среди многочисленных приемов, ведущих к активизации речи, было «чувственное мышление» (9, 9–10).

Рассматривая живопись Гуро, Е. Ф. Ковтун пишет о раннем и самом, пожалуй, широко известном ее стихотворении «Финляндия»: «Образ Финляндии, с ее хвойными лесами и озерами, хотя о ней прямо ничего не сказано, возникает благодаря уловленной музыке финской речи» (8, 320). Подчеркивая чувственное восприятие, Гуро относилась к смыслу как к вторичной функции словообраза. В дневниковых записях от 1912-го года у нее есть пометка: «Говорить слова, как бы не совпадающие со смыслом, не вызывающие определенные образы, о которых не говорится вообще. Говорить набор слов, ничего не имеющих (общего) со смыслом, но разбегом ритма говорящих о нарастании чувства» (Дневниковая запись (1912 г.), цит. по: 8, 320).

Именно со звуком, точнее говоря, с зачатием осмысленности в звуке природном, передаваемом Гуро в поэтических образах Севера, связаны вопросы, которые мы задаем себе в настоящей статье. Иначе говоря, нас интересует сцепление природы и культуры, проходящее между звуком (поэта) и отзвуком (природы).

З. Г. Минц определяет понятие неоромантизма по отношению к новому искусству конца XIX — начала XX века в статье о «Футуризме и неоромантизме», где она показывает конкретно многообразие неоромантических признаков на примере «Истории бедного рыцаря» (ИБР) Елены Гуро. Один из таких признаков, на котором Минц останавливает свое внимание, это «панпсихизм», утверждение живой души не только у животных, но и у растений, вещей и у всех земных явлений. У Гуро этот панпсихизм проявляется в одухотворенном видении всего « — но «всего» именно в разнообразии его бесчисленных индивидуальных проявлений. Импрессионизм и эмоциональный пафос ИБР проявляются именно в неожиданных, ярких и детализированных описаниях этой больной кошки, этой двери, ведущей на веранду, самой любимой брошки госпожи Эльзы и т.д.» (13, 117).

Федоровианство, как продолжает Минц, безусловно повлиявшее на Гуро, получает в ИБР свое, оригинальное, решение: «вместо идей борьбы с законами природы, их преобразования, у Гуро — мечты о любовном слиянии с природой, о ее очеловечении» (там же). У Федорова эти мысли связаны с искусством «действительного воскрешения», которое он понимает как деятельность глобального воссоздания:

Эстетика есть наука о воссоздании всех бывших на крохотной земле (этой капельке, которая себя отразила во всей вселенной и в себе отразила всю вселенную), разумных существ для одухотворения (и управления) ими всех громадных небесных миров, разумных существ не имеющих. В этом воссоздании и заключается начало блаженства вечного 18, 242).

Воссоздавая и приобщая природу к творчеству, Гуро стремится дать ей свой голос, свой взгляд, свое присутствие, коснуться ее своим сознанием, теплом, любовью, дабы пришла от этого в вибрацию немая, безголосая тварь. В дневниковых записях от 24 мая 1910-го, переломного, года она пишет: «Оно должно говорить за немых, защищать незащищающихся!» (7, 44), а в ИБР, в рассказе госпожи Эльзы о неверии других в дух земли, есть заметка: «Я голос немых / песчинки на лбу / — / Христос на руках /» (7, 152).

У Гуро нота духа земли слышна рано. Еще в раннем стихотворении «Лесная вечерня» есть сокровенный

момент, таинство соединения поэта и безголосой твари. «Жизнь она (Гуро) любила и относилась к ней как к таинству», — пишет В. Н. Топоров в статье «Миф о смерти юноши-сына» (17, 77).

В «Лесной вечерне» нет говорящего. Есть только **наблюдающий молчащий и наблюдаемый начинающий молчать:**

Лесная вечерня

Раскрылась зоря и рассеялась в прозрачности.

Многострунны серые осинки в ленности;

Хором откровенный воздвигается лес,

И чуткие уши устремив к молчанию,

Он сидит под зарею, зверек замороженный,

С зрачками отвер<зтыми> лесной глубине.

Может быть он молится

В тайном вдохновении, —

Очарованный кот, в озарении души.

Посвященный можжевельник,

Жреческим светильником,

Стоит на опушке

И делает знак тишины.

И я жду.

Многострунны юные осинки.

К лесной вечерне идут,

Кругом по долинке

Обхожу;

Что-б молитву кота не прервать — причаст<ника>.

Но вот он вспрыгнул, превратясь в прыжок,

И в танце священном принял участие.

В танце горели поденки и ночной мотылек.

(ЦГАЛИ ф. 134, ед. 1: 58 — 59; тетрадь 1.)

В этом еще символистском тексте, очень близком по идейности и образности и к Андрею Белому, и к раннему Хлебникову, обращает на себя внимание сдержанность, заторможенность и настороженность динамики описуемого при, как бы, затаенном дыхании описывающего. В самой фактуре изложения ощущается напряженность порыва:

дыхание описующего готово слиться с дыханием описуемого. А восприятию читателя предлагается замедленное, словно ритуальное **действие**, всецело погруженное в тишину, в которой живые вещи делают немые знаки: **посвященный** можжевельник / **жреческим** светильником, / **стоит** на опушке / и **делает знак** тишины.

В центре поэтического образа у Гуро здесь немой знак — извечное движение пламени. Мы понимаем этот знак именно как образ — символ органики, как предельно замедленное движение самого роста. Оптически это волнообразное движение по спирали передается наиболее адекватно именно силуэтом и извилистыми ветвями **можжевельника**, носителя сокровенной мудрости природы. Кстати, можжевельник — дерево, встречающееся весьма редко в русской поэзии. В работе Михаила Эпштейна «Природа, мир, тайник вселенной» можжевельник вообще не упоминается среди поэтических образов деревьев, описываемых русскими поэтами, а приводится их там, кроме плодоносных кустов и деревьев, большое количество: **береза, сосна, дуб, ива, ель, рябина, тополь, клен, липа, осина, пальма, кипарис, верба, бузина, вяз, кедр** (19, 46 — 47).

Зато для северного пейзажа можжевельник, как образ крепости, стойкости и упорства, весьма характерен и встречается в финском фольклоре и поэзии, зачастую, как символ самого финского народа (ср. 2, 162).

В рассматриваемом тексте **тишина** является у Гуро значимым семантическим ядром таинства одухотворения: в тишине свершается самое сокровенное. Второе семантическое ядро, это — **молчание**. Но «я» молчу не один, а по отношению к кому-то или к чему-то: с молчания начинается диалог. В молчании просыпающееся сознание природы делится на «я» и «не-я», и водворяется первозаданный диалог — молитва: «я» молчу, Бог внимлет. Окруженный свершением природной **тишины**, безымянный зверек устремляет чуткие уши к **молчанию** и сидит затем **завороженный** в свете зари, уставившись в глубину леса как бы «слушая» глазами. И тут Гуро ставит вопрос: не молится ли он? Весь превращенный в **слух**, зверек очарован. И у него **озаряется душа**. Только тогда поэт дает ему имя: **кот**. Так, в молитве, т. е. в первом, еще невымолвленном, диалоге с Богом безымянная тварь обретает свое наименование.

С первого же чтения в «Лесной вечерне» внимание привлекают к себе качественные существительные, обозначающие некоторый *замедленный процесс* или пребывание в описуемом свойстве (*прозрачность, леность*), а также отглагольные существительные (*откровение, молчание, вдохновение, озарение, участие*). Выше уже говорилось о процессуальности как творческом приеме авангарда.

В дневниковых записях Гуро подчеркивает это явление, давая характеристику бестелесного героя своей повести ИБР. Она говорит о его качествах как о некотором пребывании: «Его доброта тихая, светит широко и верно; она *пребывает* <курсив Гуро>» (7, 42).

Для Гуро качество, принимаемое как пребывание динамики, расширяет семантику деятельности и переносит акт первичный из сферы *явлений* в сферу *деяний*. Сцепление явление-деяние зарождается в семантическом поле тишины и осуществляется в молчании.

Тишина у Гуро — бытийна и стихийна. Это косное безголосие природы. В тишине живое сознание еще не пробудилось; тварь, пребывающая в тишине, не в состоянии вымолвить первое слово. Для этого нужно предстояние и пробуждение души — «озарение» и последующий первичный диалог с Богом.

Первый же волевой акт заключается в пробуждении к сознанию. Без сознания нет молчания. Поэтому семантическое сцепление **тишина/молчание** является одновременно и водоразделом между одухотворенным и неодухотворенным пониманием природы и творчества. Функция же поэта в этом сцеплении — решающая. Поэт «слышит» зов немых вещей. В апреле 1911-го года Гуро пишет писательнице Надежде Николаевне Бромлей:

Не одного красивого хочу, — а также и Божьего, и не осуждения своего боюсь, нет, а только я уже год как имею некое светлое утверждение — что они настоящие, жаждущие <выдел. — Е. Г.> нас понимают — и всей душой нам навстречу отзываются, даже больше — мы только хотели бы выразить, а они уже это задуманное, замечтанное втихомолку — читают между строк (ЦГАЛИ, ф. 134, ед. 20: 1–2).

Что же касается конкретных признаков северного пейзажа, и в особенности дачного быта, то они у Гуро довольно редки и разрозненны, но тем более активно действует

в них сила частной индивидуальной детали, на которую указывает З. Г. Минц. Это — **некрашенные досчатые полы, еловые ветки, шуршащие по крыше, летний сквозняк, дождь, стучащий по крыше, радость лесной земляники, упругой шапочке гриба, домашнему мороженому, теплым прибрежным камушкам.** Общим семантическим знаменателем для всех этих деталей быта у Гуро является не пейзаж, не место, а настроение. Все эти детали объединяются «панматеринством» — лоном теплоты, доброты и уюта (ср. 17, 80).

Но для пейзажа Гуро характерны и такие отвлеченные черты как **таинственность, одиночество, величественность, извечность.** Это природа — самовитая, которая, казалось бы, и не очень-то нуждается в человеке. Могучая, она все же — ранима. Будто предвидя грозящий человеку поединок со стихией, Гуро исполняется подчас острым экологическим пафосом, ибо поэт не переносит насилия над природой:

Прости, что я пою о тебе, береговая сторона

Ты такая гордая.

Прости, что страдаю за тебя —

Когда люди не замечают твоей красоты,

Надругают над тобою и рубят твой лес.

(15, 68).

Определяя образ «Блаженной страны», иначе говоря, образ вечности, Михаил Эпштейн замечает, что почти каждый поэт создает свой индивидуальный образ вечности. Однако, есть и общие признаки:

1. это земные признаки, но с отрицательной частицей «не-», вовлеченные таким способом в безвремение неземное;

2. это царство обильного света, страна лучезарная, в которой сочетаются сумрак и алость = знак вечности (сохраняющий свою отдаленность, таинственность, непроницаемость);

3. это страна с великим небом; небо становится той средой обитания, которая заменяет землю;

4. это черты лица — портрет вечности;

Но самые выразительные признаки «Страны блаженной» — это — *ясность и тишина.* (19, 200–204).

Если присмотреться к пейзажам Гуро, — как словесным, так и живописным, — то можно обнаружить, что чем позднее они написаны, тем ближе они, даже со всеми специфическими признаками Севера, к образу классической «Блаженной страны». Индивидуальное же начало поэта ощущается в своеобразном соединении по-детски конкретного, почти каламбурного, с молитвенно-возвышенным, ясновидящим и как бы «разреженным», словно воздух в горах, текстом.

Над воздушным, превращающимся в пейзаж героем, героем-воздухом, героем-пейзажем работал и Андрей Белый. Е. Г. Григорьева замечает, что образ **пыли** и **распыления** у Белого соединяет «здесь» и «там» окружающего мира, причем мир теряет свою объемистость, но приобретает множество измерений. Герой и его контекст превращаются в единое движение пыли. Как и у Гуро, этот герой-пейзаж протекает во времени:

В эту комнату вошел плотный молодой человек, имеющий три измерения; прислонившись к окну, он стал просто контуром (и вдобавок — двухмерным); далее: стал он тонкою слойкой черной копоти <...>, а теперь эта черная оконная копоть <...> вся как то серая, истлевала в блестящую лунную золу; и уже зола отлетала <...>. Ясное дело — здесь имело место разложение самой материи; материя эта превратилась вся без остатка (Белый, «Петербург», цит. по: 3, 137—138).

У Гуро «здесь» и «там» соединяются воедино не распылением, а как бы «надуванием» пустоты. Все границы поглощает и заполняет прозрачная пустота; она же упраздняет привычные направления, соединяет верх и низ, зад и перед:

Улетел в небо рыцарь земли. В нем развевались нежные прутики, огорченные и тронутые городской близостью. (Пролетали трамваи за трамваями — видели прутики.) <...> И пронеслось в листах осинок дуновение как будто его приближение. Но в листах она его не увидела. Оглянувшись увидела его за собой. Он стоял, прислонившись к двери балкона, и вместе с ней смотрел в сак (7, 158).

С приемом «надувания» у Гуро связан и образ тишины. Особенно в своих поздних произведениях (после 1910 года, после знакомства с теософскими идеями) Гуро начинает наращивать в тексте некое обильное тело тишины. Она сплетает словесную ткань так, чтобы нависала, мощно

ощущалась в ней тишина. Это обилие тишины художнику нужно для того, чтобы помочь телу текста раздробиться, дабы косность стихии была вовлечена в свершение культуры. Здесь мы опять имеем дело не с тишиной пейзажа, а с монолитом природно-культурного телотекста, иначе говоря — «литературным урочищем»:

<...> это описание реального пространства и реальных событий, связанных с ним, и избирание этого пространства для «разыгрывания» поэтических (в противоположность «действительным») образов, мотивов, сюжетов, идей; это место вдохновения поэта, его радостей, раздумий, сомнений, страданий, место творчества и откровений, место, где он живет и где обретает вечный покой, место, где поэзия и действительность вступают в разнородные, иногда фантастические синтезы, когда различие вклада «поэтического» и «реального» становится почти невозможным, место, которое само начинает в значительной степени определяться этими до поры казавшимися невозможными связями, по мере их осознания «поэтосфере», которая в конце концов вместе с «научной мыслью» сублимируется до уровня «планетного» явления и соответствующей силы «природно-культурного», по-либно космологического значения (16, 61–62).

Пейзаж Гуро, как бы переполненный тишиной, со всеми признаками «Блаженной страны», но вместе с тем и специфически северный, наталкивает нас на мысль, что при анализе этого «поэтического урочища» следует не забывать и о параллели: «Стихи о Прекрасной Даме» — «История Бедного Рыцаря». Ибо как у Блока, так и у Гуро «высокая оценка роли «Случающегося» в предстоящем личности мире переносится и в искусство» (12, 3).

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См., напр.: Нильссон 1987.
- 2 О местности как общепоэтическом урочище в творчестве Гуро см.: Башмакова 1987.
- 3 Деревья приводятся здесь по Эпштейну в порядке убывающей частоты.
- 4 В «Финской мелодии» Гуро сравнивает героя именно с можжевельником: «У тебя сын не пропадает, / у тебя сын из можжевельника /» (Гуро 1988: 87).

- 5 О воздухе как герое в творчестве Гуро см. работу: Башмакова 1990.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Башмакова Н. «Над крайней призывной полосой...»: Местность и пространство в творчестве Елены Гуро // *Studia Slavica Finlandensia*. — Helsinki, 1987. — N 4. — С. 1–34.
- 2 Башмакова Н. «Над далекой полосой отзвука»: Финские отголоски в творчестве Елены Гуро // Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия: Тр. по русск. и славян. филологии / Учен. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1990. — Вып. 897. — С. 151–170. (*Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia II*).
- 3 Григорьева Е. Г. «Распыление» мира в дореволюционной прозе Андрея Белого // Актуальные проблемы теории и истории русской литературы: Тр. по русск. и славян. филологии / Учен. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1987. — Вып. 748. — С. 134–142.
- 4 Гуро Е. Шарманка. — СПб., 1909.
- 5 Гуро Е. Осенний сон. Пьеса в четырех картинах. — СПб., 1912.
- 6 Гуро Е. Небесные верблюжата. — СПб., 1913.
- 7 Guro E. *Selected Prose and Poetry* / Ed. Anna Ljunggren, Nils Åke Nilsson // *Stockholm Studies in Russian Literature*. — Stockholm, 1988. — Vol. 25.
- 8 Ковтун Е. Ф. Елена Гуро, поэт и художник // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник: 1976. — М., 1977. — С. 317–326.
- 9 Ковтунова И. И. Проблемы эволюции поэтического языка. Аспекты описания идиостилей. Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке. Очерки истории языка русской поэзии XX века // Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста / Ред. В. П. Григорьев. — М., 1990. — С. 7–27.
- 10 Nilsson N. Å. *Russia and the Myth of the North* // *Russian Literature*. — 1987. — Vol. 21.
- 11 Nilsson N. Å. «Elena Guro — An Introduction» // Guro E. *Selected Prose and Poetry* / Ed. Anna Ljunggren, Nils Åke Nilsson. — *Stockholm Studies in Russian Literature*. — Stockholm, 1988. — P. 8–18.
- 12 Минц З. Г. «Случившееся» и его смысл в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока // А. Блок и его окружение: Бло-

- ковский сб. 6 / Учен. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1985. — Вып. 680. — С. 3—18.
- 13 Минц З. Г. Футуризм и неоромантизм (К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Е. Гуро // Функционирование русской литературы в разные исторические периоды: Тр. по русск. и славян. филологии / Учен. зап. Тарт. ун-та — Тарту, 1988. — Вып. 822. — С. 109—121.
- 14 Садоk судей I. — СПб., 1910.
- 15 Садоk судей II. — СПб., 1913.
- 16 Топоров В. Н. К понятию «Литературного урочища» (*Locus roesiae*) // Литературный процесс и проблемы литературной культуры. — Таллин, 1988. — С. 61—73.
- 17 Топоров В. Н. Миф о смерти юноши-сына. (К творчеству Елены Гуро) // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г. — Л., 1990. — С. 75—85.
- 18 Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Николая Федоровича Федорова / Ред. В. А. Кожевников и Н. П. Петерсон. — Верный, 1906; М., 1913. (Reprint: Lausanne, 1985.)
- 19 Эпштейн М. Природа, мир, тайник вселенной. — М., 1990.

АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

ЦГАЛИ. Ф. 134 фонд Гуро, Е. Г.

МИХАИЛ ЧЕХОВ И АНТРОПОСОФИЯ: ИЗ ИСТОРИИ МХАТ ВТОРОГО

ЛИЙСА БЮКЛИНГ

«Один из замечательнейших актеров нашей современности — Михаил Чехов — горячо и бурно ищет новых средств сценического выражения», — писал видный московский критик Павел Марков в 1928 г. в юбилейной статье о МХАТ Втором. В том же году Михаил Александрович Чехов, директор МХАТ Второго, эмигрировал из России, как оказалось, навсегда. Сложнейшие причины его отъезда выясняются только теперь; связаны они и с политикой «укрощения искусства» сталинского периода, и с теми поисками новых средств, на которые намекнул Марков. Поиски эти частично возникли на основе идей немецкого антропософа Рудольфа Штейнера; его самым известным приверженцем в русском театре и был Михаил Чехов.¹

Как отмечает Джон Мальмстад,² история русской антропософии еще ждет своих исследователей. Михаил Чехов принадлежит к «второму призыву» русских антропософов, чье знакомство с идеями Штейнера началось в конце 1910-х гг. Об этом Чехов рассказывает 20 лет спустя в автобиографических записках «Жизнь и встречи» («Новый журнал», Нью-Йорк, 1944—1945). Их можно сопоставить с воспоминаниями о русской антропософии Андрея Белого, М. Волошиной, А. Тургеневой, К. Бугаевой. «Жизнь и встречи» — и это «жизнь в антропософии и в искусстве», и «встречи с антропософией и с людьми». «Эта «встреча» с Антропософией была самым счастливым периодом моей жизни» — заключил Чехов воспоминания о первом периоде знакомства со Штейнером в Москве.³

Трудно установить последовательность, «этапность» освоения Чеховым мыслей Рудольфа Штейнера. Что было «на первом месте», философия жизни или философия

искусства? Видимо, Чехов сначала заинтересовался первой и «с большими трудностями» приходил к ней, позднее начался и интерес к взглядам немецкого антропософа на драматическое искусство. Как Чехов неоднократно утверждал, вопросы смысла жизни и цели творчества были для него неразрешимы. К Штейнеру он пришел в период нервной болезни и мировоззренческого кризиса, когда его душа «была так утомлена безысходной тяжестью своего мировоззрения», причиненной материализмом, что он уже не надеялся на иное отношение к жизни. Философия йогов, так же как и антропософия, которая в «Пути актера» не могла быть упомянута, предлагала возможность **творчества жизни**. Область творчества стала для него расширяться от творчества в театре до ощущения возможности творчества внутри самого себя, в пределах своей личности.

Интерес к йогам привел Чехова к учению теософов, он интересовался и другими мистическими течениями, побывал в московских «тайных» обществах; их, представителей «потустороннего мира», Чехов описал иронически. Такое отношение было отчасти продиктовано самим Штейнером. Андрей Белый пишет в «Воспоминаниях о Штейнере» о том, что во время лекций о Тайных обществах Штейнер «очень предостерегал членов против вступления в них (это уже рассказывал позднее вернувшийся в Россию Трапезников)» (Белый 1982б: 40).

Теософия не удовлетворяла Чехова: «Я довольно основательно изучил теософскую литературу и был смущен чрезмерным ее ориентализмом. Хотя я и не был знаком тогда с эзотерической стороной христианства, мне все же казалось, что значение Христа и Мистерии Голгофы недооценивается Теософией. <...> Я стал искать ответов на множество вопросов, интересовавших меня в связи с Христианством» (Новый журнал 1944: VIII 22–23).

Когда Чехов в Лавке Писателей нашел книгу «Как достигнуть познания миров», имя Рудольфа Штейнера ему ничего не говорило. Однажды только Станиславский упомянул ему мимоходом Штейнера, неверно изложив его учение о речи, и это было все, что Чехов знал о нем. Несмотря на разностороннее философское самообразование Чехова, к Штейнеру он пробивался постепенно, не без трудностей. Первое впечатление от книги Штейнера («Доктора») было неопределенным — так бывало и позднее. Чехов признавался Белому (1925 г.): «Я читаю

Доктора, понимаю прочитанное, знаю, что это то, что мне нужно, чтобы сдвинуться с мертвой точки, **и знаю**, что ничего из этого не выйдет, отложу книгу и — практически — ничего!» (ЛН 1: 324)

В начале 20-х гг. Чехов всюду искал идеального духовного руководителя. Он обратился к старцам бывшего монастыря Оптиная пустынь, к тем людям, которые имели в своем распоряжении твердые понятия о добре и зле, о достойной человека цели. «Нам, русским, следовало бы видеть в старчестве как бы символ Народного Духа», — заявил Чехов. О старчестве в книге «Самопознание» Н. Бердяев писал: «Интеллигенты, возвращавшиеся к православию, почитали старчество и искали духовного руководства старцев. В те годы обращенность к старцам была более характерна для интеллигенции, которая хотела стать по-настоящему православной <...> Старцев почитали не только новые православные, но также далекие от церкви теософы и антропософы. Они видели в старцах посвященных» (Бердяев 1990: 174).

Беседы Чехова со священниками о христианстве и церкви дали ему много. Однако их абсолютная преданность православной догме оставила некоторые вопросы артиста без ответа. Он вспомнил о книге Штейнера и снова прочел ее. «Тон, которым автор говорил о Существах и процессах духовного мира, на этот раз особенно поразил меня. Никакой «тайны», никакой «мистики» или желания произвести впечатление, не было в его изложении. Простой, ясный, научный стиль делал простыми и ясными те факты, которые были предметом изложения автора. Недоступное чувственному восприятию становилось доступным разуму». Чехов прочел целый ряд книг Штейнера, и внимательное чтение дало ему ответы на волновавшие его тогда вопросы. В защиту западной «духовной науки» он ответил русскому священнику: «Не Бога ищу я на Западе, а **точного знания** о Боге, которого еще нет в России»⁴.

Вопросы, волновавшие Чехова, касались не только смысла жизни отдельного человека, но и человечества («духовный мир с его Существами развивается и меняется так же, как и мир физический, с его существами»; в книге «Христианство как мистический факт» была дана возможность увидеть смысл эволюции человечества в виде ступеней развития, ведущего к центральному событию истории, появлению Христа). Чехов открыл, что истинной

духовной науке нет надобности отрицать материализм, поскольку он держится в пределах той области, куда он действительно относится, и не претендует на право быть универсальным и единственно-возможным мировоззрением. Он узнал также, что антропософия (которую Чехов всегда писал с большой буквой) внесла много нового в различные области науки и искусства. «Беспочвенная фантастика чужда Антропософии. Ничего не следует принимать бесконтрольно из того, что дается духовной наукой, говорит Р. Штейнер. Мыслить должен антропософ, а не верить. Авторитет в Антропософии не играет никакой роли. Тем, кто хочет развить в себе высшие органы восприятия, — даются соответствующие упражнения и каждый, сам, может пережить в духовном мире то, о чем говорит ему Антропософия». Чехову антропософия открылась как современная форма христианства. «Но главным и решающим для меня узнанием было то, что Христос стоит в центре всего, о чем говорит Р. Штейнер» (Новый журнал 1944 VIII: 20–25).

Желанная гармония между мистическим и научным познанием была достигнута в антропософии. Через десятилетия жизни в антропософии он описал этот духовный путь в письме А. Г. Бергстрему, русскому артисту, жившему в Хельсинки: «Постепенно, через неофициальную связь с Теософским Обществом, я с трудом, с большой путаницей в сознании (и даже в терминах), стал переходить к Антропософии Р. Штейнера. Пишу Вам об этом, чтобы, хоть отчасти, оправдать то, что собираюсь сказать Вам. Штейнер «избаловал» меня конкретными и точными сведениями о духовных мирах, существах и фактах; отучил от «общих» понятий; привил привычку мыслить конкретно, (насколько я усвоил эту привычку — дело другое); постепенно разбудил чувство, что истинное, серьезное изучение духовного мира не может и не должно удовлетворяться получаемым иногда личным удовольствием; что духовный ученик принимает на себя ответственность, от которой ему часто приходится страдать и пр. и пр. в этом роде. Ныне, после десятков лет жизни в Антропософии, я, оглядываясь на свой «йогистский» период, вижу: общие, часто красивые, концепции йогов, усыпляли, убаюкивали меня, доставляя большую эгоистическую радость» (Письмо М. Чехова Ф. Бергстрему, 6 октября 1954 г. ЦГАЛИ, ф. 2316, оп. 3, ед. хр. 44).

В антропософии Чехов нашел смысл и цель жизни, приобрел душевное здоровье и равновесие. Его кризис и его преодоление подтверждают слова С. Аверинцева: «<...> подлинное психическое здоровье для человека, как существа свержанималистического, невозможно без упорядоченности мировоззренческих установок». И «работу психотерапевта может довести до конца только пациент, обретя мировоззренческую ориентацию» (Аверинцев 1981: 114). «Чехов стремился к гармонии, — пишет современница М. Чехова, М. Кнебель, выясняя причины интереса Чехова к антропософии. — Как актер он искал и добивался гармонии на сцене, в своих ролях. Как человек — постоянно мучился, ощущая дисгармонию в том, что касается миропорядка. Отсюда — страхи, метания. Отсюда, я думаю, шло и его увлечение антропософией, и наивная вера в то, что именно в антропософских теориях — искомая истина, воссоединяющая искусство и жизнь. Во многом именно отсюда — и чужбина, страх вернуться, новые страдания уже оттого, что надо искать свое место совсем в ином, не родном мире» (Кнебель 1986а: 34).

Чехов стал членом Русского антропософского общества (РАО) в Москве, видимо, в начале 20-х гг. О своем принятии в члены РАО Т. Г. Трапезниковым Чехов пишет мимоходом в главе о немецких антропософах (см. «Жизнь и встречи»). Трапезников был после Б. П. Григорова избран председателем АО. Чехов пишет, что Трапезников был «гарантом» АО, т.е. человеком, которому Штейнер дал право принимать в общество.⁵

На судьбу Чехова во многом повлияла встреча с Андреем Белым, одним из самых талантливых русских учеников Штейнера; членом АО с 1913 г. В Белом Чехов увидел «Учителя», поводыря в учении Штейнера. В Москве в сентябре — октябре 1921 г. Белый вел беседы в Ломоносовской группе АО на тему «Как достигнуть» (Белый 1988б: 481). Тогда же, осенью 1921 г., Чехов обратился к Белому с просьбой о встрече: «Я в настоящем времени очень интересуюсь д-ром Штейнером и в связи с этим имею ряд вопросов, на которые очень хотел бы получить ответ лично от Вас» (ЛН 1: 305). Чехов познакомился с Андреем Белым на заседании Вольной Философской Ассоциации. Когда Чехов с режиссером В. Н. Татариновым был представлен писателю, он «уже таил это неоформленное стремление» к Белому и как «паспорт» свой положил тогда перед ним книгу Штейнера «Как достигнуть...», как

Чехов позднее писал Белому.⁶ Этот год, 1921 г., был периодом сценических успехов в ролях Эрика XIV (в пьесе Стриндберга) и Хлестакова и годом самой интенсивной работы в студии.

После возвращения Белого из Германии в Москву в 1923 г. начались его дружба с Чеховым и творческое сотрудничество в работе над спектаклями, длившиеся около пяти лет. Под влиянием Белого Чехов задался целью во что бы то ни стало увидеть Рудольфа Штейнера и добивался этого, рассказывает Кнебель. В первый раз Чехов стремился к Штейнеру летом 1922 г., и во время гастролей Первой студии в Берлине он посетил квартиру Штейнера. Он и В. Н. Татаринов встретились со Штейнером летом 1924 г. «Эта встреча, по-видимому, произвела на Чехова сильнейшее впечатление» (Кнебель 1986а: 35). В 1924 г. в Арнхейме (Голландия) Чехов вместе с Татариновым слушал цикл лекций «Карма антропософского движения». После лекций Чехов разговаривал со Штейнером. Знакомством Чехов был заворожен и твердил Волошиной: «Я знаю его! Я всегда знал его!» (Woloschin 1978: 46; Волошина 1993: 402) Однако в воспоминаниях Чехова эти встречи не отражены.

Находясь в критическом душевном состоянии, Чехов намеревался поехать в Дорнах, антропософский центр в Швейцарии. Важным документом Чехова-антропософа является его письмо, опубликованное в «Литературном наследии»; ориентировочно письмо датируется 1925 г. Напомним, что Штейнер умер в марте 1925 г. Белый в письме Чехову (письмо до нас не дошло) поделился своим разочарованием в Дорнахе. По словам Чехова, письмо Белого «как разрушительный снаряд влетело в мои умственные построения, мечтания и планы <...> Я остался теперь без тех надежд, которыми я утешался до Вашего письма». Цитируем часть письма — крика Чехова о помощи: «Вы оторвали меня от надежды получить там руководящую нить. Когда я думал о них, я думал не только о театре — я думал о Christengemeinschaft <Общине Христиан. — Л. Б.>, я думал о Человеческом. Я думал, что найду там лицо, которое возьмет меня со всеми моими нуждами и поставит меня наконец на Путь, разобравшись во всех моих... неразберихах» (ЛН 1: 324).

Отношение Чехова к антропософии было смелым и бескомпромиссным; на его проникновение в «духовную науку» обратила внимание Маргарита Волошина, у кото-

рой, как старшей антропософки, Чехов узнавал о Штейнере. В книге «Зеленая змея» Волошина описывает «удивительную встречу» с Чеховым весной 1922 г. Один издатель заказал ей серию портретов известных артистов и ученых, среди них и Чехова. «Услышав, что я ученица Штейнера, он чрезвычайно обрадовался и пожелал как можно больше узнать у меня о Штейнере и антропософии». Сеанс у Чехова превратился в философскую дискуссию (за чашкой крепкого кофе, что тогда в России была большой роскошью).

«Нужно было отвечать на вопросы, самые глубокие из всех, которые мне когда-либо и кем-либо задавались. <...> В его вопросах не было ничего абстрактного, они рождались из сильнейших переживаний человеческой души, изведавшей также пропасти ада. Каждое его слово как бы заново формировалось, каждая фраза слагалась своеобразно. Отвечая на эти вопросы, я заново переживала все величие того, что я ему должна была передать. Интенсивность, высшая ступень напряжения — вот что, пожалуй, было самым существенным в этом человеке. Он не облегчал проблему и не отступал перед ней. Также и позднее я могла видеть, как основательно он работал, как умел изучать» (Волошина 1993: 300–302)⁷.

В московской книге Чехова «Путь актера» (1928) по условиям советской цензуры антропософия и Штейнер не могли быть упомянуты — РАО было закрыто в 1923 г. На невольные сокращения Чехов ссылался в письме к Белому в марте 1928 г.: «Очень многое осталось недописанным, и, в сущности, самое главное, и теперь я жду **какой-то** счастливой минуты, когда можно будет написать все» (ЛН 1: 346). В американской книге «О технике актера» (Нью-Йорк, 1946) Чехов смог, наконец, отдать должное одному из своих духовных наставников. «Моя многолетняя работа в области Антропософии Рудольфа Штейнера дала мне руководящую идею для всей работы в целом». (Эти слова в предисловии Чехова были вычеркнуты в «Литературном наследии», Москва, 1986.)

Свою новую систему эстетического мышления Чехов реализовал в Первой студии Художественного театра, ко-

торая была переименована в 1924 г. в МХАТ Второй. Эксперименты в первой половине 20-х гг. в области театральных форм и новых принципов актерской игры были связаны, прежде всего, с именем М. Чехова, который в 1922 г. стал руководителем студии. В Первой студии МХТ Чехов-артист — как он сам определил — «склонялся к направлению Вахтангова», т.е. переходил от натурализма к стилизации и потом заразился театральностью в той форме, как она выразилась в спектаклях Вахтангова «Принцесса Турандот» и «Дибук». Чехов стремился противостоять угрозе «удобопонятности популярного материализма» и другим тенденциям, уводящим от идеалов духовности, заложенных еще основателями студии, К. Станиславским и Л. Сулержицким.

«Материалистические течения того времени стали оказывать заметное влияние на художественную жизнь Студии», — напишет Чехов через двадцать лет в книге «Жизнь и встречи». «Театрам приходилось считаться с требованием времени. Пьесы агитационного и пропагандного характера (продукт первой эпохи революции) стали появляться на подмостках московских и петербургских театров. Натурализм, «простота, как в жизни», фотографически-точная передача текущих событий — были единственно возможным «стилем» их выполнения. Качество актерской игры стало падать, элементы творческой фантазии, театральной выдумки и оригинальности отошли на второй план. Влияние извне было сильно» (ЛН 1: 202 — 205). Чехов стал руководителем студии для того, чтобы сохранить ее художественную жизнь. «Я прежде всего изгнал из репертуара антирелигиозные тенденции и уличную драматургию и в противовес им решил поставить "Гамлета"».

Немногие спектакли, поставленные в МХАТ 2-м под непосредственным руководством Чехова — «Гамлет» (1924), «Петербург» (1925), — по его программе должны были стать определенными вехами овладения новыми приемами актерской игры. «Именно в этот период у Чехова сформировались те мысли об искусстве, которые играли решающую роль в его отходе от Станиславского» (Кнебель 1967: 117). Подобно Станиславскому, своему любимому мастеру, Чехов изучал и познавал искусство театра с позиции актера, а не с позиции режиссера, как Мейерхольд. Своеобразная творческая личность Чехова искала самостоятельных ответов на беспрерывно возникавшие в

актерской практике вопросы. «Я никогда не позволю себе сказать, что я преподавал систему Станиславского. Это было бы слишком смелым утверждением», — определил свое направление Чехов в конце 1920-х гг. «Я преподавал то, что сам пережил от общения со Станиславским, что передал мне Сулержицкий и Вахтангов. <...> многое из того, что давал нам Станиславский, навсегда усвоено мной и положено в основу моих дальнейших, до известной степени самостоятельных опытов в театральном искусстве» («Путь актера». ЛН 1: 99).

Оставаясь крупнейшим реалистическим актером во всех своих ролях, в своей лаборатории Чехов искал другое, окунулся в сложность творческого процесса актера. Здесь понадобились Чехову мысли Штейнера, этого «спеца чистой марки» по драматическому искусству, рассказывает Белый. Он пишет в воспоминаниях о Штейнере: «Что он был спецом сцены, — об этом свидетельствует М. А. Чехов, утверждающий, что драматический курс дает ответы актеру на такие детали, о которых не подозревает ни зритель, ни большинство театральных критиков...» (Белый 1982б: 256).

Все постановки МХАТ 2-го 1920-х годов несли на себе отпечаток его неповторимой индивидуальности. «Спектаклем-противовесом» антирелигиозным тенденциям должен был, по замыслу Чехова, стать шекспировский «Гамлет».⁸ В этом спектакле окончательно оформились принципиальные творческие различия между Первой студией и Художественным театром, как считают историки театра 20-х годов (Первая студия 1975: 162). Чехов был полным режиссером и истолкователем трагедии Шекспира, которая в его трактовке имела и экспериментальные, и духовные цели. В работе над спектаклем «Гамлет» вырабатывалась новая техника репетиций Чехова. «Полтора года продолжалась работа над этой трагедией и мне удалось осуществить в ней кое-что из моих заветных театральных мечтаний», — объяснил он впоследствии (ЛН 1: 144).

В процессе репетиций переплетались мотивы, присущие русскому символизму и немецкой антропософии. Как выразился Белый, который участвовал в репетициях, это «его <Чехова. — Л. Б.> жест дать со сцены моральный импульс к правде и свету» (Письмо Белого 1992: 153)⁹. Существенно проясняет облик студии публикация протоколов репетиций «Гамлета». Здесь замысел был сформу-

лирован как «путь к посвящению», в полном соответствии с антропософией Штейнера. Чехов говорил на репетиции: «Пьесу мы берем как иероглифы, как знаки и через них сами должны прорваться вверх, в вечность <...> Нужно искать новой актерской техники. Актерски мы воспитаны на эмоциях в области животной. Теперь нужно достичь того, чтобы мы не играли, а через нас играли силы, выше нас стоящие; мы же должны жертвенно отдаваться этим силам». Спектакль виделся Чехову как вариант духовного театра, смысл которого выражается помимо слов: «От актера требуется катарсис, очищение, — иначе мы не сможем принести очищение публике. Вдохновение — это мгновенное проникновение в истину» (Первая студия 1975: 170 — 171).

Сказалось влияние символизма А. Белого, с которым Чехов сблизился во время репетиций «Гамлета». На репетициях говорилось о музыке в спектакле: «Нужно раскрыть в себе какие-то тайники, чтобы сыграть эту трагедию в области духа. «Гамлет» — это движущийся миф, конкретная философия. Поэтому мы говорим о музыкальности, о музыке, т. к. музыка сильнее всего вводит нас в область Духа». Ссылаясь на пример поэзии, Чехов говорил о первостепенности мелодии до возникновения слова: «<...> через нас должна петься мелодия». И на другой репетиции Чехов говорил: «Нужно настолько проникнуться «Гамлетом», чтобы мы могли играть без слов. Для этого надо к «Гамлету» подойти с «одухотворенной логикой». Эти рассуждения, возможно, имеют своим источником язык символистов, как его передавал Белый своим театральным друзьям. О второстепенном значении языка для символистов и их внимании к тайным глубинам смысла писал Ю. М. Лотман: «Отсюда их стремление превратить слово в символ. Но поскольку всякий символ — не адекватное выражение его содержания, а лишь намек на него, то рождается стремление заменить язык высшим — музыкой: «Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален» (Андрей Белый, «Символизм, как миропонимание»). <...> Слово перестает для него быть единственным носителем языковых значений (для символиста все, что сверх слова — сверх языка, за пределами слова — музыка)» (Лотман 1988: 439).

Начало поисков Михаила Чехова и Андрея Белого можно отнести к работе над «Гамлетом», когда они впервые объединились для экспериментирования. О своем уча-

стии в репетиционной работе Белый писал Р. В. Иванову-Разумнику: «Я еще до постановки видел, с каким благоговением группа артистов с Чеховым готовилась к постановке, и невольно вошел в ритм дум о Гамлете, где-то соучаствовал; я знал, что люди шли на репетиции, как в храм, что каждая деталь вынашивалась из подлинного сердечного горения, что о «театре» в театре забывали» (Письмо Белого 1992: 152).

Белый видел постановку «Гамлета» как воплощение идеи его поэмы «Христос воскрес», и также «вестником» от Штейнера: «Антроподицея, антропософия, революция Духа, — как хотите! Но мне ясно: как во мне поэма «Христос воскрес» — нищенское выражение для меня соединения двух идей: идеи революции с идеей «пятого» Евангелия (ведь крещены мы с ним «одним огнем»); и за всеми образами «Гамлета» для меня ясен эзотерический жест его <Чехова. — Л. Б.> души вернуть доктору <Штейнеру. — Л. Б.> то, что он получил от него; за «всеми» я вижу (и я знаю, что это — так) режиссера духовного, через Чехова давшего Москве Гамлета: в минуту трудную!» (Письмо Белого 1992: 155–156)

О влиянии Штейнера Чехов избегал говорить, когда он обещал участникам спектакля новые упражнения, в которых они могли добровольно участвовать. «Рассказать о смысле, об огромном значении и об источнике, из которого они исходят, я смогу лишь в том случае, если ваша воля к этим упражнениям и искренняя вера в них дадут мне разрешение заговорить об этом». Он заявил о начале поисков по методам неназванного Штейнера, которые «увели дальше от Станиславского», как потом говорили в театре. «Пока могу сказать только, что если система К. С. Станиславского — гимназия, то эти упражнения по значительности своей являются университетом», — говорил Чехов актерам (Первая студия 1975: 17).

Внутри театра мнения о спектакле резко разделились. Известно, что К. Станиславский не принял спектакля, поставленного его гениальным учеником. В античеховской группе актеров осуждали тот факт, что на этой роли сказалось его увлечение антропософией: «Здесь он не играл, он священнодействовал. Чехов попытался сыграть Гамлета непосредственно от своего лица, миновав характер», — пишет актриса Первой студии О. Пыжова (Пыжова 1974: 72–73). Мария Кнебель, проработавшая в театре столетия, признавалась, что в момент смерти Гамле-

та она единственный раз в театре пережила катарсис. О религиозном воздействии финала спектакля пишет Белый: «<...> томление Гамлета становится современной для каждого «Я» Голгофой («во Христе умираем»), а момент смерти Гамлета, когда его под музыку закрывают знаменами и когда сцена освещается до максимума, звучит, как «Христос Воскресе». <...> Пусть все это будет моею субъективной фантазией, хотя расширение Гамлета до громадного «символа» и было в плане чеховской постановки <...>» (Письмо Белого 1992).

Спектакль глубоко волновал зрителей и некоторых объективных критиков. В обзоре сезона 1924/25 года видный критик П. А. Марков оценил спектакль как значительный шаг вперед, заявляя категорически, что главнейшим оправданием «Гамлета» остается Чехов. «Темное начало короля Клавдия и придворных противостояло светлому началу Гамлета и его друзей», — так определил Марков сценическую задачу. Центром спектакля стал Чехов. «О Чехове будут писать и говорить, что он не Гамлет. Между тем его исполнение — огромной и непосредственной заразительности. <...> Ощущение разрушающегося мира стало музыкальной нотой исполнения. <...> Так возникает образ почти лирический, до конца волнующий зрителя, острый и трогательный». Содержание роли Гамлета у Чехова на практике оказалось гораздо многозначнее замысла. Марков увидел «осовременение» «Гамлета» в интерпретации и монтажке текста, а не во внешних приемах постановки. «Чехов убивает рационалистическую раздвоенность Гамлета. Исполнение Чехова переводит разрешение этических вопросов из отвлеченного метафизического плана в план вполне реальный и конкретный». Постановку этической проблемы в современном театре Марков считал единственно возможной в таком разрезе (Марков 1976: 194–196, 209–210). Чехов смог заключить, что первые три года обстоятельства благоприятствовали ему.

После того, как Чехов стал руководителем МХАТ 2-го, он вновь вернулся к студийным занятиям. «Наши репетиции, в особенности в начале, носили характер экспериментов больше чем профессиональной работы в обычном смысле слова. Каждая новая постановка давала нам случай исследовать и проработать новые приемы игры и режиссуры», — пишет Чехов в книге «Путь актера». Так возникали регулярные занятия по декламации, дикции, постановке голоса, пластике, акробатике. Занятия Чехов проводил од-

новременно в театре и в своей новой студии. Незадолго до этого в первой Чеховской студии (1918—1922 гг.) ее руководитель испытал чувство неудовлетворенности обычными методами работы над словом и жестом. В пору работы над «Гамлетом» возникла «новая студия» Чехова, участники которой были преимущественно из актерской молодежи разных театров. Чехов пригласил Белого в студию после возвращения поэта из Германии в Москву осенью 1923 г. Мария Кнебель, ученица первой Чеховской студии, впоследствии известный режиссер и педагог, оказалась и теперь свидетельницей совместных напряженных поисков и экспериментов Чехова и Белого.¹⁰ Кнебель рассказывает: «После нескольких бесед, которые протекали в атмосфере крайней накаленности, — поэзия, разные поэтические направления живо интересовали всех участников, — Белый стал бывать в студии очень часто. Часто он читал нам свои стихи». По ее мнению, занятия в этой маленькой группе были для Белого интересны прежде всего потому, что на них присутствовал Чехов, — притягивала его невероятная художественная восприимчивость. Вокруг Чехова и Белого возник кружок молодых энтузиастов (среди них и будущий режиссер Ю. А. Завадский). На занятиях студии бывали интересные люди; участие Белого привлекало сюда и поэтов.

Рассмотрим эти театральные идеи Чехова и то, как они отразились в методах репетиционной работы над «Гамлетом», некоторые моменты которой Чехов конкретизировал в автобиографических записках.

Чехов применял метод Штейнера в подходе к речи и движению — так называемую эвритмию. Это новое искусство движения предполагает, что каждый звук включает в себе определенный жест, который может быть воспроизведен движением человеческого тела. В звуковой эвритмии («видимая речь») речь истолкована не как система коммуникации, а как звуковой и ритмический материал, который может быть выражен языком тела. (См. исследование Т. Кернера о «мистическом театре» Штейнера: Koegner 1982: 188—206) Об отношении Чехова к идеям Штейнера о драматическом искусстве Белый писал, что Штейнер «дал эвритмию, дал указания для подлинной революции сценического искусства (М. Чехов считает себя спецом его): я его считаю спецом в походе к слову» (Белый 1982б: 24).

Так как в 1923 г. Русское антропософское общество было уже закрыто, Чехов сначала не хотел открыть ни актерам театра, ни студентам источника упражнений, и только позднее Кнебель поняла, что эти движения были заимствованы из учения Р. Штейнера. Она предполагает, что Чехов узнал об эвритмии от Белого, который потом со свойственной ему одержимостью вовлекал студийцев в эти поиски. Под влиянием Белого ритм стал одной из основных проблем, которые разрабатывались под руководством Чехова и Белого в новой студии. «О Штейнере Андрей Белый рассказывал в то время <в 1923—24 гг.> многим — личность этого человека довлела над ним. По всей вероятности, то, что он нам преподавал, было неким сплавом воспринятого от Штейнера и его собственного поэтического ощущения слова, звуков, пластики» (Кнебель 1967: 126; Кнебель 1986а: 22, 35).

С эвритмией Чехов мог ознакомиться не только в Берлине, через Марию Сиверс, русскую жену Штейнера, но и в России, — по сообщениям русских антропософок.¹¹ О русских, работавших в Дорнахе на постройке Гетеанума (1914—16 гг.), рассказывает Белый. Среди многих других поприщ русские женщины занимались эвритмией. Кружок, руководимый М. Волошиной в Москве, возможно, тоже давал импульсы. Менее вероятным кажется нам, что мистеральные спектакли Штейнера в Дорнахе повлияли на театральный авангард Чехова, возникший на идеях Станиславского и Вахтангова. Белый, который бывал на репетициях сцен из «Фауста» в Дорнахе, мог сообщить Чехову о любви Штейнера к сцене, о его изобретательности. любительских спектаклях, что в них «не было привкуса «академизма»; но и не было привкуса «модернизма»; веяло одновременно чем-то поистине **НОВЫМ**, еще только прощупывающим свои формы; и — одновременно: чем-то «старомодным» в лучшем значении этого слова; веяло — началом столетия: идеализмом, романтикой <...>» (Белый 1982б: 252—253).

В применении Чехова эвритмические упражнения стали практикой МХАТ 2-го: «К тексту мы подошли, например, по-новому: через **движение**. (Я говорю не о смысле, не о содержании текста, но о способе произнесения слов со сцены). Мы рассматривали звуковую сторону слова, как **движение, превращенное в звук**» («Путь актера»). Кнебель описала эти занятия под руководством Белого и Чехова. «Натренировавшись, мы делали доста-

точно трудные упражнения. «Читали» жестами Пушкина, сонеты Шекспира, хоры из «Фауста», а однажды самостоятельно приготовили стихи Маяковского, которого Белый очень любил». Эвритмию, как все новые упражнения, Чехов испытал на себе. «Чехов, конечно, был впереди всех и владел «пластическим» языком букв в совершенстве. Иногда он предлагал читать медленно любой незнакомый ему текст и почти синхронно двигался, раскрывая жестами буквы слов. Он был в этих движениях не только текстуально точен, но умел передать общий характер, атмосферу произведения, ее психологическую окраску. Это было очень красиво и выразительно» (Кнебель 1967: 126; Кнебель 1986а: 21 – 22).

Чехов решил ввести опыт ритмических упражнений непосредственно в процесс репетиций «Гамлета»: «Работая над «Гамлетом», мы старались пережить жесты слов в их звучании и для этого подбирали к словам и фразам соответствующие движения. В них мы вкладывали нужную нам силу, придавали им определенную душевную окраску и производили до тех пор, пока душа не начинала полно реагировать на них» (ЛН 1: 204). В постановке «Гамлета» сказались результаты студийных опытов Чехова: в некоторых сценах педагогические задачи развития пластики и музыкальности актеров выходили на первый план. Впоследствии в книге «О технике актера» Чехов излагает идеи Штейнера о речи и эвритмии.¹²

Принципы репетиционной работы Чехова над «Гамлетом» в ряде деталей (напр., в том, как в упражнениях с мячами артисты под руководством Чехова шли от движения к чувству и слову) перекликались с опытом Мейерхольда, а в чем-то предвосхищали «метод физических действий» Станиславского. Чехов добивался того, чтобы актеры учились практически постигать глубокую связь движения со словами, с одной стороны, и с эмоциями — с другой. Это упражнение служило одним из выражений требования Станиславского: не произносить авторских слов до тех пор, пока не возникнет внутреннее к ним побуждение.¹³

Чехов, вероятно, познакомился с «Драматическим курсом» Р. Штейнера вскоре после его прочтения; знакомство со Штейнером состоялось в том же 1924 году.¹⁴ Впоследствии Чехов переводил на русский язык заметки Штейнера о художественной речи, применяя их на практике. В 1926 г. Чехов конспектировал и объяснил лекции Штейнера, изданные под названием «Эвритмия как видимая

речь» в шести письмах своему ассистенту В. А. Грому-ву; одно письмо опубликовано (ЛН 1: 331—331). Тогда же возникали идеи для книги об актерском искусстве. Голо-совыые упражнения помогали Чехову избавиться от «пыль-ности» голоса, и он, шутя, говорил о том, что мечтает по «Sprachgestaltung'у» (методу Штейнера) приготовить... Ромео!» (ЛН 1: 332)

Уже после закрытия Общества продолжалось общение Белого с М. Чеховым: параллельно с работой над поста-новкой «Петербурга» шло и интенсивное чтение лекций. В период 1924—1927 гг. Белый часто читал лекции и вел курсы на антропософские темы у Михаила Чехова. Артист жил тогда на Арбатской площади. Фасад дома, выходящий на площадь, — закругленный. Там и находилась «круглая комната», служившая для занятий руководимой Чеховым театральной студии. В ней происходили и некоторые ан-тропософские встречи, как рассказывает Жемчужникова. В январе—феврале 1924 г. у Чехова Белый прочел три лек-ции на тему «Александр Блок в проблеме "Пути"» друзьям поэзии Блока, или как Белый писал в «Материалах для биографии»: «<...> читаю небольшому кружку любителей Блока 3 лекции об образных мифах у Блока» (См. при-мечания Дж. Мальмстада: Жемчужникова 1988: 50).

Об этом важном событии писала Жемчужникова: «Комната была просторная, и на лекцию Белого прихо-дило много народу. Не одни антропософы, было и много совсем незнакомых лиц, но антропософы были предста-влены достаточно полно. Для меня эти три вечера явились новой ступенью во внутренней жизни души, как бы сдви-гом сознания» (Жемчужникова 1988: 49—50).

Своеобразное «перевоплощение» Белого в темы своих лекций отметил Чехов: «Говорил ли он об искусстве, о законах истории, о биологии, физике, химии — тотчас же он сам становился тяготением, весом, ударом, толчком или скрытой силой зерна, увяданием, ростом, плетени-ем. <...> Лекции Белого вас удивляли. О чем бы он ни читал, все казалось неожиданным, новым, неслыханным. И все от того, как он читал. <...> Он сделал открытие. Путем вычислений, исследуя стихосложение, он прони-кал в душу поэта и слышал, как он говорил, пульс и дыхание Пушкина, Тютчева, Фета в минуты их творче-ства» (ЛН 1: 197).

«Воспоминания о Штейнере» Белый читал у Чехова в апреле 1925 г. В 1926 г. он писал вчерне книгу воспоминаний о Штейнере, как он сам рассказал: «<...> в Кучине, я записывал сырье моих воспоминаний о личности покойного РШ:а (жизнь не позволяет их доработать) <...>» (Белый 1982а: 119). Однако Чехову воспоминания о Штейнере были хорошо известны, они были среди главных тем в личном общении артиста с писателем. Несмотря на свой духовный бунт против догматической антропософии Белый «все держался», — наблюдал Чехов, он «писал книги о Штейнере, читал лекции об Антропософии, читал мне, интимно, свои мемуары о времени им проведенном со Штейнером, давал мне советы, уча упражнениям мысли» (Новый журнал 1944 IX: 13).¹⁵

Следующей ступенью экспериментирования МХАТ 2-го была работа над «Петербургом» Белого. По определению историка театра, «Петербург» — это самостоятельное актерское истолкование драматического материала. Чехов писал: «Я и все мы, участники этого спектакля, искали подхода к ритмам и метрам в связи с движением и словом» (ЛН 1: 129). В «Петербурге» Чехов вместе с режиссерской группой (С. Бирман, А. Чебан, В. Татаринов) продолжил свою работу по развитию и совершенствованию актерской техники. На режиссерском экземпляре пьесы он пометил: «Расколдовать звук физически». Магическое слово было единственной осязаемой реальностью в спектакле. Исполнители «расколдовали» его смысл в сочетании с жестом и движением. В сцене бала у Аблеухова напряжение нагнеталось своеобразным соединением текста и танца. В роли сенатора Аблеухова Чехов играл трагедию одинокого старика, из которого бессмысленность, автоматизм жизни и порядка постепенно вытравляет все человеческое. «Аблеухов у Чехова — не мой, часть моего: он берет в Аблеухове его извечное: это Сатурн, Хронос, прижизненно умерший и отсюда сюда действующий <...>, когда Чехов интерпретирует, он — творит заново; и он конгениален в со-творении любому драматическому классическому, а не мне, грешному...» («Встречи с прошлым» 1982: 239). В результате режиссерских решений мистериальное начало уходило из пьесы Белого. Как ни парадоксально, в «Петербурге», наименее четком по мысли спектакле МХАТ 2-го, с наибольшей определенностью выразились поиски актерских приемов.¹⁶

Михаил Чехов выдвинул в Первой студии свое понимание сценического образа, во многом отличное от учения Станиславского. Одним из существенных положений новой техники репетиций Чехова была «теория имитации». Она заключалась в том, что актер сначала строит свой образ исключительно в воображении, а затем старается имитировать его внутренние и внешние качества. Рассказывая в письме Подгорному о беседе со Станиславским (длившейся восемь часов в берлинском кафе 1928 г.), Чехов выразил свой взгляд ясно и полно. Цитируем только отрывок из этого подробного изложения: «Мы сравнивали наши системы, нашли много общего, но и много несовпадений. <...> При моем методе, например, актер вполне объективен по отношению к создаваемому им образу с начала работы и до конца ее. У К. С. есть, как мне кажется, много моментов, когда актер принуждается к личным потугам, к выдавливанию из себя **личных** чувств — это трудно, мучительно, некрасиво и не глубоко. <...> Этот пункт меняет всю психологию актера и, как мне кажется, невольно заставляет его копаться в своей собственной небогатой душонке. Небогата душонка всякого человека в сравнении с теми образами, которые посылает иногда мир фантастических образов» (Чехов В. А. Подгорному, не позднее 19 сентября 1928 г. Берлин. ЛН 1: 325—323). Воображение назвал основой искусства Станиславский, оно и стало «символом веры» Чехова. С проблемы воображения Чехов начинает свою книгу «О технике актера».

Так Чехов пытается разрешить основную проблему актера — личности и художника, он должен явиться творцом некоторой идеальной и освобожденной жизни, писал П. Марков в рецензии на книгу «Путь актера» (Марков 1976: 522). Целью Чехова было обрести счастье творчества, избавленного от личного несовершенства. Для Чехова уточнение «от себя лично» было чрезвычайно важным. Он спорил одновременно и со Станиславским, и с Мейерхольдом, и с Вахтанговым, и с «отношением к образу», и с полным перевоплощением. Подтекст положения Чехова (об объективности к образу) — полемика с тенденциозностью современного театра (Капитайкин 1974: 173).

«Проблема внутреннего перевоплощения остро обсуждалась при жизни Станиславского», — А. Смелянский подводит итоги дискуссии вокруг очень важной для автора системы идеи, суть которой заключена в предложении артисту «идти от себя». Актер не может стать ни Гамлетом,

ни Отелло, но может вообразить себя в обстоятельствах Гамлета и Отелло. «Станиславский предлагал актеру «идти от себя», то есть от своей жизни, своего духовного и душевного опыта, эмоциональной памяти, сопоставимых с опытом чужой души и чужой жизни, которую артист призван воплотить. Вот эту установку системы активно критиковали многие и, пожалуй, наиболее остро и развернуто Михаил Чехов. Он считал, что предложение «идти от себя» может привести к омещаниванию актерского образа, к натурализму, к забвению величайшей основы вдохновения — воображения артиста». Справедливость возражений Чехова в современном русском театроведении уже признана (Смелянский 1989: 17–18).

Стремление Чехова к одухотворенному искусству выразилось во всех элементах спектакля. Актер должен одеваться «по закону гармонии красок и душевных переживаний героя». «Краска живет, и актер должен знать ее жизнь» (ЛН 1: 119). Мнения Чехова о цвете возникли под влиянием «учения о цвете» Штейнера, прежде всего — его указаний об освещении и цветах в эвритмии. Штейнер считал, что цвет может выразить душевные качества и может быть описан вместе с характеристикой отдельных звуков.

Важным исходным положением у Чехова является понимание «двойного сознания» и одновременного существования «внутри» и «вне» образа. На основе личной способности и наблюдений над игрой других артистов Чехов нашел подтверждения теориям Штейнера, основанным, в свою очередь, на идеях Гете. В книге «Путь актера» Чехов ссылается прямо на мысли в «Драматическом курсе» Штейнера (Veit 1990: 126). Положение Чехова стало известным еще в московских студиях. Путь к вдохновению Чехов нашел в штейнеровском понятии двух сознаний — подкрепленном своим личным опытом артиста. О своих берлинских опытах в театре Рейнхарта (1929 г.) он пишет: «В человеке одаренном постоянно происходит борьба между его высшим и низшим "Я". В обыденной жизни победителем оказывается низшее, со всем его честолюбием, страстями и эгоистическим волнением. Но в творческом процессе побеждает, (должно побеждать), другое "Я"». В процессе игры «наступает род раздвоения сознания: высшее становится **вдохновителем**, низшее — проводником, исполнителем». В это время высшее становится проводником и передает творческие идеи из сфер более высоких,

говорит Чехов, намекая на божественный источник этих идей. Высшее «Я» также руководит игрой на сцене, развивает свои мысли Чехов в книге «Жизни и встречи». В антропософском способе познания «высшее я» является степенью расширенного познания. Чехов, видимо, был хорошо знаком с этим учением (Veit 1990: 231). В главах о «трех сознаниях» книги «О технике актера» Чехов ссылается на Штейнера и приводит его слова в ответах на вопросы в «Курсе драматического искусства».

Выводы Чехова подтвердились его личным актерским опытом и наблюдениями над игрой других артистов — прежде всего Федора Шаляпина. Сын Шаляпина Федор, с которым Чехов общался в Америке, подтвердил догадки Чехова: «<...> в лучшие свои минуты на сцене он жил одновременно в двух различных сознаниях и играл, не насилуя своих личных чувств» (ЛН 1: 214—215). Для того, чтобы в полной мере освободить свои творческие силы, Чехов советует актеру последовать практическим советам Штейнера (см. «О технике актера»).

Чехов утверждал теорию имитации, закон о трех сознаниях, объективность к образу и наблюдение за собой в процессе спектакля, ставшие основой актерской работы в театре. История МХАТ 2-го — это процесс поисков равновесия между «актерством» и режиссурой. «Вожди» — Вахтангов и Михаил Чехов — оформляли мироощущение и жизнепонимание целостного организма театра прежде всего через его актеров. «Понятие «Театра Чехова» применительно к МХАТ 2-му неоднозначно», — отмечает А. Капитайкин. Внутри коллектива существовали противоположные течения. Уже в 1925 г. возник трагический конфликт на почве различных художественных устремлений; тогда МХАТ 2-й выпустил два спектакля — «Петербург» Белого и «Блоху» Е. Замятина в постановке А. Дикого. Тем не менее, в течение первых лет руководства театром Чехову удавалось проводить в жизнь свои театральные идеи и новый подход к эстетике; «духовность становилась конкретной и практически применимой в том виде, как мне удавалось проводить ее в упражнениях и постановках». Такими программными постановками были «Гамлет» и «Петербург». Чехов рассказывает, что в студии стало известно, что «духовные знания и, в особенности, технику конкретного применения их в искусстве я вынес из Антропософии, из Эвритмии Рудольфа Штейнера, из его учения о художественной речи и т.п.» (Новый журнал 1944, IX: 19).

Чехову удалось создать свой театр с новой исполнительской манерой. Кнебель полагает, что Чехов как личность был настолько заразителен, что он повел за собой театр. Практика репетиций, во главу которой Чехов ставил имитацию, не замедлила сказаться. Очень скоро творческий облик театра, руководимого Чеховым, резко изменился. Марков увидел результаты теории имитации образа в ролях Гамлета и Муромского («Дело» А. В. Сухово-Кобылина); в них Чехов проводил свою теорию, которая явной печатью лежит на стиле руководимого им театра — МХАТ 2-го. В спектаклях четко оформилась исполнительская манера театра. Ее можно определить как психологический гротеск или образ-маска, рождающийся на пределе заострения психологической характеристики персонажа (Кнебель 1967: 134; Марков 1976: 522).

Чехов осуществил «выход» антропософии из внутренней работы в русский театр: начиная с 1923 г. усилилась активность Чехова, методы Штейнера применялись им в практической театральной работе, с целью одухотворить культуру, все театральные профессии и занятия. Это и была миссия антропософии, без этого «выхода в жизнь» она догматизируется и засыхает в узкой келье личных переживаний, — пишет Жемчужникова (45—46).

Это совпало с ужесточением режима: одновременно возникли конфликты внутри театра; усилилась деятельность ГПУ. В Америке Чехов писал о своем последнем московском сезоне 1927—28 гг.: «Увлеченный художественной работой, я перестал интересоваться тем, что делалось вне стен театра. <...> Друзья мои не раз предупреждали меня об опасности, которую я навлекаю этим на театр и на самого себя. Мои лекции об искусстве на заводах и фабриках, так же как и занятия в театре, были сильно окрашены элементом духовности моего собственного мировоззрения». Члены партии советовали Чехову полюбить машину, познакомиться поближе с трудом рабочего, чтобы он мог получить новый подход к жизни, помогающий ему «развязаться с вредными мистическими уклонами». В письме из Наркомпроса Чехову сообщили, что его деятельность как руководителя театра признана «не вполне удовлетворительной», и что он должен прекратить распространение идей Рудольфа Штейнера среди актеров театра.

«Все с большей остротой обстоятельства вынуждали меня к отказу от моего мировоззрения. Борьба становилась бесполезной. Деятельность моя, как актера, режис-

сера и директора театра постепенно прекращалась сама собой. Общение со мной становилось не безопасным даже для членов нашего театра. Несмотря на то, что в ГПУ вскоре состоялось постановление о моем аресте, мне все же, благодаря особым обстоятельствам, удалось получить заграничный паспорт, и я мог легально покинуть Россию. Однако я все еще не был уверен, что останусь за границей совсем», — писал Чехов (Новый журнал 1944 IX: 20—21).

Последовали годы эмиграции в Европе и США; театральная работа шла параллельно с непрерывными размышлениями над антропософией. В Германии Чехов сочинял работу в театре и кино с занятиями речью и движением в эвритмической школе. Главный контакт с немецкой антропософией завязался через Михаила Бауэра и Маргариту Моргенштерн, вдову поэта Х. Моргенштерна. «Беседы с ней и с Бауэром, впечатления от них самих и несколько незабываемых переживаний, связанных с интересовавшими нас темами, — стали той почвой, на которой, постепенно, взросло и окрепло мое новое, более глубокое и зрелое понимание Антропософии» (Новый журнал 1945 X: 29—34).

В Париже Чехов узнал об арестах антропософов в России; его чувство вины перед друзьями, подвергшимися гонениям, выражено в парижских главах книги «Жизнь и встречи». ¹⁷ Тогда произошло одновременное созревание театрального метода и рождение мировоззрения в результате подспудных процессов. «То, что я называл до сих пор Антропософией, что знал и любил, как грандиозную систему мыслей о мире и человеке — теперь становилось во мне **самостоятельным, живым существом**» (Новый журнал 1945 X: 49).

Этой системе веры Рудольфа Штейнера, так же как русскому театру Станиславского и Вахтангова, Михаил Чехов остался преданным до последних лет жизни, проведенных в Калифорнии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Михаил Александрович Чехов (1891—1955), племянник А. П. Чехова, ученик К. С. Станиславского. Он играл в Первой студии МХТ с 1912 г., был ее директором с 1922 г. и директором МХАТ 2-го (1924—1928 гг.).
- 2 Ср.: «Давно существует сравнительно большая литература о русском религиозно-философском возрождении начала XX века. Теософия и ее разновидности, антропософия, равно как и другие, менее «респектабельные» оккультные течения того времени <...> еще ждут своих исследователей <...> Будущим исследователям предстоит столкнуться с немалыми трудностями и препятствиями. С закрытием обоих обществ в 1923 г. участники их ушли, так сказать, в подполье. Волна арестов и обысков толстовцев и теософов после убийства Войкова в 1927 г., новая волна арестов антропософов весной 1931 г. рассеяли большинство их по ссыльным местам Советского Союза; многие вернулись оттуда. Закрытие обществ в 1923 г. сопровождалось конфискацией библиотек и значительной части архивов <...> (судьба архивных материалов пока неизвестна)». (Предисловие Мальмстада и Жемчужникова — Белый, 1988б). См. также кн. В. Федюшина о русских теософах и антропософах: V. Fedjuschin. Russlands Sehnsucht nach Spiritualität. — Schaffhausen, 1988.
- 3 Из московского издания «Литературного наследия» М. Чехова (ЛН) главы об антропософии и религиозных исканиях были исключены. В России опубликованы впервые автором этой статьи в приложении к книге «Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому (годы эмиграции, 1938—1951)» (СПб., 1994).
- 4 Книги Штейнера были изданы на русском языке к 1917-му году: «Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека» (1904; первое изд. на рус. яз.: СПб., 1910; Изд. 2-ое: Москва). «Духовное знание», 1915. «Очерк тайноведения» (М., 1916). «Мистерия древности и христианство» (М., 1912). «Из летописи мира» (М., 1914). «Путь к самопознанию человека, в восьми медитациях» (М., 1913). «Истина и наука. Пролог к «Философии свободы» (М., 1913). «Философия и теософия» (М., 1915). «Теософия и социальный вопрос» (Вып. 1. — М., 1917). В 1917 г. готовились к печати: «О сущности искусств»; «Очерк теории познания гетевского мировоззрения»; «Как достигнуть познания сверхчувственных миров» (Опубл.: М., 1918 г., перевод Т. Г. Трапезникова).

- В том же 1917 г. в изд-ве «Духовное знание» опубликованы: А. Белый. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности; Мейстер Экхарт. Избр. проповеди. Пер. с нем. М. В. Сабашниковой. — М., 1912; М. В. Сабашникова. Святой Серафим. — М., 1913. См. систематизированный список книг Штейнера в русском переводе в кн.: Д-р Рудольф Штейнер. Теософия и социальный вопрос. — М., 1917.
- 5 Трифон Григорьевич Трапезников (1882 — 1926), историк искусства, один из ближайших друзей А. Белого «в антропософии». В России он с начала 1918 года стал организатором «Отдела Охраны Памятников», в котором работал до смертельной болезни в 1924 году. Одно время заменял Григорова в качестве председателя московского отделения РАО. Одним из «заметных» русских антропософов старшего поколения был Трапезников; он вошел в «дорнахское ядро», по словам Белого (Белый 1982б: 293). Об этом периоде, когда Чехов поступил в РАО, Белый писал Асе Тургеневой 11 ноября 1921 г.: «А. О-во теперь полно жизнью, произошли решительные перемены <...> О-во теперь состоит из председателя (Трапезников), членов совета <...>» (Примечания Мальмстада, Жемчужникова: Белый: 1988б).
- 6 Русские театроведы ошибаются, утверждая, что «именно Белый впервые рассказал Чехову о Рудольфе Штейнере и его антропософском учении, и рассказ этот произвел на Чехова большое впечатление» (Кнебель 1986а: 34). Как видно из писем и воспоминаний Чехова, не Белый ознакомил Чехова с антропософией, а уже возникший у Чехова интерес привел его к Белому.
- Татаринов Владимир Николаевич (1879 — 1960), актер, режиссер; работал вместе с М. Чеховым в МХАТ 2-м. Антропософ. Муж М. А. Скрябиной (1901 — 1989), дочери композитора А. Скрябина; ее квартира в Москве на ул. Неждановой многие годы служила местом встреч антропософов (Волошина 1993: 402).
- 7 Сабашникова Маргарита Васильевна (1882 — 1973), художница, первая жена М. А. Волошина. Автор книги о Серафиме Саровском и книги воспоминаний, вышедшей по-немецки в 1954 г. На русском языке: «Зеленая змея. История одной жизни. Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой» (М., 1993). Одна из первых русских учениц Штейнера, много лет жила в Дорнахе, где участвовала в постройке Гетеанума. В России работала секретарем в Отделе живописи Пролеткульта, в ТОО Наркомпроса. Умерла в Германии. Ей принадлежало особое место в Обществе, как писала Жемчужникова. «В ней мы видели живую связь с Дорнахом, со Штейнером, с антропософией с самого ее зарождения, когда еще не существовало нашего Общества, одной из учредительниц

которого она была» (Жемчужникова 1988: 24. См. также примеч. Мальмстада).

- 8 «Гамлет» (1924) был поставлен под руководством М. Чехова. Режиссеры — В. С. Смышляев, В. Н. Татаринев, А. И. Чебан. В современном театроведении признана оригинальность трактовки: «Утверждая свою позицию как противостоящую и формальному и академическому театру, Первая студия предлагала свой радикальный вариант духовного театра» (Владислав Иванов. МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Шекспировские чтения 1985. — М., 1987) Об этом пишет также А. Кириллов в сб. «Традиции и новаторство в зарубежном театре» (Л., 1986).
- 9 Справедливо замечено в истории МХАТ 2-го: «<...> в период работы над спектаклем М. А. Чехов под влиянием идей немецкого философа-антропософа Р. Штейнера. Отсюда — специфическая терминология, которой пользовался сам М. А. Чехов и многие другие участники репетиций спектакля Гамлет в МХАТ 2-м». Однако неверным представляется нам утверждение, что «переоценивать значение антропософских терминов и идей в творческой практике МХАТ 2-го, очевидно, не следует».
- 10 Воспоминания М. Кнебель «Моя жизнь» (1967) содержат уникальные сведения о студиях М. Чехова и его работе с Андреем Белым. «Дружба Белого с Чеховым возникла после «Ревизора». Андрей Белый был покорен чеховским Хлестаковым. Он страстно любил Гоголя и восторженно принял «живого Хлестакова — Чехова». После первой же встречи Михаил Александрович увлекся интересной, своеобразной, талантливой личностью А. Белого. <...> Чехов уговорил его прийти на занятия, прочитать несколько лекций о поэтике. Белый был далек от театра, но сразу согласился, может быть, почувствовав в Чехове человека, мятущегося и потому близкого ему» (Кнебель 1967: 124).
- 11 В 1914 г. в Дорнахе, антропософском центре, под руководством Марии Сиверс-Штейнер началась систематическая работа над эвритмией. Из выступлений Штейнера 1919—1924 гг. М. Сиверс собрала книгу «Эвритмия как видимая речь» (1927). Школы эвритмии организовались во многих городах (Штутгарт, Вена, Мюнхен, Берлин, Стокгольм, Гааг, Лондон, Нью-Йорк). Т. В. Киселева вела ряд эвритмических групп и лично работала по эвритмии со Штейнером и с Марией Сиверс-Штейнер. «Когда создалась уже группа первоначальных исполнительниц эвритмии, то в ней ГРУППА русских заняла видное место: Киселева, Н. А. Поццо, Бого-явленская, А. А. Тургенева <жена Белого>, мадам Нейшеллер, явившаяся из Петербурга» (Белый 1982б: 280). В Дорнахе М. Волошина принимала деятельное участие в художественных мастерских, рассказывает Белый. Жемчужникова пишет,

- что «она совершила огромной важности дело: принесла нам эвритмию». В Москве, на Рождественском собрании 1920 г., эвритмический кружок М. Волошиной показал вторую главу Евангелия от Луки (Жемчужникова 1988: 24–25). Белый пишет о «карликовых» любительских спектаклях в Дорнахе 1915–1916 гг., о «Фаусте», который был решен в жесте, а не в слове (1982б: 256–257). О любительском уровне спектаклей в Дорнахе пишет современный исследователь (Коегнер 1982).
- 12 В «Гамлете» и чеховских упражнениях выявилась одна тенденция эпохи, — недоверие к слову. Аверинцев определяет это так: «<...> <в начале века> ослабело доверие к тому содержанию культуры, которое непосредственно «выговорено» в словесных формулировках, а стало быть — к идеологизирующей словесности <...>» (Аверинцев 1991: 80).
 - 13 Благодаря эвритмии и художественно оформленной речи (Sprachgestaltung) Чехов нашел новый подход к слову и выразительности движения в сценическом искусстве, отмечает немецкий антропософ-исследователь В. Вайт (Veit 1990: 261).
 - 14 1924 год знаменует новый подъем лекторской деятельности Штейнера; среди других, он читал лекции также для артистов; лекции по искусству включали темы по эстетике, эвритмии, художественному оформлению речи, театру, изобразительному искусству и музыке. Белый писал о переменчивом, артистическом облике Штейнера-лектора, сравнивая его с лицедейством Михаила Чехова: «Лишь у Штейнера я наблюдал нечто, чего не было у других лекторов <...> лекции были актами музыкальной драмы, которой поэт, композитор и мим-артист было то же лицо; и подобно тому, как мы говорим «Чехов нам создал по-новому Хлестакова», можно было сказать: «Исполнитель Штейнер данным курсом создал новый тип» (Белый 1982б: 127).
 - 15 У Чехова Белый читал в октябре 1925 г. и январе–апреле 1926 г. курс лекций по истории культуры «История становления самосознающей души». В этой философской работе были освещены учения философов начиная с Древней Греции. В марте 1927 г. он провел беседу на тему о внутреннем внимании и читал свою «интимную рукопись» у Чехова (Примеч. Мальстада: Жемчужникова 1988. «Из материалов к биографии», Белый 1988б: 483). Отголоски общих с Белым антропософских мыслей есть в статье Чехова в том, как они подчеркивали роль сознания. См. в статье «О постановке «Петербурга» А. Белого в МХАТ 2»: «Современность — это разрыв уз сознания. <...> Без разрывов в сознании невозможно найти в современности. <...> Сознание ищет. <...> Зрительный зал стал не «зрительный», а «вопросительный». <...> Он ищет основ, глубочайших основ, лежащих за жизнью, за фактами жизни, нужных ему

- для построения новых мыслей» (Новая Россия. — 1926. — N 1. — С. 75—78. Цит. по: Мальмстад 1986: 205). Не только Белый «нашел близкими себе мысли Чехова о "культуре и современности"», как предполагает Дж. Мальмстад, но именно эти мысли были центральными для антропософии.
- 16 О «Петербурге» см.: Капитайкин 1974: 176—177, 179. Работа над «Петербургом» еще более объединила Чехова и Белого, несмотря на разногласия по поводу инсценировки (о работе над спектаклем см.: Мальмстад 1986; «Встречи с прошлым» 1982). В 1925 г. Белый переработал «Петербург» в драму «Гибель сенатора» и участвовал в организационных беседах режиссуры МХАТа 2-го, касающихся стиля постановки драмы. В октябре 1925 г. Белый принимал участие в репетициях МХАТа 2-го. Увлекаясь работой в театре, Белый, тем не менее, заметил с раздражением, что порой драма стала поводом для метода актеров: «<...> они напирают на становления сознания актеров, а не достижения для публики» («Встречи с прошлым» 1982: 238). Параллельно с репетициями «Петербурга» (1924—25 гг.) на квартире К. Н. Васильевой, жены Белого, участники студии Чехова занимались ритмом, движением и словом; Чехов и Белый вели занятия по изучению эвритмии. Кроме того, участники изучали поэтику и теорию литературы. Белый читал свои стихи и отрывки из прозы, великолепно анализируя свое и чужое творчество (см. Кнебель 1986б: 21).
- 17 Об арестах московских антропософов (жены А. Белого, К. Н. Бугаевой, В. Н. Татарина и др.) в 1931 г. см.: Волюшина; Белый 1988а: 586, 802.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1981 : Аверинцев С. Религия и культура. — Ann Arbor, 1981.

Белый 1982а : Белый Андрей. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития (1928). — Ann Arbor: Ардис, 1982.

Белый 1982б : Белый Андрей. Воспоминания о Штейнере. — Париж, 1982.

Белый 1988а : Морозова М. К. Андрей Белый // Андрей Белый: Проблемы творчества. — М., 1988.

Белый 1988б : Андрей Белый и антропософия. Публикация Дж. Мальмстада // Минувшее. — 1988. — N 6.

Бугаева 1981 : Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом. — Berkeley, 1981.

Жемчужникова 1988 : Жемчужникова М. Н. Воспоминания о Московском антропософском обществе (1917–1923 гг.). Публикация Дж. Мальмстада // Минувшее. — 1988. — N 6.

Волошина 1993 : Волошина М. (Сабашникова М. В.) Зеленая змея. — М., 1993.

Встречи с прошлым 1982 : Белый Андрей. Этот человек удивляет меня. . . // Встречи с прошлым. — М., 1982. — Вып. 4. — С. 229–230.

Капитайкин 1974 : Капитайкин Э. С. Московский Художественный театр Второй // Театр и драматургия. — Л., 1974.

Карлгрен 1992 : Карлгрен Ф. Рудольф Штайнер (1861–1925) // Штайнер Р. Очерк тайноведения. — Ереван, 1992.

Кнебель 1967 : Кнебель М. Моя жизнь. — М., 1967.

Кнебель 1986а : Кнебель М. О. О Михаиле Чехове и его творческом наследии // Чехов М. Литературное наследие. — М., 1986. — Т. 1. — С. 9–42.

Кнебель 1986б : Кнебель М. О. Михаил Чехов об актерском искусстве // Чехов М. Литературное наследие. — М., 1986. — Т. 2. — С. 5–33.

ЛН 1, 2 : Чехов Михаил. Литературное наследие: В 2 т. / Ред. М. О. Кнебель и А. Н. Крымова. — М., 1986.

Лотман 1988 : Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. — М., 1988.

Мальмстад 1986 : Malmstad John E. Послесловие // Андрей Белый. Гибель сенатора. — Berkeley, 1986. (Modern Russian Literature and Culture. — Vol. 12).

Марков 1976 : Марков П. А. О театре: В 4 т. — М., 1976. — Т. 3: Дневник театрального критика.

Новый журнал 1944, 1945 : Чехов М. Жизнь и встречи // Новый журнал. — Нью-Йорк. — 1944. — N 7–9; 1945. — N 10–11.

Первая студия 1975 : Первая студия московского художественного театра / Введение, составление и примечания Ф. М. Михальского и Э. С. Капитайкина // Советский театр: 1921–1926. Документы и материалы. — М., 1975.

Письмо Белого 1992 : «И с временем что-то неладное. . .»: Письмо А. Белого Р. В. Иванову-Разумнику 8 марта 1925 г. // Неизвестная Россия: XX век. — М., 1992.

Пыжова 1974 : Пыжова О. И. Призвание. — М., 1974.

Смелянский 1989 : Смелянский А. М. [Вступительная статья] // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1989. — Т. 2: Работа актера над собой.

Тургенева 1968 : Тургенева А. Андрей Белый и Рудольф Штейнер // Мосты. — München, 1968. — N 13/14.

Чехов 1928 : Чехов М. Путь актера. — М., 1928.

Чехов 1946 : Чехов М. О технике актера. — Нью-Йорк, 1946.

Чехов-Бюклинг 1992, 1994 : Бюклинг Л. Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому (годы эмиграции, 1928—1951). — Helsinki 1992. (Studia Helsingiensia 10). Второе доп. изд.: СПб., 1994.

ЦГАЛИ : Письмо М. Чехова Ф. Бергстрему, 6 октября 1954 г. // ЦГАЛИ. Ф. 2316 <М. А. Чехова>, оп. 3.

Штайнер 1990 : Штайнер Р. Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека. — Ереван, 1990.

Cechov 1990, 1992 : Cechov M. A. Die Kunst des Schauspielers. — Stuttgart, 1990 (Edition Bühnenkunst 1); Leben und Begegnungen: Autobiographische Schriften. — Stuttgart, 1992. (Edition Bühnenkunst 3).

Koerner 1982 : Koerner Thomas. Rudolf Steiners "Mysterien-theater". (Diss.) — München 1982.

Veit 1990 : Veit W. Michael A. Cechov. Chronik seines Schaffens // Chekhov M. A. Die Kunst des Schauspielers. — Stuttgart, 1990. (Edition Bühnenkunst 1).

Woloschin 1978 = Woloschin M. Michail Chekhov. The Actor as Conscious Artist // Journal for Antroposophy. — 1978.

ПО ТУ СТОРОНУ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО»: ЗАМЕТКИ ОБ ЭСТЕТИКЕ ПАСТЕРНАКА

ПЕТЕР АЛБЕРГ ЕНСЕН

Чужое порождает в человеке свое.
Д. С. Лихачев (2, 22)

Противопоставление «своего» и «чужого» во многом ценностно, но оно заключает в себе и дейктический элемент: «свое» — это то, что *здесь, у меня или у нас*, тогда как «чужое» скорее то, что *там, у Тебя, или у них*. Это значит, что данное противопоставление свойственно перспективной речи: вокруг перспективного центра, говорящего «я», в отношении к другому перспективному полюсу, эксплицитному или имплицитному адресату, организуется смысловое пространство, в котором располагаются оговоренные вещи. Перспективная речь также исторична: противопоставление своего и чужого предполагает историю собственного возникновения.

Такую речь мы можем условно назвать *языком вглубь*. Ибо перспектива как бы идет от говорящего субъекта вглубь смыслового пространства, «вдоль» перспективно-ценностных осей. Высказывание разворачивается «между» говорящими, «от» я «до» ты «через» оговоренный, пространственно и ценностно упорядоченный мир. В этом пространстве денотаты характеризуются ценностной или пространственной близостью или отдаленностью, и т. д. Опять понятно, что *язык вглубь* — историчен: локализация и оценка предполагают историю (в какой-то степени ею являются).

Но может быть другой тип речи, который аперспективен и аисторичен. Здесь высказывание выполняет иные задачи, чем только что названные: то ли ритуальные, то ли орнаментальные, то ли игровые. Аперспективный текст не создает ни обычного смыслового пространства, ни позиций говорящего и адресата. Вместо этого он оформляет

и организует словесный материал сам по себе или выполняет какую-либо иную функцию.

Такой текст можно условно назвать языком *поперек*, ибо здесь слова переориентируются от смысловой оси вглубь на функцию поперек перспективного осмысления. *Язык поперек* — аисторичен: его смысловое пространство не исторично, а скорее уникально.

Примерами *языка вглубь* может служить чуть ли не любая строка Анны Ахматовой:

«А ты думал — я тоже такая...»

«Ты мне не обещан ни жизнью, ни богом...»

«Ты всегда таинственный и новый...»

«И мы забыли навсегда...»

«Мне голос был. Он звал утешно...»

«Течет река неспешно по долине...»

Начальные строки Пастернака производят совсем другое впечатление:

«Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти...»
(«Урал впервые»)

«Ужасный! — Капнет и вслушается...» («Плачущий сад»)

«Из сада, с качелей, с бухты-барухты...» («Девочка»)

«Душистою веткою машучи...» («Развлеченья любимой»)

«Спелой грушею в бурю слететь...» («Определение души»)

«Разметав отвороты рубашки...» («Определение творчества»)

Я нарочно взял начальные строки стихов одного времени, именно конца 1910-х годов. Нельзя сказать точно, что дальше будет в стихах Ахматовой, но предчувствия или догадки у нас возникают, ибо началась беседа. Есть как бы говорящий — тот, кто, обращаясь к кому-то, о чем-то говорит. У Пастернака, напротив, менее известно, что будет дальше, ибо трудно сказать, *говорит* ли здесь кто-то, или что-то другое творится.

Очевидно, что язык Пастернака более описателен, чем ахматовский, и что синтаксические конструкции у него не укладываются в строки. Однако дело не только в этом. Дело и в том, что описание у Пастернака не призвано создать перспективного пространства, организованного вокруг оси субъект — адресат. Здесь нет *личностной* точ-

ки зрения. Стушевывается или смещается потенциальная направленность слов от... к..., т. е. *вглубь* смыслового пространства. Слова смещаются с перспективной, исторической оси на живописуемую плоскость *поперек*. Читая стихи Пастернака, трудно сказать, вплотную ли мы подходим к вещам или издалека смотрим, ибо мы не подходим и мы не смотрим — никаких нас нет во фразе. Ср.:

*Душистою веткою машучи,
Впивая впотьмах это благо,
Бежала на чашечку с чашечки
Грозой одуренная влага.*

Вещи сами совершают поступки в этом мире (ср. 2, 16–17). Что-то происходит, что-то исполняется, помимо нас, как бы не касаясь поэта или какого-либо другого лица. Язык *поперек* вызывает эффект калейдоскопичности — происходит метаморфоза мира. А где? Трудно ответить, и, наверное, этот вопрос неправилен: нельзя сказать *где*, нельзя сказать *вокруг нас* или *перед нами* или на каком расстоянии, ибо ни наблюдателя, ни получателя нет в этих фразах.¹ Есть меняющиеся качества и признаки мира.

О такой *находимости происходящего вне истории* поэт заявляет программно в стихотворении «Про эти стихи»:

*На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам...
Задекламирует чердак
С поклоном рамам и зиме...
... Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?*

В таком аперспективном мире нет места для оппозиции «своего» и «чужого». Как раз позиции *своего* не возникает, отчего и *польсу чужого* не состояться. Установка слов *поперек* стирает ось, идущую *вглубь*, на которой работает наша оппозиция.

Надо подчеркнуть, что наши рассуждения относятся к абстрактному типу языка. «Язык *поперек*», конечно, нигде полностью не осуществлен у Пастернака. Речь идет об альтернативной языковой установке — об эстетической альтернативе к перспективной или исторической речи. При этом под термином «эстетический» здесь не следует понимать то же самое, что понимается под термином «поэтический» или «литературный». Имеется в виду уста-

новка на феноменологическую осязаемость вещей, нечто более первичное, чем «поэтичность» или «литературность» в формалистском смысле. Эстетичность здесь обозначает эстетическую феноменологизацию, идущую вразрез с коммуникативной функцией языка, или — идущей поперек нее.

Рассмотрим поближе пример порождения стиха у Пастернака.

Центральная строфа программного стихотворения «Зеркало» из сборника «Сестра моя — жизнь» звучит так:

*Несметный мир семенит в месмеризме,
И только ветру связать,
Что ломится жизнь и ломается в призме
И радо играть в слезах.*

Рассмотрим первую строку.

Несметный мир семенит в месмеризме

Она невероятно густо организована.

— Три ударных «и» сопровождаются целым роем «-сме-» и «-ме-» (пять раз «-ме-», четыре раза «-с(е)ме-» («-зме-»)).

— Субъект *Несметный мир* как бы заключает в себе эмбрион предиката *семенит в месмеризме* и порождает его путем амплификации; происходит дробление слов на составные части, а затем их амплификация и перетасовка. Возникает впечатление, будто все слова строки — одного рода и корня, отчего строка в целом напоминает импровизацию.

— В центре строки находится слово «мир»; мир определяется атрибутом «несметный» и предикатом «семенит в месмеризме»; при этом глагол «семенит» реализует признак «несметный» как фонетически, так и семантически; затем последнее слово строки «месмеризме» как бы зеркально или калейдоскопично удваивает или утраивает слово «мир»; к тому же оно семантически и фонетически реализует и «несметный», и «семенит». Нам хорошо известен прием реализации метафоры. Здесь происходит реализация самих слов — заложенные в самих слогах и словах смыслы разыгрываются. Строка реализует самое себя, сама исполняет свой смысл. Исполнение строки есть исполнение смысла путем импровизации звуковых и смысловых задатков.

Перед нами своеобразная речевая единица, принцип порождения которой не столько словотворчество, сколько «слоγο-» и «слово-тождество». Как синтагматика, так и парадигматика разыгрываются вовсю. Поразительна «семенитость» самой строки, — как писала Марина Цветаева, у Пастернака «ничто на месте не стоит» (7, 278), — синтагматичность стиха действительно «вытанцовывается». Однако тем самым видится и слышится, что строка целиком порождается повторами, т. е. при самом синтагматическом разыгрывании, слог за слогом, сплошь и рядом, строится также парадигма. Этот язык одновременно разбегается и топчется на месте, он горизонтально стремителен и вертикально строителен, — демонстративно, программно, в каждом слого.

Такого рода заявленная двойственность ненормальна и нехарактерна для знаков вербального языка, т. е. для слов, — она бы им мешала выполнять коммуникативную функцию. Но она нормальна и характерна для элементов языка музыки. Данная строка напоминает ноты, или, как моя дочь однажды сказала, музыкальные буквы. Наша фраза музыкальна, — не столько в смысле «инструментировки», сколько по своему строению и по кинезису.² Точно так, как в музыке, дробленая сериальность продвигает речь вперед и вместе с тем воздвигает аккорды; одним и тем же ходом она размещает и совмещает языковые элементы.³

Вместе с тем, слова делают то, что значат. Они производят впечатление «месмерического» мелькания, как бы прямо представляют феномены — скорее, чем оформляют отношение говорящего к ним, отчего говорящего вообще нет. Где здесь «свое» и где «чужое»? Трудно ответить. Похоже, будто ни своего, ни чужого здесь нет. Ибо неизвестно, где культура и история. Есть сила и движение.⁴

Чем обусловлены такие впечатления? В рамках статьи я могу указать лишь на три характерных черты, которые играют здесь важную роль.

1. Происходят манипуляции синтаксической и семантической ролями субъекта. Неслучайно Анна Юнггрен отмечает «синтаксические конструкции с двойственными анафорическими связями» в «Зеркале» (8, 232–233), и Вячеслав Иванов описывает пропуск субъекта и эллипсис личных местоимений как важный фактор «грамматики» Пастернака в сборнике «Сестра — моя жизнь».

Это важные наблюдения. Ведь для исторического языка характерна идентификация агенса — история призвана сказать, к чему и к кому восходит происходящее; главный агент или герой здесь — человек; в центре внимания, смыслового пространства, перспективы и оценки — исторически деятельный человек; этот тип языка — антропоцентричен.

Для языка *поперек*, напротив, как показывает анализ Иванова, характерна неопределенность агенса. Что-то происходит, появляется нечто, действует какая-то сила, но нельзя определить, что или кто; индивидуальная идентичность заменена универсальной силой; вопрос об историческом агенте-субъекте не ставится вообще, ибо идея о том, будто происходящее восходит к определенному историческому агенту, совершенно чужда этому типу языка; здесь герой — сам мир, и этот тип языка — универсален.

2. Для языка Пастернака характерно обилие причастных и деепричастных форм глаголов. Разветвление предиката и распространение предикативности значит, во-первых, что действие агенса — не действие, не определенная акция, а затрагивающая целый комплекс явлений деятельность, и, во-вторых, что сама агентивная сила как бы растворяется во всем изображенном мире.⁵ Растворение усиливается еще и от амбивалентности самих причастных и деепричастных форм — они ведь как бы смещают акциональность на качественность (глагольность на адъективность) или, наоборот, качественность на акциональность. Именно причастность ко всей жизни мироздания характерна для семантики Пастернака, и растворение агенса — важная предпосылка для этого; происходит «универсализация» агентивной силы в ущерб историческому потенциалу языка, который не только подрезан, а скорее выключен.

3. Образность языка Пастернака знаменита, если не пресловута, — порою текст как бы состоит из сплошных образов. Образность бывает именно настолько сплошная, что возникают сомнения, образы ли это вообще. Об этом пишет Лазарь Флейшман: «What we observe so frequently in the poet is that a text is deliberately composed in such a way as to make it impossible to decide whether an expression is used in a figurative or non-figurative meaning. All the vehicles of verse at the author's disposal seem, in fact, to be mobilised to blur the distinction between a trope and a non-trope in the reading of his poems. <... > As a rule, Pasternak metaphorizes the elements

of a text to the same extent, and almost at the very same moment, as he demetaphorizes them» (9, 74–75).

Формулировки Флейшмана наводят на мысль, что оппозиция переносного—буквального значения и метафоризации—деметафоризации не соответствуют языковым фактам: «образы» Пастернака часто не сводимы к «переносу значений». Почему? В основе традиционных понятий «образа», «переносного» или «фигурального» значения лежит предпосылка, будто мир и образ существуют раздельно. Само понятие образа или «переносного значения» предполагает два плана: с одной стороны, привычное видение мира, с другой стороны — новое видение данного обозначения; значение «переносится» как бы от первого ко второму, от привычного к новому, «между» традиционным видением и новым переживанием и т. д. Следовательно, данное понятие «переносного смысла» предполагает, чтобы нормальный, узнаваемый мир, с которого смыслы переносятся, оставался нетронутым. В случае, если он сдвинулся и больше не узнаваем, названной двуплановости нет, и «переноса значения» уже нет, мы не знаем, что перед нами, образ или реалія, — характер и статус нового обозначения неясны.

Так именно обстоит дело у Пастернака. Нормальный, узнаваемый, исторический языковой мир целиком сдвинут, отчего сам медиум, нужный для *переноса* смысла, исчез. В результате образные якобы обозначения претендуют на то, чтобы быть реальными референтами текста — вещи не *уподобляются* чему-то, они *есть* что-то. В этой одноплановости языкового универсума можно видеть еще одну важную причину нашего впечатления, что мы вышли из «исторического языка».

Остран(н)ение или причуж(г)ение?

В недавно опубликованной статье Б. М. Гаспаров пишет: «Для Пастернака сущность искусства лежит вне «произведения искусства» как такового <...> В эстетике Пастернака стремление покинуть прежнее состояние и произвести острабяющий «сдвиг» подчинено телеологической установке. Его цель — не создание «нового» самого по себе, но стремление выразить *что-то, находящееся вне художника и его искусства, что-то принципиально не вмещающееся в его мир*» (1, 130–31) <курсив мой. — П. А. Е.>.

Как я уже отметил выше, не без влияния этой формулировки Гаспарова, это *рас-стояние* между художником и вещами очень существенно. «Искусство» появляется в пространстве, как бы заставляя художника найти средства для его воплощения. В воплощении художник сам исчезает.

В таком толковании творчество очень близко к переводу. Задача художника состоит в том, чтобы перевести поступки вещей на человеческий язык, или сделать язык способным выразить поступки вещей. Есть как бы два направления перевода: или перевод вещей на понятия человека-субъекта, или перевод понятий субъекта на лад вещей. Как известно, Пастернак делает последнее — он сдвигает весь язык ради адекватного обозначения действий вещей. Поэт буквально сдает общепринятые языковые позиции, уходит с них в поиске новых сочетаний, которые соответствовали бы переживаемым моментам.

Однако именно новые сочетания, — смена семантических и синтаксических сочетаемостей и валентностей — есть то, что сдвигает или смещает язык с оси *вглубь* на ось *поперек*.

Смещение есть особый вид остранения, т. е. отказ от терминологии. В хорошо известных примерах Лев Толстой вместо театральной терминологии пользуется простыми словами для описания оперы («Война и мир», «Что такое искусство»); избегая церковной терминологии, он описывает богослужение как бы своими словами («Воскресение»). Однако у Пастернака прием смещения касается самой основы языка: в моменты наступления действительности *весь язык* для Пастернака — негодная терминология.⁶ Происходит чуть не полное отчуждение языка и речи ради — чего?

Когда вещи выходят за пределы, обусловленные человеческим языком, когда, как в раннем фрагменте пишет Пастернак, «мир становится сам не свой» (6, 720), мир по его мысли, как раз становится *сам свой*, — т. е. мир перестает быть нашим, привычным. Вещи покидают неверные «линии», «контуры», «очерки», т. е. вещи освобождаются от условных языковых уз — и тем самым выходят за историческое, за культуру, это возврат в доисторический мир. В таком случае субъект уничтожается, поэт нарочно добывается своего исчезновения в мире.⁷ «Приход вещей в себя» равен приходу поэта к ним. Поэтому термины вро-

де «усвоение» или «присвоение» мира художником здесь неуместны, ибо имеет место как бы обратное, — именно присвоение миром художника! Аналогичным образом понятия «остранение» и «отчуждение», которые напрашиваются в связи с пастернаковскими смещениями, весьма коварны здесь, ибо они, как и «сдвиг» и «смещение», обозначают прием на уровне языка, — отчуждаются привычные обозначения, — а не то, что происходит на уровне содержания. Здесь имеет место скорее «причужение», в смысле приобщения поэта к «отчужденным», т. е. освобожденным вещам. Причуж(д)ение — вот к чему стремился Пастернак.⁸

Можно говорить о причужении или присвоении, можно считать, что все «свое» становится «чужим», или, наоборот, как пишет Д. С. Лихачев, — все чужое становится своим. Однако я склонен думать, что ни та, ни другая формулировка не совсем адекватны. Ибо при выходе поэзии из исторического, антропоцентрического языка наша оппозиция остается позади. Она теряет свой смысл. Универсальный язык ее не знает.

Противопоставление своего и чужого в первую очередь относится к культуре, а не к искусству. Оно, как я сказал в начале, перспективно и ценностно, а искусство само по себе не перспективно и ценностно. Противопоставление своего и чужого лежит в основе языка культуры. И может быть искусство стремится уйти из него.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ср. наблюдение Анны Юнгрен о «тенденции к конверсии и нейтрализации отношений субъекта и объекта, агенса и пациента» в стихотворении «Зеркало» (8, 232).
- 2 Ср. утверждение Ю. М. Лотмана: «Повторяемость фонем <...> лишь внешне напоминает традиционную поэтическую эвфонию. Она должна вскрыть мнимость разделения текста на фонетические слова, подобно тому как семантическая структура текста опровергала членение мира в соответствии с лексическим членением языка» (4, 232).
- 3 В другом месте я определил принцип фразеологических смещений у Пастернака как «разъединительно-соединительный» (Jensen 10, 99).
- 4 В стихотворении «Зеркало» нельзя пройти мимо плоскостного характера изображения. Именно превращение трехмер-

ного мира в плоскость свойственно зеркалу. Оно всячески подчеркивается в тексте. Неслучайно Анна Юнггрен говорит о «мнимой глубине зеркальных отражений» (8, 228). Метаморфоза данного мира, его смещение на аперспективную, живописуемую плоскость отображения — центральная тема стихотворения.

- 5 О глагольном стиле Пастернака см.: 3; о причастности языка Пастернака см. 11, 426—429.
- 6 Ср. замечание Ю. М. Лотмана о том, что речь у Пастернака «о защите жизни <...> от слов», со ссылкой на стихи: «О ты, немая беззащитность Пред нашим натиском имен» (4, 231).
- 7 Отсюда интерес Пастернака к мимикрии.
- 8 Об этом совершенно точно писал Ю. М. Лотман: «Отрыв от штампованных языковым сознанием сочетаний слов, которые для критиков Пастернака отождествлялись с реальностью, для него был не уходом от эмпирии, а движением к ней» (4, 228—29).

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Гаспаров Б. М. «Gradus ad parnassum» (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака) // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. — М., 1992. — Вып. 1. — С. 110—135.
- 2 Лихачев Д. С. Борис Леонидович Пастернак // Пастернак Б. Избранное: В 2 т. — М., 1985. — Т. 1.
- 3 Лотман М. Мандельштам и Пастернак (Опыт контрастивной поэтики) // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture* / Ed. V. Polukhina, J. Andrew, R. Reid. — Amsterdam, 1993. — P. 123—162.
- 4 Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. 4. — Тарту, 1969. — С. 206—238.
- 5 Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. — М., 1989. — С. 437—443.
- 6 Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. — М., 1991. — Т. 4.
- 7 Цветаева М. Неизданные письма. — Париж, 1972.
- 8 Юнггрен А. «Сад» и «Я сам»: Смысл и композиция стихотворения «Зеркало» // *Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak* / Ed. L. Fleishman. — Berkeley, 1989. — P. 224—237.

- 9 F l e i s h m a n L. In search of the word: An analysis of Pasternak's poem «Tak nachinajut...» // Поэтика Пастернака: Pasternak's Poetiks / Ed. A. Majmieskulow — Bydgoszcz, 1990. — S. 65–90. (Studia Filologiczne, Zeszyt 31/12).
- 10 J e n s e n P A. Boris Pasternak's Opredelenie poezii // Text and Context. Essays to Honor Nils Åke Nilsson / Ed. B. Lönnqvist et. al. — Stockholm, 1987. — P 96–110.
- 11 J e n s e n P . A . Die Geburt eines Autors aus dem Geist der Musik: Bemerkungen zu den Anfängen Boris Pasternaks // Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert / Ed. R. Grübel. — Amsterdam, 1993. — S. 411–431.

«ОТМИРАНИЕ ЧАСТНОЙ ЖИЗНИ»: ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН В МОСКВЕ

ЕВГЕНИЙ БЕРШТЕЙН

Отношение западной интеллигенции к «коммунистическому строительству» в Советской России представляет собой большую и малоизученную тему. Предлагаемая статья посвящена эпизоду из жизни немецкого писателя и философа Вальтера Беньямина (1892—1940), влияние трудов которого на философскую и критическую мысль Запада последних десятилетий чрезвычайно велико. Лишь недавняя литература о Беньямине насчитывает более пятисот книг и статей. Однако о московском периоде его жизни и о его советских связях написано немного.

Вальтер Беньямин провел в Москве около двух месяцев (декабрь и январь) в конце 1926—начале 1927 гг. В Москву его привел тяжелый личный кризис. С 1922 года продолжалась его глубокая влюбленность в латышскую коммунистку Асю Лацис — и их платонический роман нуждался в разрешении. Познакомившись на Капри, Беньямин и Ася встречались позже в Берлине и Риге; их отношения, однако, не перешли в связь. Беньямин оставался скорее поклонником, нежели спутником Аси. Спутниками Аси в эти годы были латышский поэт Линард Лайцен и берлинский театральный режиссер Бернгард Райх.

Знавшие Асю (Анну) Лацис¹ отмечают, что она никогда не стремилась к прочным моногамным союзам. Традиционная семья казалась Асе реликтом буржуазной эпохи, и она не делала из этого секрета. В начале гражданской войны первый муж Аси, латышский журналист Юлий Лацис, работал снабженцем в частях Красной Армии в Орле, там Ася (получившая в предреволюционные годы театральное образование в школе Федора Комиссаржевского в Москве) руководила театральной студией для беспризорных детей. После рождения дочери Даги в 1919 г. отношения

между Асей и Юлием стали резко ухудшаться. По свидетельству рижской актрисы Эльвиры Брамберг, жившей в то время в Орле, причиной этого было нежелание Аси уделять время уходу за ребенком в ущерб работе. Брамберг вспоминала сцены ссор между Асей и Юлием, в ходе которых Ася обвиняла мужа в том, что он «ограничивает ее свободу». Она также не считала нужным скрывать от мужа свои романы. Брак вскоре распался, и Ася вернулась в Ригу.

В Риге Ася Лацис вращалась в среде левых интеллектуалов. Она руководила рабочей театральной студией, имевшей радикальную коммунистическую ориентацию. В 1922 году она едет в Берлин для знакомства с немецким пролетарским театром и там встречает Райха — работавшего в то время с Максом Рейнгартом. Вслед за Райхом она переезжает в 1926 г. в Москву, где ее посещает Бенъямин.

Десятилетиями позже, по свидетельству ее дочери Дагмары (Даги), Ася часто повторяла, что, встретив Бенъямина на Капри, она обратила его в марксизм всего за несколько недель. За этим явным преувеличением скрывается доля истины: письма Бенъямина его другу Гершому Шолему свидетельствуют, что именно под влиянием Аси (влюбленность в которую скоро перерастает в страсть) Бенъямин не только начинает изучать марксистскую философию, но и чувствует растущую симпатию к «политической практике коммунизма».²

В годы, предшествовавшие путешествию в Москву, Бенъямин испытывает приступы острого отчуждения от культурной жизни веймарской Германии. В 1925 г. проваливается его план получить место во Франкфуртском университете и таким образом положить конец тотальной и унижительной финансовой зависимости от отца, отношения с которым были нелегкими. Критические ухудшились отношения Бенъямина с его женой Дорой. Бенъямин ощущал необходимость крутых перемен в своей жизни: поездку в Советскую Россию он рассматривал как разведку возможности новых условий существования.

Наряду с обрисованным мной в самых общих чертах биографическим фоном поездки Бенъямина, следует сказать несколько слов об ее «дискурсивном» фоне. Таковым является жанр «поездки левого интеллектуала в Советскую Россию», столь популярный в 20–30-х годах.

В недавно опубликованных заметках Жака Дерриды и Михаила Рыклина об этом жанре Беньямину заслуженно отводится центральная роль — наряду с Этьемблем и Жидом.³

Как отметил Мишель Фуко, «история сексуальности <...> должна быть написана с точки зрения дискурсов».⁴ Это положение представляется продуктивным и для политической истории нашего столетия. Для нас оно тем более важно, что в поездке Беньямина смешение эротического и политического вызвано не случайным совпадением биографических обстоятельств, а определенной дискурсивной тенденцией. Изучая западно-европейские мемуарные, эпистолярные и дневниковые источники 20–30-х гг., мы видим, как распространено было среди западных интеллектуалов того времени убеждение, что за радикальным изменением социальной структуры общества должно неминуемо последовать не менее радикальное изменение структуры сексуальных отношений в этом обществе. Советская Россия рассматривалась как центр такого рода экспериментов — и не только в 20-е годы, когда на то были серьезные основания, но и много позже — когда формы буржуазной семьи (с добавлением тотального государственного контроля) были в основном восстановлены.

В первых рядах сторонников радикальных реформ такого рода были сексуальные либертарианцы типа Андрэ Жида, который прямо отмечает в своем «дневнике» 1931 года важнейший, с его точки зрения, аспект «русского эксперимента» — возможность существования «государства без религии, общества без семьи». «Государство и семья, — продолжает Жид, — худшие враги прогресса».⁵ Жид полагал, что СССР станет центром сексуального освобождения, предусматривающего, среди прочего, полные гражданские права для гомосексуалистов. Именно с этой точки зрения пристально наблюдала за событиями в Советском Союзе группа английских писателей, обосновавшихся в конце 20-х годов в Берлине, включая В. Х. Одена, К. Ишервуда и С. Спендера. Их творчество во многом определило характер развития английской литературы в 30-х годах, а их политические взгляды оказали заметное влияние на современников. Анекдотическим подтверждением распространенности подобного убеждения может служить высокий процент гомосексуалистов

среди европейских активистов Коминтерна («Гоминтерна», по выражению одного английского писателя).⁶

В 1926 году Беньямин был ближе к членству в Коминтерне, нежели к отрицанию института семьи — однако в дневнике, который он вел в Москве и который будет служить моим главным источником, наблюдения частной жизни неотделимы от наблюдений жизни общественной.

Через дневник, очерк «Москва», написанный по возвращению в Берлин, через письма, отправленные из России, лейтмотивом проходит одна мысль: «<...> большевизм уничтожил частную жизнь». ⁷ По мнению Беньямина, советское общество настолько политизировано, что «трения, возникающие в общественной жизни, — и носящие богословский характер — замораживают частную жизнь до такой степени, что это трудно себе представить». ⁸ Свои выводы Беньямин основывает на поведении Аси, Райха и немногих московских знакомых, говоривших по-немецки (Беньямин не знал русского языка).

Ася и Райх в это время предпринимали невероятные усилия для того, чтобы найти себе место в формирующемся культурном истеблишменте коммунистической Москвы. На политической карте культурной жизни они расположили себя слева от центра — среди их профессиональных и личных знакомств доминируют рапповцы и левовцы. К 1927 году левый фронт советского искусства уже находился в немилости у партийного руководства (в сознании Беньямина это сливается с преследованием левой оппозиции в партии). Интуиция во всем, что касалось тонкостей партийной линии, становилась если не гарантией выживания, то, по меньшей мере, необходимой предпосылкой любого успеха. И друзья Беньямина, твердо решившие строить свою жизнь в коммунистической России, это понимали.

Райх был всегда занят, а Ася нездорова — она оправлялась от недавнего нервного срыва и жила в санатории. Ограниченный в возможностях вербального общения с окружающим миром, Беньямин предавался созерцанию предметного мира — и в нем он тоже видел подтверждение конца личной жизни. В физическом пространстве он видит коммунальные квартиры (Райх живет в общежитии, Ася — в санатории), полнейшую занятость работой (ни на что иное нет времени). Он наблюдает разрушение института брака — ни Ася, ни ее компаньон Райх не

ассоциируют свою связь ни с владением материальной собственностью, ни с правом собственности друг на друга. В советском искусстве (в частности, в кино), Беньямин замечает запрещение тем половой страсти и несчастной любви («их сочли бы контрреволюционной пропагандой»).

Заметим, что сам Беньямин находился все это время в апогее половой страсти и страданий несчастной любви — и постепенно оказывался все более и более втянутым в болезненный треугольник, держащийся на страсти Беньямина и Райха — и расчетливой холодности Аси. Чем более несчастен он в этом треугольнике, тем внимательнее следит он за тем, как Райх справляется с Асиным «безлюбием» (*Lieblosigkeit*⁹). Размышления Беньямина на этот счет представляют собой своего рода идеологическую кульминацию его дневника, и его поездки, и его любви.

Запись 8 января: «<...> мне становится все яснее, что на ближайшее будущее моя работа нуждается в солидном «фундаменте» («Gerüst»). <...> Соображения, удерживающие меня от вступления в ГКП, являются совершенно внешними. <...> Во всяком случае кажется, что наступающий период ознаменуется для меня уменьшением значения эротики. В какой-то степени меня заставили это осознать наблюдения отношений Райха и Аси. Я замечаю, что Райх не теряет присутствия духа от перемен Асиного настроения, и ее поведение, которое свело бы меня с ума (*die mich krank machen würden*) не производит на него большого впечатления, по крайней мере так кажется. <...> За этим стоит «фундамент» («Gerüst»), который он здесь нашел для своей работы. И не только практические связи, которые она ему приносит, но и тот факт, что он здесь член правящего класса. Именно трансформация всей структуры власти делает жизнь здесь столь необычайно значимой». Беньямин сравнивает Москву с Клондайком времен золотой лихорадки: «<...> с утра до ночи люди копают в поисках власти» («*Es wird von früh bis spät nach Macht gegraben*). «Все это, — продолжает он, — легко может привести к своего рода опьянению, в котором непредставимой сделается жизнь без заседаний, комиссий, дебатов, резолюций и голосований — и все это войны или, по меньшей мере, маневры воли к власти (*und das alles sind Kriege oder zumindest Manöver des Machtwillens*)».¹⁰

Процитированный отрывок замечателен комбинацией философских дискурсов, к которым прибегает Беньямин для анализа советского быта, в который погружены его

друзья. Он использует ключевые понятия ряда философских учений. С одной стороны, он мыслит в марксистских терминах (Райх стал членом **правлящего класса**). С другой — он использует фрейдистскую идею сублимации либидо в социальной деятельности, объясняя необъяснимое спокойствие Райха перед лицом Асиных нервических срывов и ее вероятной неверности. Беньямин даже планирует подобное бегство от драм собственной личной жизни через членство в Коммунистической партии: значение эротики в его жизни тогда уменьшится. (Заметим, что речь идет о рационализированной сублимации — сознательном усилии освободиться от сексуального наваждения). Однако в итоге, за всей рутинной коммунистического быта стоит, по мнению Беньямина, ницшеанская воля к власти — **Machtwille**.¹¹

Было бы слишком просто упрекать Беньямина в философском эклектизме, вслед за его коллегами из франкфуртской школы социальных исследований (Адорно, Блох и др.). В конце концов «Московский дневник» не философский трактат. Интереснее сопоставить рассмотренный фрагмент Беньямина с другим документом той же эпохи — открыто претендующим на то, чтобы дать философски обоснованные цели трансформации повседневной жизни в коммунистическом строительстве.

Как и Беньямин, автор следующего отрывка, Троцкий, полагал себя марксистом. В своей книге «Литература и революция» (1923) он выходит далеко за пределы политического анализа современной словесности. Знаменитое **finale** первой части этого сочинения пророчит, что «**социалистический человек**» преобразуется в «высший социобиологический тип, **сверхчеловек[а]**», и в процессе трансформации «он захочет овладеть **полубессознательными**, а затем **бессознательными процессами** в собственном организме...». ¹² У Троцкого мы обнаруживаем комбинацию тех же дискурсивных элементов, что и у Беньямина — марксистских, фрейдистских и ницшеанских.

Вопрос о том, читал ли Беньямин Троцкого (почти наверняка читал) — неважен для моего анализа, так как дискурсивные совпадения такого рода невозможно объяснить прямым влиянием или заимствованием. Речь должна скорее идти о существовании комплексного дискурса, описывавшего утопический проект коммунистического строительства и определивший восприятие этого строительства Беньямином. Часть этого дискурса представляет

тема рационального регулирования сексуальности в ходе коммунизации жизни — довольно часто встречающаяся и в ранней советской литературе — вспомним, например, окончание «Клопа» Маяковского, в котором прямо показывается искоренение неконтролируемых половых страстей в коммунистическом обществе будущего, или рассказ Осипа Брика «Не попутчица», в котором влюбленность героев ведет к служебным преступлениям и исключению из партии.

В ранней советской «сексологии» Маркс часто объединялся с Фрейдом. Практически все ее течения приняли фрейдовскую идею сублимации, в которую, однако, было привнесено классовое содержание. Так, по мнению известного педолога А. Б. Залкинда, главным «сублимирующим фактором» в обществе, строящем социализм, является «советская общественность».¹³

«Преуменьшение значения (die Bagatellisierung) любви и половой жизни является частью коммунистического credo», — записывает Беньямин 30 декабря.¹⁴ И кажется — чем более мучительными становятся отношения с Асей, тем ближе становится Беньямину идея отмены частной жизни вообще. В Москве Беньямин всерьез рассматривает возможность попробовать начать свою жизнь заново — в коммунистической России: то ли с тем, чтобы быть ближе к Асе, то ли с тем, чтобы жить в обществе, где частная жизнь растворяется без осадка в борьбе за классовую власть. Стоящее за этой двойственностью противоречие отчасти объясняется позицией самой Аси — она доказывала Беньямину, что вся жизнь без остатка должна уходить в революционную работу.

Ее образцом является деятельность левовца Сергея Третьякова. Третьяков развивал идею «производственного искусства»: «работник искусства» должен, по Третьякову, стать «психо-инженером, психо-конструктором», а его конечной целью — «реорганизация человеческой психики на путях достижения коммуны».¹⁵ Роль искусства видится как активное участие в «жизнестроении» (этот левовский термин не случайно напоминает нам о символистском «жизнетворчестве»¹⁶). Реорганизация психики должна осуществляться таким образом, что частным интересам (и соответственно частной жизни) в ней просто не останется места. Ася и Райх дружили с Третьяковым, и Беньямин знал о Третьякове через них. Одна сторо-

на жизни советского писателя произвела на него особое впечатление. В мемуарном отрывке Ася рассказывает о поездках Третьякова в зарождавшиеся колхозы, где он развернул бурную деятельность: «Третьяков шефствовал над одним колхозом, куда часто ездил и наводил какие-то свои порядки: организовал общую столовую для колхозников, чтобы разгрузить женщину от лишней работы, организовал детские ясли, агитировал колхозников сдать свою личную корову, а молоко колхозникам продавать по очень низкой цене. И ему удалось добиться этого. Он устраивал у них даже литературные вечера, организовал у них библиотеку».¹⁷

Этой стороне третьяковского «жизнестроения» Бенъямин уделяет внимание много позже (в 1934 году) в программной статье «Автор как производитель». Он не только использует идею «производственного искусства», но приводит Третьякова, с его колхозными трудами, как образец «автора-производителя». Идея пропагандистской литературы впервые появляется у Бенъямина в книге 1926 года «Улица с односторонним движением», посвященной Асе. К 1934 году он оттачивает формулировку и находит примеры. По мнению Бенъямина, в современном крайне политизированном обществе функции искусства должны измениться. Не отражение жизни, а ее трансформация должна быть прямой задачей писателя. И это неминуемо приведет к изменению художественной формы. «Его [писателя-производителя] миссия — не информировать, но сражаться. <... > Когда в 1928 году, во время тотальной коллективизации, был провозглашен лозунг «Писатели — в колхоз!», Третьяков поехал в коммуну «Маяк коммунизма», и там, на протяжении двух долгих пребываний, занялся следующими делами: проводил митинги, собирал деньги для покупки тракторов, убеждал крестьян-частников вступать в колхоз, инспектировал читальные комнаты, создавал стенные газеты и редактировал колхозную газету, внедрял радио и передвижной кинотеатр. Неудивительно, что написанная по следам этих поездок книга «Командиры полей» оказала, как говорят, значительное влияние на дальнейшее развитие коллективного сельского хозяйства».¹⁸

Третьяковский проект «производственного» искусства определенным, более чем метафорическим образом соотносился с идеей рационального регулирования сексуальности. В конце 1926 — начале 1927 годов Третьяков работал

над пьесой «Хочу ребенка» по заказу Государственного театра имени Вс. Мейерхольда.¹⁹ Героиня этой пропагандистской пьесы, латышская коммунистка Милда Грингау, живущая в Москве, твердо противостоит «половой психопатии», проникшей во все поры несовершенного (еще) советского быта. В целях коммунизации этого быта она организует детские ясли, а в целях удовлетворения своего материнского инстинкта — находит физически здорового, непьющего пролетария, который соглашается зачать с ней ребенка, заранее отказавшись от всех прав отцовства. Отношение Милды к сексуальному акту колеблется в пределах между равнодушием и отвращением. Она категорически отрицает институт семьи: «Не важен муж. Важен производитель».²⁰

Аналогично тому, как искусству в теории Третьякова было предписано отказаться от независимости с тем, чтобы стать частью коммунистического **производства**, секс должен быть ограничен классовым **вос-производством**. Примат производства во всех областях жизни по существу исключал возможность непубличного, частного бытия.

Было бы соблазнительно увидеть в Асе Лацис прототип Милды Грингау, однако, наряду с чертами поразительного сходства, между литературной героиней и реальной приятельницей Третьякова заметны значимые различия. Главное из них заключается в том, что Милда характеризуется в пьесе как «солдат-баба»,²¹ а Ася была элегантной европейской дамой. Все же можно предположить, что какие-то черты Аси нашли свое, возможно, ироническое, отражение в этом образе.

Обстоятельства, в которых Беньямин впервые узнал о деятельности Третьякова (и возможно даже познакомился с ним) отражены в «Московском дневнике». Они проливают определенный свет на мотивы героизации образа этого советского писателя. Так, 31 декабря Ася ведет Беньямина в театр Мейерхольда на «Даешь Европу!». В антракте они беседуют с самим Мейерхольдом и посещают выставку декораций к другим спектаклям режиссера, среди которых Беньямин отмечает декорации к спектаклю по пьесе Третьякова «Рычи, Китай!». Однако внимание Беньямина все время отвлечено присутствием любимой женщины: «<...> на [театральной] лестнице я на секунду оказался впереди Аси. Внезапно я почувствовал прикосновение ее руки к моей шее. Воротник моего пиджака завернулся,

и она поправила его. При этом прикосновении я осознал, как давно ничья рука не касалась меня с нежностью. <...> Когда мы подошли к ее дому, я попросил ее поцеловать меня в последний раз в старом году — скорее из упрямства и чтобы испытать ее, нежели из-за настоящего чувства. Она отказалась. Я пошел домой один — был уже почти Новый год — но мне не было грустно. В конце концов, я знал, что Ася тоже была одна.²² Подобные и еще более драматические ситуации составляют общий фон пребывания Бенямина в Москве — пребывания, в ходе которого он приветствовал идею уничтожения личной жизни и растворения в коллективном коммунистическом порыве. Третьяков мог казаться Бенямину всем тем, чем он сам не был — писателем, сделавшим из своей жизни орудие классово́й борьбы, и — в качестве побочного эффекта — освободившим свою жизнь от иррациональных мучений ревности и неразделенной любви.

Московские переживания Бенямина не привели к радикальным изменениям в его жизни: он не переехал в СССР, не вступил в ГКП и не прояснил до конца своих отношений с Асей Лацис (в 1930 г., когда Ася работала в Берлине в советском торгпредстве, их роман вспыхнул опять, и Ася даже жила вместе с Бенямином около двух месяцев). Он сохранил свою позицию «свободного литератора без партии и профессии»,²³ ощущавшуюся им одновременно как социально ненужную и единственно возможную. Трудно сказать, что за этим стояло — сознательное решение или реальные трудности переключения в иной регистр существования.

Историк Мартин Грин заметил, что в Германии первой четверти нашего века практики **Lebensreform** (трансформации повседневной жизни) находились в постоянной вражде с философами-теоретиками этого движения.²⁴ Примером подобного взаимонепонимания могут служить попытки Бенямина включиться в пропагандистскую работу немецких коммунистов, о которых вспоминает Ася Лацис: «Когда я Бехеру рассказывала о своем детском театре эстетического воспитания в Орле в 1918 году, он сказал: «Нам при Доме Либкнехта нужно тоже организовать такой детский театр. Напиши программу и дай мне и Айслеру <...> Тогда я об этом рассказала Вальтеру Бенямину <...> Бенямин сказал: «Так просто программу нельзя составить. Надо это оформить философски. Я напишу программу». И он написал программу на нескольких

страницах. Я отнесла ее Бехеру и Айслеру. Они прочли и начали смеяться: «Здесь ничего не понятно. Это, наверно, тебе написал философ Вальтер Беньямин? (Он писал очень сложным немецким языком). Отдай ему обратно и скажи, чтобы он написал по-человечески»». ²⁵

Парадоксальным образом, в коммунистической России все знакомые Беньямина — философы, писатели, театральные деятели находили себе применение в той степени, в какой они желали служить агитационным целям новой власти. Даже Райх, чей русский язык был еще далек от совершенства, членствовал в РАППе и работал в театрах. Вековая традиция участия и даже доминирования литературы в общественной жизни России определила легкость, с которой символистское «жизнетворчество» превратилось в «жизнестроение» писателей коммунистического авангарда. ²⁶ Они не только не чувствовали себя отчужденными от нового общества, но, наоборот, полагали себя его творцами. Эта ситуация резко контрастировала с традиционно трудными взаимоотношениями философов и активистов Германии.

В Москве Беньямин мог только со стороны взглянуть на кипевшую событиями литературно-политическую жизнь (которую он сравнил с «золотой лихорадкой»). Без Аси и Райха он был беспомощен до последней крайности (однажды в морозный вечер зашел в ресторан съесть горячего супа, долго объяснял это официанту — принесли нарезанный ломтиками сыр). Друзья часто переходили на русский язык, забывая о его присутствии. Беньямин обижался, впадал в депрессию (до слез), чувствовал себя обузой. Отчуждение должно было бы, казалось, стать основной темой его дневника. Однако сразу по возвращению в Берлин он делает, может быть, самую удивительную запись: «Для человека, приехавшего из Москвы, Берлин — мертвый город. Люди на улицах кажутся безнадежно разьединенными, на большом расстоянии друг от друга, одинокие посреди широких улиц. Более того, я проехал от станции Zoo до Грюневальда, и районы города, через которые я проезжал, поразили меня своей вымытостью и вычищенностью, чрезмерной чистотой и чрезмерным удобством. Это касается вида города и его жителей, но также приложимо и к их духовному состоянию: неоспоримое последствие путешествия в Россию — приобретение [этой] новой перспективы». ²⁷ У пешеходов берлинских улиц за избытком приватного физического

пространства скрывается болезненный избыток приватного социального пространства — вызывающий отчуждение и одиночество. И без напоминания автора мы заметили бы связь этого замечания с его московскими наблюдениями о вымирании частной жизни. За которым, как мы теперь видим, Бенъямин признавал не только практические, но и духовные преимущества.

Мне не хотелось бы в качестве заключения прибегать к упрощенно-фрейдистским схемам и связывать модальность и содержание «Московского дневника» с неупорядоченностью эротической жизни Бенъямина. В «Дневнике» нет неосознанной подмены сексуальной парадигмы политической. В нем присутствует дискурс, включающий и специфическим образом комбинирующий две эти парадигмы — и в этом скрывается причина его привлекательности для современного («постмодернистского») сознания, в котором политизированная сексуальность и сексуальная политика играют столь видную роль.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Главным источником биографической информации об Анне Лацис послужило для меня интервью (август 1993) с ее дочерью Дагмарой Кимале, которой, как и Юрию Цивьяну, помогшему организовать мою беседу с г-жой Кимале, я приношу глубокую благодарность. См. также две опубликованные автобиографические книги Анны Лацис, к сожалению, не представляющие из себя надежные исторические источники: *L a c i s A. Revolutionär im Beruf.* — München: Rogner & Bernhard, 1971; *Л а ц и с А. Красная гвоздика: воспоминания.* — Рига: Лиесма, 1984.
- 2 *S c h o l e m G. Walter Benjamin: The Story of a Friendship / Tr. from the German by Harry Zohn.* — Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1981. — P. 122.
- 3 Жак Деррида в Москве. Деконструкция поездки. — М., 1993.
- 4 *F o u c a u l t M. The History of Sexuality. An Introduction / Tr. by Robert Hurley.* — NY: Vintage Books, 1990. — P. 69.
- 5 *The Journals of Andre Gide. Tr. and annotated by Justin O'Brien.* — NY: Alfred A. Knopf, 1949. — Vol. 3. — P. 180.
- 6 *H a m i l t o n I. "Spender's Lives" // New Yorker.* — 1994. — 28 Febr.
- 7 *B e n j a m i n W. Illuminations / Ed. by Hannah Arendt, tr. by Harry Zohn.* — NY: Harcourt, Brace and World, 1968. — P. 108.
- 8 *B e n j a m i n W. Moscow Diary / Ed. by Gary Smith, tr. by Richard Sieburth.* — Cambridge (Mas.) etc., 1986. — P. 127.

- 9 Benjamin W. Moskauer Tagebuch. Aus der Handschrift herausgegeben und mit Anmerkungen von Gary Smith. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. — S. 52.
- 10 Ibid, 106–107.
- 11 Ницше пользуется выражением Wille zur Macht.
- 12 Тр о ц к и й Л. Литература и революция. — М., 1923. — С. 184–188.
- 13 Цит. по: Марков А. Р. Сексуальность и власть: сексуальные дискурсы 1920-ых — начала 1930-ых годов. От конкуренции к иерархии. (Рукопись). Я признателен А. Р. Маркову за разрешение ознакомиться с рукописью его работы, представленной на конференции «Российская повседневность, 1917–1941: новые подходы» (Санкт-Петербург, август 1994). О А. Б. Залкинде и педологии см. также: Эткин Д. А. Эрос невозможного: история психоанализа в России. — М., 1994. — С. 260–271.
- 14 Moskauer Tagebuch, 82.
- 15 Третьяков С. Откуда и куда? // ЛЕФ. — 1923. — N 1. — С. 197, 202, 198.
- 16 Gutkin I. The Legacy of the Symbolist Aesthetic Utopia: From Futurism to Socialist Realism // Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by Irina Paperno and Joan Delaney Grossman. — Stanford: Stanford UP, 1994.
- 17 Л а ц и с А. Третьяков. Рукопись // Архив музея Райниса в Риге. Фонд Анны Лацис: 25–26, инв. N 400.254.
- 18 Benjamin W. Reflections / Ed. and with introduction by Peter Demetz. — NY: Schocken, 1978. — P. 223.
- 19 Текст пьесы впервые опубликован в альманахе «Советская драматургия» (1988. — N 2. — С. 206–243). Автор признателен Эрику Найману, обратившему его внимание на этот текст.
- 20 Там же. — С. 232.
- 21 Там же. — С. 24.
- 22 Moskauer Tagebuch, 85–86.
- 23 Ibid., 90.
- 24 Green M. The Mountain of Truth: Counterculture Begins: Ascona, 1900–1920. — Hanover and London: UP of New England, 1986. — P. 2.
- 25 Л а ц и с А. Бехер. Рукопись // Архив музея Райниса в Риге. Фонд Анны Лацис: 25–26, инв. N 400.254.
- 26 См. цитированную ранее работу Ирины Гуткиной.
- 27 Moskauer Tagebuch, 162–163.

ТРОЙКА И ПОЕЗД: СВОЕ И ЧУЖОЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ДЖАН ПЬЕРО ПИРЕТТО

В рамках проблематики «свое—чужое» моя тема затрагивает и целый ряд других оппозиций, важных для русской культуры:

«человек/природа»,

«новое/старое»,

«поезд/тройка».

Представляется, что именно из главной оппозиции «свое/чужое» эволюционировали последующие. Согласно известному представлению, в русской культуре прямое и привилегированное отношение человека к природе находит свое наилучшее выражение в передвижении на тройке, отсюда первоначально отрицательное отношение к машине вообще и к поезду в частности.

Д. С. Лихачев отметил относительно понятий типа *галь, пространство, простор, воля* (Лихачев 1981), что они были необходимы уже древнерусскому человеку. Два позднейших литературных примера показывают, что вышеупомянутые категории остались центральными, и что на них строится в русской культуре концептуализация передвижения в пространстве.

Гоголь в «Мертвых душах» пишет: «Что пророчит сей необъятный простор? не так ли ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?» (Гоголь: 208, 234) «Эх, тройка! птица тройка. Кто тебя выдумал? <...> И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьем с одним топором да молотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик» (Гоголь: 234).

Тройка для Гоголя — бойка и необгонима. Она не только загадочный символ Руси, но и лучшее и самое надежное средство передвижения, она сделана из одного

дерева, без металла, без сложного механизма, выдумана не техником, не иностранным специалистом, а талантом и «магическим» чутьем ярославского мужика.

В основе «своей» езды лежат прямые отношения с природой (например, ненастье и дорожные жалобы пушкинских дорожных стихотворений), чувство пейзажа, бесчисленные повороты и отклонения в повествовании — внушенные неровной, виляющей дорогой.¹

Поезд приносит западные влияния, демоническую и механическую скорость, прямое сообщение, насилие над природой и землей, для многих авторов он стал символизировать чужой и чуждый элемент.

Напомню апокалиптические видения Достоевского в «Идиоте» (слова Лебедева), рассуждения Левина и других персонажей у Толстого и т.д.² Яркий пример из литературы XX века, в котором оппозиции «старое/новое» «свое/чужое» вновь приобретают транспортные коннотации: красногривый жеребенок в поэме Есенина «Сорокоуст» инстинктивно и безнадежно пытается догнать чугунные лапы «железного коня».

Поезд восторжествовал над «бойкой и необгонимой» гоголевской тройкой. У Есенина железная дорога остается чуждым элементом, входящим в оппозицию:

«деревянная Русь/железная Россия».

Гоголь и Есенин дают нам возможность выявить два существенных момента внутреннего освоения внешнего явления. У Гоголя оппозиция-диалог «человек/природа» является четкой и определенной. У Есенина два персонажа, поезд и жеребенок, движутся параллельно, но между ними налицо явный конфликт.

У Андрея Платонова, чей рассказ «Фро» будет находиться в центре внимания в этой статье, мы найдем новый и очень интересный подход к этой проблеме. Есенинская оппозиция «деревянная Русь/железная Россия» еще раз появляется, но в обратной перспективе. У Платонова электрификация является настоящей революцией. Свист паровоза — ответ на песню бродяги-паломника, присутствующего в ранних стихах Платонова, паломника, который все ходил и искал, но который, по своей натуре, никогда и ничего не мог найти. Платонов выбирает фантастический жанр, «чтобы легче провести в печать свои философско-этические идеи» (Геллер 1982: 67).

По теориям Федорова, «природа временный враг человека, но вечный друг его» (Федоров. Том II: 247), на природу можно и надо влиять управлением электромагнитных сил вселенной. Увлечение Платонова электричеством превращается в более умеренный и сдержанный интерес к технике и, следовательно, к поезду. Человек должен использовать машину в своей борьбе против природы — с тем, чтобы природу обезвредить. На смену уважительно-бережному отношению к природе, которое Д. С. Лихачев охарактеризовал как свойственное средневековому человеку, пришли, таким образом, очарованность и тяга к эксплуатации: «Фраза о том, что революция — паровоз истории, превратилась во мне в странное и хорошее чувство: вспоминая ее, я очень усердно работал на паровозе», — писал Платонов жене (Геллер 1987: 30).

Работа на паровозе и над паровозом (метафорически и на самом деле) превращает платоновский паровоз в новую, современную гоголевскую тройку. Куда ведет паровоз Россию, куда летит паровоз? К прогрессу, к успехам техники, к советскому будущему: «Первым прямым результатом технизированного и механизированного труда является познание и преобразование природы, мира, Вселенной: раскрытие тайны природы есть цель технического творчества» (Савельзон: 164).

Во «Фро» свое и чужое, т.е. прошлое и настоящее, стандартные позиции по отношению к символам тройки и поезда, пересекаются и сливаются в оригинальное и чарующее единство.

Действие рассказа происходит в неопределенном «новом железнодорожном городе», для которого железная дорога является жизненным элементом, причиной существования — и в то же время, в котором железная дорога уже стала до такой степени «своей», что все обитатели живут в тесном, хотя и пассивном контакте с железнодорожными явлениями. Зачин определяет основные категории рассказа — пространство, время, даль: «Он уехал далеко, надолго, почти безвозвратно».³

Железная дорога тут еще не является целой системой движения и организации географического и духовного пространства, как будет у Пастернака в «Докторе Живаго».⁴ В рассказе Платонова поезд не соединяет два разных мира, а просто проходит через данный город и уходит далеко (на Дальний Восток), увозя в неопределен-

ную и таинственную даль одного из главных персонажей: «Издали, с востока, шел скорый поезд, паровоз работал на большой отсечке, машина с битвой брала пространство и светила со своего фронта вперед сияющим прожектором» (132).

В «железнодорожном городе» остаются старый отставной машинист и его дочь Ефросиния, или Фро — жена «уехавшего человека».

Горизонт Фро ограничен железнодорожным городом. «Любовь к Федору не приближает, а удаляет Фро от мира, духовно обедняет героиню, лишает ее интереса ко всему, что не есть любовь» (Васильев 1990: 209). Ее контакты с окружающим миром осуществляются только посредством поездов, через личное отношение к паровозам, которые уносят куда-то далеко ее послание. Старый отец, наоборот, пытается использовать поезд как таковой, у него нет стремления к простору. Вокруг железнодорожного городка — платоновская Вселенная, но рассказ развивается в замкнутом мире, вписанном в новый и оригинальный железнодорожный хронотоп. Хронотоп железнодорожного городка основан на расписаниях поездов, их чередующемся проезде: ритм навязан железнодорожной системой. Действующими лицами являются не железнодорожники, машинисты или другие активные представители этого мира, а Фро; вокруг нее сосредоточены элементы мира «непутешественников», людей, живущих железной дорогой, а не пользующихся ею.

Фро отличается от всех остальных. «Она буквально задыхается в железном мире» (Жолковский: 27). Ее ощущение вещей уникально. Поезд для нее преодолевает барьер между своим и чужим, в то время как для остальных жителей ее города поезд — это просто факт быта (т.е. нечто «свое»). Мироощущение Фро становится более возвышенным благодаря письмам мужа. Железнодорожный народ, рядом с которым Фро живет, не знает, как это истолковать. «"Этот народ" лишен каких-либо абстрактно-политических характеристик. Он ограничен актом чувственнос, перцептивного восприятия» (Якушевы: 747).

Традиционное понимание поезда как чуждого элемента здесь уже не актуально и не релевантно. Лишь для старого пенсионера поезд играет роль традиционного жизненного товарища, более своего, чем человек. Только в его отношении к паровозу и к железной дороге вообще мы

еще находим черты эмоции, любви, тесной человеческо-социальной, даже политической связи с машиной: «Он любил быть с дочерью или с другим человеком, когда паровоз не занимал его сердца и ума» (132). «Механик лез в будку одной холодной машины, сел у котла и задремал, истощенный собственным счастьем, обнимая одной рукою паровозный котел, как живот всего трудящегося человечества, к которому он снова приобщился» (130).

Для Платонова поезд остается творением техники, «повозкой», которая перевозит по стране нужных ему персонажей. У него нет натуралистических сценок, физиологических очерков, отсутствуют путевые заметки, рассказы о встречах в пути. Зато в большом количестве встречаются железнодорожники, которые своей работой определяют движение «повозки» и целой системы, управляют ими...

Простор, даль для старика тоже, кажется, ограничены железнодорожным городком. Его поезда — холодные паровозы, за светофором его глаза ничего не видят. Его желания пространственно ограничены. В молодости он уезжал на три дня, и такой срок ему казался вечностью. Теперь, если его посылают в командировку, то только для сопровождения на ремонт холодного паровоза.

Пространство и время, в которых действует муж Фро (мы знаем, что его зовут Федор, но нам точно не известно, чем он занимается, кто он по профессии), — это далекое мифологическое пространство: «Фро любила далекого человека» (136), — пишет Платонов.

Фро не знает смысла техники, техника сосредоточена для нее в теле ее мужа, в героине побеждают чувственность и эротизм, а также стремление к неподвижности.

Муж Фро всегда в движении или в стремлении к движению. Он един с пространством и скоростью. Традиционному русскому страннику, чтобы реализовать себя, сегодня нужен поезд. Поезд становится преимущественным средством передвижения по русской земле. Федор — бродяга, который, вдобавок, выполняет миссию, но неизвестно, сможет ли он, как настоящий традиционный бродяга, ее завершить. Ничего не известно о его поездке, ни слова о вагонах, купе, о других пассажирах и т.д. В рассказе «Фро» поезд проезжает, останавливается, уносит человека и — проходит, исчезая в дали: «Федька твой на курьерском сейчас мчится, зеленые сигналы ему горят, на сорок километров вперед ему дорогу освобождают, меха-

ник далеко глядит, машину ему электричество освещает — все как полагается» (131).

Как герой былин, Федор наделяется благосклонностью Среды, к которой сегодня добавляется «сообщничество» и сочувствие техники. В словах старого пенсионера среда уже не совпадает с чистым полем, по которому уверенно и безопасно проезжал богатырь, благодаря своим природным достоинствам, свободе от болезней и старости, от всякого рода опасностей. Среда теперь отражает контракт между двумя социальными культурами, человеком и техникой. Во фразе *все как полагается* чувствуется удовлетворение не столько человека, согласившегося с природой, не столько техника, владеющего или пользующегося ею, сколько советского человека, чувствующего удовлетворение в том, что он — участник коллективной системы, маленькая часть которой зависит от него.

Разговаривая о Федоре, о скорости и о железнодорожной сети как о символе надежной и совершенной системы, старик тем самым находит для себя выход в большой мир. Так категория «свое» (железная дорога как единство) видоизменяется в категорию «чужое, но все-таки свое» (поезда, которыми он не владеет, но которые он — будучи частью коллектива — чувствует своими).

Поезда в этом рассказе Платонова способны общаться друг с другом и с людьми. Фро спрашивает у железнодорожной машины вестей о муже: ее отношения с машинами яснее и удовлетворительнее, чем с людьми. Даже дворник, к которому она обращается с вопросом: «Вы не знаете, что курьерский поезд номер второй, он благополучно едет?» (132), отвечает голосом власти, официально и надменно: «Сейчас поездов не ожидается, идите в вокзал, гражданка» (132).

Единственные отношения Фро с далеким окружающим миром, — это поезда, быстро проезжающие мимо вокзала, которые видели, встречали, чувствовали ее мужа где-то вдали. Фро любит мужа «через посредство поездов», и она ведет свою «оседлую жизнь» среди стрелок, путей, фонарей и вокзала.

Летняя советская ночь 30-х годов освещена «звездами и электричеством». На вечере в железнодорожном клубе выступает хор «затейников из кондукторского резерва». Они поют советскую железнодорожную песню: «Ах ель, что за ель! Ну что за шишечки на ней! Ту-ту-ту-ту —

паровоз! Ру-ру-ру-ру — самолет! <...> говори ту-ту, ру-ру шевелился каждый гроб, больше пластики, культуры, производство наша цель» (132).

Фро хотела бы «слушать кузнечиков, видеть ночные сосны за окном и думать о муже», а на самом деле она после работы танцует в клубе сначала с помощником машиниста, а потом с маневровым диспетчером. (Сколько времени прошло с тех пор, когда женские персонажи чеховских пьес, отчаявшись найти в провинции подходящего мужа, неохотно приглашали на бал начальника железнодорожной станции!).

Фро играет с полом. Маневровому диспетчеру она отзывается как женщина и как русская: меж тем — она не Ефросиния (Афродита), а Фро, это асексуальное имя, лишенное этнической окраски (см. Жолковский: 39). Диспетчер же замечает ее пышные волосы и старинную прическу. Происходит эротическая сцена. Галстук диспетчера сдвинулся в сторону, и Фро реагирует на вид его голой волосатой груди.

Фро танцует и свободно общается с ним. Вместо нее мужа держит в своих объятиях поезд: «Он спит в жестком вагоне вдалеке и его сердце все равно ничего не чувствует, не помнит, не любит ее. Она точно одна на всем свете, свободная от счастья и от тоски. <...> А утром, когда он проснется там один и сразу вспомнит ее, она, может быть, заплачет» (135).

Для Фро поезд, в котором едет муж, становится суррогатом дома. Сама она не путешествует, ни разу не садится в поезд. Для ее отца только паровоз и пар были своими элементами, остальные части поезда не имели значения — ни пространственного, ни эмоционального.

Она ищет счастья, но в отсутствие мужа она не может его найти: поезд не в состоянии его доставить, он только что-то, кого-то увозит.

Изучение техники на курсах железнодорожной связи и сигнализации становится средством физического и даже эротического общения с мужем и, одновременно, с его таинственным техническим миром. Неодушевленный технизм, который угрожает природе (здесь мы видим старое понимание концепции «свое/чужое») развивается и преобразуется (Кузин: 33).

Про Федора уже говорилось, что он «уехал на Дальний Восток настраивать и пускать в работу таинственные

электрические приборы. Он всегда занимался тайнами машин, надеясь посредством механизмов преобразовать весь мир для блага человечества или еще для чего-то, жена его точно не знала» (129).

Снова «поиски счастья», по словам Геллера, но опять же — как далеко позади остались речистые чеховские идеалисты!

Вечерние курсы Фро демонстрируют новый и оригинальный подход Платонова к прогрессу и к будущему. Муж Фро «окончил два технических института», но источник его власти — природа, а точнее, древняя традиция отношения и диалога человеческого и природного: «Он чувствовал машинные механизмы с точностью собственной плоти. <...> Муж Фроси имел свойство чувствовать величину напряжения электрического тока, как личную страсть» (138).

В муже Фро сосуществуют эмоциональность и разум, сочетание дореволюционного и советского (Кузин: 32). Деятельность и энергия, управляемые не только разумом, но и магическим чутьем, природными силами, намного сильнее советского оптимизма.

Фро ходит на занятия только потому, что «уста ее мужа однажды произнесли» слова «катушки Пупина», релейные упряжки или расчет сопротивления железной проволоки» (138).

Лексика, имена, фонические цепочки становятся способом физического, эротического и внутреннего общения и с техникой, и с мужем: «В трудных случаях Фрося, приходя домой, уныло говорила: «Федор, там — микрофарада и еще блуждающие токи, мне скучно». Но, обнимая жену после дневной разлуки, Федор сам превращался на время в микрофараду и в блуждающий ток» (138).

Муж-техник Федор, которого поезда увозят неизвестно куда и зачем, преобразуется в колдуна: «Он одушевлял все, чего касались его руки или мысль, и поэтому приобретал истинное представление о течении сил в любом механическом устройстве и непосредственно ощущал страдальческое, терпеливое сопротивление машинного телесного металла» (138).

Федор действует подобно ярославскому мужику Гоголя — без есенинского вызова, без чеховского оплакивания прошлого, но с новым и чарующим сочетанием тяготения к будущему и внутреннего сознания владения природ-

ными силами: «<...> он с искренностью воображения, воплощающегося даже в темные, неинтересные машины, представил ей оживленную работу загадочных, мертвых для нее предметов и тайное качество их чуткого расчета, благодаря которому машины живут» (138).

Благодаря колдовским чарам мужа машины приобретают интерес и жизнь, то есть становятся для Фро своими. В конце рассказа муж не смог остаться в «железнодорожном городе», в который вернулся с Дальнего Востока из-за ложной телеграммы жены. Он проводит девять дней наедине с ней, но в итоге уезжает безвозвратно и безо всякого объяснения. Таинственность его миссии отражается в картине машин и мира, захваченного машинами, несущего в себе черты научной фантастики: «Федор слушал Фро, затем подробно объяснял ей свои мысли и проекты — о передаче силовой энергии без проводов, посредством ионизированного воздуха, об увеличении прочности всех металлов через обработку их ультразвуковыми волнами, о стратосфере на высоте в сто километров, где есть особые световые, тепловые и электрические условия, способные обеспечить вечную жизнь человеку — поэтому мечта древнего мира о небе теперь может быть исполнена, — и многое другое обещал обдумать и сделать Федор ради Фроси и заодно ради всех остальных людей» (146).

С точки зрения Фро, машина, сама по себе мертвая (чужая), через посредство мужа превращается в живое существо (свое).

Составные части машины, основы технических теорий оживляются и отождествляются с частями тела мужа: «По ночам Фро часто тосковала, что она только женщина и не может чувствовать себя микрофарадой, паровозом, электричеством, а Федор может — и она осторожно водила пальцем по его горячей спине <...>» (138).

У Платонова — поразительное отношение к телу. Как уникальное целостное устройство человека, «тело — видимый носитель неповторимой индивидуальности» (Семенова: 8). Фро хочет преобразить свое тело в технические или физические элементы, но, в то же время, она неравнодушна к чувственному очарованию человеческого тела.

Та самая энергия, которая течет в венах Федора, питает механизм машин. Поезд увозит Федора вдале. Он покинет город, символ эпохи, железнодорожного мира, в котором ему тесно, в котором только отставной машинист (своего

рода Фирс) умрет вместе со старой железнодорожной культурой.

Федор простится с этим миром (прощай, старая жизнь, здравствуй новая), и пойдет дальше, но молча, без торжественных речей, покидая свою Аню, которую учил «уроку о человечестве». Когда он произносит слова: «Фро! Пойдем трудиться, пойдем жить, как нужно...» (147), — это чистые отзвуки чеховских мыслей: «Вся Россия — наш сад», но Фро не слышит, не понимает и все повторяет: «Завтра, завтра».

Советский критик увидел в отъезде мужа только припят социального долга над личной жизнью. Поезд был бы, в этом случае, еще раз чужим, врагом, виновником в отдалении. Приношение Фро в жертву можно истолковать как приношение в жертву Евгения в «Медном Всаднике» Пушкина.

Фро нуждается в любви и знаниях. Нужда в любви преобладает, наука сводится к любви к мужу. Для него наука и техника стоят выше любви, по крайней мере, выше этой железнодорожной любви, отсталой и чужой. Фро понимает, что быть женщиной, а не микрофарадой для мужа плохо. Встает вопрос: может быть, Фро, на самом деле, глупая и жадная девчонка (139), как она про себя говорит?

Платонов опирается на литературную традицию. Первоначальное отчужденное, русское отношение к поезду превращается в самом начале в положительное. Поезд для жителей «железнодорожного города» совершенно «свое», но такое «свое» скоро трансформируется в «старое». Старый машинист устарел, он символизирует отошедший мир. В случае же Федора понятие «старое» обогащается благодаря традициям — литературным и народным. Поезд в городе и не чужой, и уже не новый. Федора тянет к новому, конкретному благу человечества (советский оптимизм), и поезд для него — лишь несовершенный (в силу медлительности) способ передвижения.

Федоровские теории научного управления природными силами как будто перевертываются через новое понимание оппозиции «свое/чужое», которое Платонов связал с железной дорогой. Наука и техника используются благодаря владению традициями прошлого, новому приобщению к родной почве. Не советская масса, а муж-колдун,

отдельная личность самостоятельно движется в этом направлении.

Может ли утешить Фро присутствие ребенка с гармошкой? Поезд еще раз победил. Еще раз тайны мужа остались для Фро непонятыми. Ребенок живет своим бытом, ничто не связывает его со вселенной. Для Фро ребенок воплощает исходную повседневность. «Фро делает выбор в пользу близи против дали» (Жолковский: 30).

«Наконец уехали», — говорили почти все персонажи Чехова в конце пьес, и все возвращалось к первоначальному скучному «покою». И у Платонова герой уехал, но с самого начала, несмотря на короткое возвращение. И хотя в действиях Фро еще звучит чеховская фраза, она, по крайней мере, уже не говорит «наконец». Это является значительным шагом вперед. По сравнению со своими литературными предками она попыталась сделать выбор.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См. мою статью «Дорожные жалобы Пушкина в железнодорожной перспективе» (Пушкинский Коллоквиум. — Будапешт. — 1993).
- 2 Об этом см. Ваehr 1989.
- 3 Платонов: 128. Далее ссылки на рассказ «Фро» даются непосредственно в тексте работы с указанием страницы после цитаты.
- 4 Об этом см. Anderson.

ЛИТЕРАТУРА

- Платонов А. Фро (1936) // Платонов А. Собрание сочинений. — М., 1985. II: 128 — 148.
- Гоголь Н. В. Мертвые души. — М., 1993.
- Федоров Н. В. Философия общего дела.
- Бабенко Л. Образный мир рассказов Платонова 20-х гг. // Проблемы стиля в советской литературе. — 1974. — 7.
- Бродский И. Послесловие // Platonov A. La mer de Jouvence. — Paris, 1976.
- Васильев В. Литературная критика А. Платонова. К 80-летию со дня рождения писателя. // Наш современник. — 1979. — N 9.

- Васильев В. А. Платонов. Очерк жизни и творчества. — М., 1990.
- Войтинская З. Герои Андрея Платонова // Гудок. — 1967. — 26 марта.
- Геллер М. А. Платонов в поисках счастья. — Париж, 1982.
- Геллер М. Машина и винтики: история формирования советского человека. — Лондон, 1985.
- Дельман. Люди железнодорожной державы // Литературная газета. — 1936. — 24 апр.
- Дрозда М. Художественное пространство прозы Платонова // *Umjetnost Rijeci*. — 1985. — N 2-4.
- Жолковский А. «Фро»: пять прочтений // Вопросы литературы. — 1989. — N 12.
- Киселева А. Учение Н. Ф. Федорова в свете современности // Грани. — 1971. — N 81.
- Кузин Н. Г. Навстречу будущему (к 80-летию Андрея Платонова) // Русская литература. — 1979. — N 3.
- Лихачев Д. С. Заметки о русском. — М., 1981.
- Мальгина Н. М. Эстетика А. Платонова. — Иркутск, 1985.
- Савельзон И. В. Структура художественного мира Платонова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. — МГУ, 1992.
- Семенова С. Идея жизни А. Платонова // Москва. — 1988. — N 3.
- Толстая-Сегал Е. Натурфилософские темы в творчестве А. Платонова 20-х — 30-х гг. // *Slavica Hierosolymitana*. — 1979. — N 4.
- Якушевы Г. и А. Структура художественного образа у А. Платонова // *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*. — Columbus (Ohio). — 1978. — Vol. 2: 746-777.
- Anderson R. The railroad in Doktor Zhivago // *Slavic and East European Journal*, 31. — 1987. — N 4.
- Ваehr S. The Troika and the Train: Dialogues between Tradition and Technology in Nineteenth-Century Russian Literature // J. Douglas Clayton, ed., *Issues in Russian Literature*. — Columbus (Ohio). — 1989.
- Briggs A. Iron Bridge to Cristal Palace. Impact and Images of the Industrial Revolution. — London, 1979.
- Briggs A. The Power of Steam. An Illustrated History of the World's Steam Age. — London, 1982.
- Brodskij I. Catastrofi nell'aria // *Il canto del pendolo*. — Milano: Adelphi, 1987.

- J a k u s h e v N. A. Platonov's Artistic Model of the World // Russian Literature Triquarterly. — 1979. — N 16.
- J o r d a n M. Andrey Platonov // Russian Literature Triquarterly. — 1974. — N 8.
- K o u t a i s s o f f E. Some Futurological Aspects of Fedorov's Philosophy of the Common Cause // Russian Literature Triquarterly. — 1975. — N 12.
- L a n d e s D. S. The Unbound Prometheus. Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present. — Cambridge, 1969.
- N a i m a n E. The Thematic Mythology of A. Platonov // Russian Literature. — 1987. — N 21.
- P e r k i n H. The Age of Railway. — Newton Abbot, 1971.
- S e l f r i d T. Platonov. Uncertainties of Spirit. — Cambridge, 1992.
- S v e l k a u s a s P. Thematics and Forms of Platonov's Stories, Ph. D. Thesis. — Brown University, 1972.
- T e s k e y A. The Theme of Science in the Early Works of Andrey Platonov's // Irish Slavic Studies. — 1980. — N 1.
- T e s k e y A. Platonov and Fedorov: the Influence of Christian Philosophy on a Soviet Writer. — Avebury, 1982.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ СМЕХ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

ПЕККА ПЕСОНЕН

«Ведь мы друг на друге живем, в один сортир ходим, один труп русской литературы жрем...» (Андрей Битов, Пушкинский дом; Битов 1989: 305).

Инструментом анализа современной русской прозы мы избрали концепцию смеховой культуры М. М. Бахтина. Дело в том, что в рамки этой концепции очень точно укладывается целый круг художественных текстов, созданных и создающихся в наши дни. Более того, нам представляется, что именно исходя из понятий смеховой культуры и можно по-настоящему полно и широко осмыслить функцию юмора и средства его выражения в современной прозе. Этот юмор можно назвать интертекстуальным: намеки и аллюзии на литературные и культурные традиции имеют в нем важное значение.

Под современной русской прозой мы подразумеваем широкое и достаточно пестрое, но вместе с тем весьма целостное направление, имеющее свою общую стратегию. Такое направление принято называть другой литературой, авангардом, поставангардом, «арьергардом» (Эпштейн 1991: 226 – 229), постмодернизмом, альтернативной или еще бестенденциозной, неозстетической литературой. Туда же, видимо, входят на правах отдельных течений метареализм и концептуализм.¹

Эта литература до середины 80-х годов была в СССР, в основном, подпольной, и на Западе ее знали мало. Теперь многое изменилось. Она уже совсем не подпольна и даже потеряла свою альтернативность; можно даже сказать, что ее эстетическая альтернативность канонизирована. Борьба между различными группировками имеет чисто творческое значение.

Как известно, в пределах бахтинской концепции смеховой культуры было тщательно разработано понятие

менипповой сатиры, т. е. такой именно сатиры, которая строится на переворачивании традиционных структур. Этот механизм создания своего рода «изнаночных» текстов является активно работающим и в наши дни. В частности, он лежит в основе той ветви современной русской прозы, которая нас сейчас интересует. Именно понятие менипповой сатиры является ключом к прозе, строящейся из элементов черного юмора, гротеска и пародии. При этом юмор обычно выражается через многоплановую языковую игру, которую отличает соединение множества разных стилей, их полифония. Полифония стилей художественно оправдана наличием многоголосого автора-повествователя, способного саморасщепляться, менять роли и маски, за которыми угадываются самые разные персонажи русской и мировой литературы, точнее, их стилизованно-пародийные варианты. Разные лики автора выражают амбивалетность и многозначность повествователя, строящегося на аналогах, на скрещивании литературной и реальной действительности. Это и определяет характер того юмора, который стал предметом нашего рассмотрения.

Кругу интересующих нас произведений свойственна подчеркнутая литературность. Более того, они изначально моделируются как открыто, подчеркнута литературные, как самосознающая метафикция.² В итоге получается, что текст содержит в себе указания на целые мириады текстов, на традиции русской и западной литературы, он может включать в себя фрагменты и даже целые тексты (например, газетный материал), но именно как **другие**, принадлежащие совсем иным авторам. Эта тенденция полностью соответствует бахтинской концепции смеховой культуры.³

Сознательная текстуальность является основным признаком постмодернизма. Самый термин этот является спорным. Иногда даже считали, что понять постмодернизм в литературе невозможно без определения характера постмодернистского общества, в русском же обществе будто бы такое определение отсутствует (См. например Fokkema 1983: 55–56; Nassan 1987: 90). И все-таки русский постмодернизм есть. Его своеобразным признаком, в отличие от западного, можно считать способ конструирования текстовой реальности из обрывков, осколков, из фрагментарной, взрывающейся или разлагаемой на отдельные составные элементы действительности. Однако в русской

критике последних лет под постмодернизмом понимали практически любое новое, эстетически своеобразно ориентированное явление. В дальнейшем всех рассматриваемых писателей мы будем называть постмодернистами. Во всяком случае все они являются представителями русской саморефлектирующей металитературы (метафигции).

Метафигтивность вряд ли можно считать новым явлением в русской литературе, хотя как центральная тенденция, как особенность определенного литературного направления она характерна именно для современной литературы. Уже в классической русской прозе XIX века роль метафигтивных элементов была весьма значимой. Многие произведения Пушкина, Гоголя, Достоевского, а впоследствии и русских модернистов буквально пронизаны отзвуками самых разнообразных текстов. (О традиции метафигции в русской литературе см. Shepherd 1992.) Кроме того, в них очень часто обсуждаются вопросы искусства как имеющие реально-жизненное значение, ставится проблема писательства. Например, в границах романа идет обсуждение самого романа и в целом авторских творческих принципов. Модернизм еще в большей степени опирался на литературный материал, тяготел к пародийно-гротескному «проигрыванию» классических текстов. Таким образом, традиция метафигтивной организации повествователя доходит от Пушкина до Белого, Мандельштама, Набокова и чрезвычайно интенсивно проявляется в книгах писателей, рассматриваемых нами сейчас. Прежде всего эту традицию отличает анализ творческого процесса, который является частью изображаемой действительности. Интересно, что подобное саморефлектирование не только оказывается самой существенной частью жизни, но и ее заменой. Оно становится совершенно равнозначным действительности, получает особый статус реальности. Именно поэтому в метафигтивных произведениях обсуждение литературных проблем и роли писателя соединяется с обсуждением этих обсуждений. Это можно видеть у Пушкина, затем у Белого, а потом и у Набокова. Но до логического предела доводит данную тенденцию Битов; огромное значение она имеет для Попова, Сорокина и многих других современных авторов.

Бахтин видит в саморефлективности жанровый признак романа. Именно как саморефлектирующий роман обновляет традиции классических текстов, «пропуская» их сквозь пародийно-гротескную обработку. Это свой-

ство метафигтивности доминирует в современной русской прозе. Именно через интенсивное использование метафигтивных подчеркиваний, литературных аналогий, аллюзий и намеков и творится та эстетическая реальность, которая соединяет разные, порой трудно совместимые уровни подчеркнуто литературной действительности.

Определяющая черта этой действительности — пародийность, проявляющаяся прежде всего в комических, амбивалентных сопоставлениях. Полифония этих сопоставлений как раз и определяет гротескное начало в современной прозе, что полностью соответствует выдвинутому и обоснованному М. М. Бахтиным понятию «серьезно-смеховой» литературы.

Рассмотрим метафигтивность современной русской прозы на материале творчества трех писателей: Андрея Битова (р. 1937), Евгений Попова (р. 1946) и Владимира Сорокина (р. 1955).

Эти три писателя являются представителями разных поколений и разных течений современной прозы, однако способы организации повествования в их рассказах, повестях, романах имеют много общего. В частности, объединяющим, цементирующим началом текста и у Битова, и у Попова, и у Сорокина выступают метафигтивность, интертекстуальность, гиперлитературность, пародийность и гротеск.

Андрей Битов является, можно сказать, патриархом, классиком того направления, в котором доминирует тенденция к политекстуальности. Его роман «Пушкинский дом», вышедший на Западе в 1976 году, а впоследствии появившийся и в России, — центральное произведение русской современной метафигтивной и постмодернистской литературы.⁴

В творчестве Битова весь мир является одной цитатой. Его «Пушкинский дом» имеет подзаголовок «роман-музей». Роман является многоэтажным домом. Уже названия глав построены на цитатах из классической русской литературы: или прямо — «Отцы и дети», «Что делать?», «Герой нашего времени», или контаминировано — «Бедный всадник». Роман полон мотто, разных намеков и аллюзий, часть которых имеет только игровой, а часть глубоко мировоззренческий характер. В целом роман контекстуален в духе лучших традиций русского модернизма, самы-

ми яркими образцами которого являются романы Андрея Белого и Владимира Набокова.

Все намеки переплетены и объединены основными писательскими проблемами и проблемами жизни и искусства. В сети литературной действительности многоликий автор ищет себя и свое место. Битовское авторское «я» постоянно находится в пути и литературные намеки и цитаты являются верстовыми столбами этого пути. В качестве самого яркого примера приведем рассказ «Фотография Пушкина» (Битов 1988: 417-454), в котором репортер-исследователь послан в 2099-м году, в год 300-летия со дня рождения Пушкина, путешествовать обратно во времени, чтобы сфотографировать и записать писателя, но через пародийные намеки и аллюзии обозревается вся история русской литературы, в которой Пушкин фигурирует как самый непререкаемый авторитет.

Литературные и культурные коды сосредоточены в разнообразных проявлениях авторского «я»: есть явный имплицитный автор, есть и всезнающий рассказчик, иногда появляется «сам» Битов, иногда он играет роли разных персонажей. Показательно, что автор-повествователь все время обсуждает свою роль и свое существование, свою силу и свое бессилие. Единственная существующая действительность является условной и литературной, она дает бесконечные возможности владеть временем и пространством, свободно переходя все исторические и этические границы, границы жизни и смерти. В мире Битова господствует свободный карнавал, но порождаемые этим карнавалом постоянная неуверенность и амбивалентность подавляют. «Я виноват в этой, как теперь модно говорить, «аллюзии» и бессилён против нее» (Битов 1989: 343), — устанавливает битовский герой.

Герои Битова являются чаще всего художниками и писателями, что как раз мотивирует появление текстов в тексте, т.е. произведений, созданных как бы самими героями. Но и сам автор может выступать в двойной авторской функции. Так, художественное пространство «Пушкинского дома» неоднократно перебивается отдельными рассуждениями повествователя, которые выделены словами «Курсив мой». Они пародируют лирические отступления всезнающего повествователя русского реализма и в то же время маркируют наиболее существенные для писателя проблемы. Все это — признаки самосознающей метафигции. Повествование прерывается и литературоведческими

очерками о русской литературе, автором которого является один из героев романа. Их многоплановость подчеркивает и тот факт, что они публиковались в качестве самостоятельных статей Битова в литературоведческих журналах. Более того, Битов выпустил и сборник «Статьи из романа» (Битов 1986), в котором статьи смоделированы в единый и целостный текст.

Граница между фикцией и действительностью у Битова сознательно затемнена. Битовское повествование построено на смеси и пестроте стилей и жанров. Они создают картину мира, которой владеет текст и которая раскрывается только в процессе постановки проблем.

С чередованием силы и неуверенности связана существенная для мира романов Битова проблематика времени. В полном соответствии с бахтинской теорией романа герои Битова свободно передвигаются во времени. Цитаты и намеки выражают эту свободу, но одновременно они являются постоянной болью битовских героев. С их помощью герои ищут потерянный момент, современность, то, что происходит в действительности. Хотя в битовском мире современность можно рассматривать с позиции будущего, передвигаться «в пяти временах и видах» одновременно, мистическое «теперь» остается недоступным. Это признак «последних времен», с которым связан весь построенный на текстах мир.

В мире Битова господствует свобода слова, стиля, повествования, места и времени, но одновременно эта свобода становится оковами. Ее боль противоположна той свободе, которая достигается освобождением от оков места и времени. Эта боль свободы глубоко чужда постмодернистскому самосознающему повествованию, в котором свобода повествования вообще является основным конструирующим началом. Автор-повествователь может комментировать ее, но не так тематически и идеологически, как у Битова.

Хотя гротеск можно считать типичным элементом повествования Битова, его характеризует и литературная софистичность. Евгений Попов, с другой стороны, является мастером гротескного натурализма, но при этом он предельно литературен — без конца играет с цитатами и пародийными намеками.

Творчество Попова включает в себя рассказы (Попов 1981 и Попов 19916), благодаря которым он стал из-

вестным как абсурдный, но еще довольно традиционный реалист, и романы, которым свойственны черты смеховой культуры.

«**Душа патриота**» (Попов 1989; написан 1985)⁵ — роман в письмах некому Ферфичкину (намек на персонаж из «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского). События романа описывают один день 1982 года, когда умер Он — т.е. Л. И. Брежнев. В день похорон многоликий «я» романа и его друг Пригов — одноименный известному современному поэту — гуляют по Москве. Намеки на «действительные» и литературные имена и события здесь бесконечны и многосторонни. Интертекстуальная сеть и игра подчинены абсурдной, гротескной пародии, эпическая дистанция полностью уничтожена.

В коллажном романе Попова «**Прекрасность жизни**» (1991a) пестрота жанров и стилей является структурообразующим началом. Изменяющий все время свое лицо, «ненадежный» повествователь рассказывает истории, которые обрамлены газетными заглавиями, объявлениями, пропагандистскими лозунгами, отрывками из статей, вопросами граждан и рифмами — от Манделштама до народных сочинителей. Попов снабжает свое произведение подзаголовком «роман с газетой».

Роман разбит на периоды, озаглавленные датами: «**1961–1985**». Началом является начало писательской карьеры самого автора, концом — перестройка. Разницы дат и времен не имеют значения. «Хорошо жить в СССР, только иногда очень грустно. Скорее бы перестройка. . . » (Попов 1991a: 206), — мечтает автор-повествователь уже в 1972-м году.

Заглавие новейшего романа Попова «**Накануне накануне**» (1993) отсылает к заглавию романа И. С. Тургенева. Роман написан Поповым «на новый лад», если верить «прим. редакции». Тут еще важно учесть авторское предисловие, в котором функция предисловий определяется через метафору «костыли для тех, кто плохо ходит». Произведение имеет подзаголовок «роман персонажа романа, написанного персонажем романа» (Попов 1993: 3). Интертекстуальная постмодернистская игра с повествователем доведена до того предела, когда она сама начинает пародироваться. Корни игры прослеживаются в традициях модернистской прозы, но в то же время восходят к Гоголю и Лескову и даже к повествовательным образцам

русского фольклора. В нем берет начало уничтожающая все границы и нормы фамильярность, которая разрушает законы эпического повествования.

Исследователь связей поэтики Попова с поэтикой русской народной сказки Ю. Вишневецкий (1991) считает, что Попов подчиняет нормы эпического повествования своей авторской концепции, чтобы творить современную сказку. В рассказах-сказках Попова можно найти одну метасказку, передающую картину мира автора.

Попов «сам» является в своих произведениях всезнающим рассказчиком, который меняет маски, время и место, непрерывно комментирует себя и свое повествование. Этот рассказчик меняет стили, болтает со своими читателями, но в то же время его иногда иронические, иногда неожиданно патетические комментарии строги и лаконичны.

Автор-повествователь знает все. Он свободно двигается во времени и пространстве и не сомневается в своем всезнании, что позволяет ему одновременно играть роль и «незнающего», и «ненадежного» повествователя.

Текст Попова является полем боя, и нет сомнения в том, кто является врагами; бюрократы от политики и литературы, властители уничтожены им без милосердия.

Оружием Попова в этой борьбе является язык. Он использует все стилистические возможности советизмов, идиом официального языка. Персонажи, в том числе и сам автор-повествователь, творят метафоры, бессмысленность которых рождается из абсурдных столкновений средств официального и разговорного языка. Образы и клише социалистического реализма поставлены в новый контекст, из которого рождается своеобразная амбивалентность.

Использованные в «Прекрасности жизни» цитаты из «действительности» являются гораздо более «сумасшедшими», чем вымышленный мир автора-повествователя. Именно в этих цитатах расцветает черный гротескный мир. Сочинять пародию больше не требуется, поскольку она уже создана: ее можно только подчеркивать с помощью сопоставлений. Цитаты передают трагикомическую суть современной истории Советского Союза.

Бесконечная серия цитат утомляет, но это не результат продуманного авторского расчета. Наплыв во многом несопадающих друг с другом цитат демонстрирует аб-

сурд действительности, а также его непереносимость и затрудненность его передачи.

Поповский повествователь создает из цитат картину действительности, и действительность оказывается одной только цитатой. Текст насыщен именами, отдельными ассоциациями, более того, он строится на комплексе литературно-культурных традиций. В отличие от Битова, Попов не комбинирует из своих цитат многоэтажного мурзеля, но цитаты составляют основу его повествования.

Творимый Поповым мир является, подобно битовскому, текстовым миром, хотя его действительность чаще всего состоит из самых рутинных ситуаций и деталей реальной действительности.

Персонажи произведений Попова являются настоящими разрушителями всех границ и норм, но они не осознают этой своей силы. Маргинальным героям Попова пахнувшая водкой действительность дарит больше свободы, чем мир властвующих абсурдных норм. Свою настоящую свободу они находят только в ирреальном мире, который разумен и менее хаотичен, чем «реальная действительность» (см. Вишнеvский 1991).

Единственной освободительной силой является Большой Смех. Попов назвал смех одной из главных составляющих собственной картины мира.

В соответствии с бахтинской концепцией в мире Попова официальные, абсолютные нормы и истины гротескно вывернуты наизнанку. Советская действительность давала богатейший материал для такого художественного построения. Сопrotивляющиеся господствующим истинам дураки и чудаки Попова действуют спонтанно. У них нет не только сил и возможности стать проповедниками своего мировосприятия, но очень часто им не везет в их напрасных, жалких попытках перехитрить окружающую жизнь.

Но они становятся живой манифестацией абсурда жизни. Попов доводит гротесную фамильярность до крайности: физиологические отправления героев становятся мерой последних истин.⁶

В парах водки отражаются абсурд и относительность жизни. Из них вырастает та фаталистическая картина действительности, которая отходит от бахтинской концепции. Созданный Поповым мир не является миром сражающихся друг с другом идеологий, и его герои не являются

носителями идей: «Ничего нету, но жизнь продолжается, ибо по-другому она не умеет» (Попов 1991а: 110).

В этом своем фатализме картина мира Попова близка миру абсурдистов русской литературы 1920-х гг., миру метафизических ужасов Хармса и Введенского, который, в свою очередь, близок к кошмарному миру сказок. В свете абсурдного юмора в этом мире ужасов есть и проблеск надежды на лучшее.

Мир Попова отнюдь не безысходен, в его системе просматриваются идеалы. Один из них — «прекрасность жизни». Этот часто повторяющийся в одноименном романе образ является лексическим неологизмом. В ежедневном, «нормальном» языке — и в действительности — он почти возможен и, одновременно, невозможен. В созданной писателем свободной действительности он может рождаться и сделаться даже необходимым. Его надо творить, сопротивляясь заданным нормам.

Владимир Сорокин (р. 1955) более явно, чем другие, связан с литературным направлением, выработавшим свою особую программу, — с концептуализмом. Сорокин является лучшим представителем концептуализма в прозе.⁷

Концептуализм — крайне эстетическое направление, в рамках которого самым важным понятием является слово. Новое слово творят, используя старое, цитируя и имитируя. Интертекстуальность концептуализма является прежде всего стилистической, связанной с языком. Намеки на литературные образы и темы имеют меньше значения.

Основой является социалистический язык, его клише и бессмыслица. С ним связан и язык литературы XIX века.

В эстетике концептуализма предельно концентрированно проявились идеи ортодоксального постмодернизма: полное отвержение мировоззрений и даже упоминаний о них. Концептуалистский текст деидеологизирован и глубоко литературен. Он ориентирован не на жизнь, а на литературу, отражая ее и себя.

Сорокин пересоздает разные языки литературы и действительности, очень часто соединяя «праздничный» язык социализма с грубыми выражениями разговорного языка. Именно на основе их комбинирования рождается дикий гротескный мир, проявляющийся прежде всего на языковом уровне.

Сорокин старается сохранить ежедневный язык во всей его тривиальности. Его влечет не художественный — красивый и многозначный жаргон, — а язык во всей его «хромоте» и бессмысленности, со всеми его ошибками и абсурдными банальностями. Это стремление отражается особенно в повести «Очередь» (1985), которая целиком состоит из серии реплик, произносимых в очереди и выражающих абсурдный мир советской действительности. Сорокин делает повседневное литературным. В этом процессе рождается фамильярный гротеск, который опять-таки связан с последними вопросами бытия. С ними соотносится и эротика в типичной для Сорокина сатанической, холодной форме.

Вызвавшее много шума последнее произведение Сорокина «Тридцатая любовь Марины» (1992) утомительно регистрирует образ жизни художников и представителей советской полуинтеллигенции. Описание дается в форме языковой игры, основанной на разных стилях и намеках. Сорокин использует разные жанры и формы — начиная от основных клише социалистического реализма до сюжетов диссидентских рассказов, пародии тургеневского пейзажного описания или до пародийно-праздничной монотонности газетного языка.

Стилистическую пестроту поддерживают разные намеки, которые у Сорокина являются кодами и фетишами. В «Тридцатой любви Марины» постель некоего Валентина ассоциируется с борщом и музыкой Шопена. Совокупление Марины с партийным секретарем сопровождается гимном Советского Союза. В пирах «панк»-молодежи «Последнее танго в Париже» соединяется с теософской легендой, выпивкой с американским журналистом и византийской молитвой.

Это намеренное шокирующее соединение противоположных друг другу элементов представляет собой один из основных стилистических приемов в современной авангардной прозе. Сильнее Сорокина он заметен, например, в прозе молодого Егора Радова (р. 1961), в его произведениях «Змеесос» (1992) и «Якутия» (1993). В эстетике Радова эффект шока доводится до предела, после которого начинается новый отсчет жизни, и в итоге возникает потребность появления нового религиозного сознания.

В мире прозы Сорокина высокое и низкое соединяются и сталкиваются с помощью приемов гротеска, описанных

Бахтиным. Но ни высокое, ни низкое не раскрывает и не объясняет истины.

Для концептуализма важны уже существующие тексты, их использование стирает существующий мир до невидимости. Концептуализм имитирует разные стили и творит из них нарочито бесцельный мир.

Но бесцельность и неидеологизированность все-таки не являются здесь полными. Сознательный примитивизм приносит на сцену тайные конструкции и приемы идеологического обмана. Имитируя и соединяя, он раскрывает старые клише — клише классической литературы и литературы социалистического реализма, от Тургенева до производственного романа 1930-х годов. Концептуализм обновляет современный язык, осмеивая, пародируя его. Неясная, бормочущая реплика и мертвая фраза у Сорокина имитируют настоящий язык своих носителей. Язык ищет голос истины, большое, безличное «ничто». В этом поиске он в конце концов старается дойти и до метафизических, «последних» вопросов.

Можно, конечно, спорить о том, является ли соединение разных языков и стилей в одно «ничто» антибахтинским уничтожением словесного диалогизма и словесной пестроты, противоположно ли оно тому игровому направлению литературного карнавала, представителями которого являются Битов и Попов.

Можно ли считать интертекстуальный, карнавальный, разрушающий границы литературный мир, описанный нами выше, обновляющим гротеском или его следует отнести к уничтожающему гротеску, за который часто осуждали мир русской современной литературы? Для нас очевидна пародийная, игровая гротескность этого мира.

Оставим вопрос открытым, и попытаемся подвести итоги, используя понятие и признаки менипповой сатиры. По Бахтину (1979: 129 — 140), мениппова сатира выражает карнавальный мир, и именно таким является мир анализируемой нами литературы. Эта постмодернистская литература осознает себя под знаком особой, гипертрофированной литературности. Вместо формальной логики она использует логику относительности и аналогий.

Повествование Битова, Попова и Сорокина и многих им подобных русских постмодернистов полностью освобождено от ограничений внешней свободы или вероятности. С другой стороны, в нем нет осознанного сюжетного и фи-

лософского вымысла, нет философской идеи. Отсутствие идеи подчеркивается сознательно, но, с другой стороны, у всех анализировавшихся нами писателей легко обнаружить эстетически-идеологическую концепцию. Свободная фантастика, символика и мистические религиозные элементы связаны у них с крайним и грубым натурализмом.

В русском постмодернизме трудно найти целостный образ человека. Самыми живыми являются герои Попова. При этом они во многом карикатурны, их образы построены на игре с реальностью, и все же более достоверны, чем многосторонние, вызывающие эмоции психологические образы.

Весь постмодернизм направлен именно против психологического реализма, поэтому бахтинский анализ поэтики Достоевского к нему не применим. Но этот антипсихологизм не мешает связям современной прозы с Достоевским.

Основные признаки бахтинской мениппеи: «сцены скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческое нарушение общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета» (Бахтин 1979: 135) прямо соотносятся с эстетической русского постмодернизма. Сорокин доводит эти признаки мениппеи до предела. В результате разрушается эпическая и трагическая цельность мира, этому разрушению содействует и фрагментарная интертекстуальность постмодернистской прозы.

Резкие контрасты и оксюморонные сочетания особенно подчеркиваются у Попова и Сорокина. Здесь возможны всякого рода резкие переходы и смены «верха» и «низа», подмены и падения. На «широкое использование вставных жанров» уже было указано выше, автоцитаты и автопародия также имеют важное значение. Попов строит свое повествование на статьях, газетных отрывках, письмах и т.д., Сорокин — на репликах в очереди и на соединении разных литературных текстов. Повествовательные приемы Попова и Сорокина испытывают, ставят под вопрос традиционный роман как жанр. Таким же образом и «роман-музей», и «роман-пунктир» (подзаголовок повести Битова «Улетающий Монахов»; Битов 1991: 232 — 443) намекают на эстетику разрушения жанровых границ.

«Злободневная публицистичность», признаки журналистского жанра, реакция на актуальное и идеологическое

присущи каждому из анализируемых писателей, особенно Попову. Подобная реакция является одновременно и явным и скрытым восстанием, своего рода диалогом, только если можно считать восстание диалогом. Диалогические элементы основаны на аналогиях и намеках. Игра с именами — важное начало всей интертекстуальной сети. Якобы незначительные намеки получают свое значение, будучи частью менипповой картины мира этих произведений.

Само собой разумеется, что нет смысла прибегать к прямому приспособлению понятий мениппеи к постмодернистской прозе. Нам было важно показать связь русского постмодернизма, неоавангарда с бахтинской традицией. Именно ее импульсы и элементы — используемые продуманно или бессознательно — придают силу радикальной перестройке всей системы современной русской прозы. Проза эта возникла и утверждалась в качестве подпольной, альтернативной, поэтому ей оказался близким дерзкий дух бахтинских идей. Большой смех, который, несмотря на неприятие постмодернистами идеологии, имеет в современной русской литературе глубоко мировоззренческий характер, будет придавать жизненную силу и в дальнейшем. Через цитаты и намеки постмодернистская проза, богохульствуя, разрушает канонические тексты и, отталкиваясь от традиций, одновременно указывает на свою связь с ними.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 О разных «измах», направлениях и их названиях см., например: Эпштейн 1988, 1989, 1991; Иванова 1989; Северин 1990; Лейдерман-Липовецкий 1991; Липовецкий 1989, 1991; Курьцин 1992; Берг 1993; Noskov 1993. В русской литературе особенно проблематичным является вопрос о связи между постмодернизмом и авангардом. На это обратили внимание и западные исследователи. См., например, Calinescu 1987.
- 2 Понятие «самосознающая фикция» (self-conscious fiction) восходит к Алтеру (Alter 1975). Будучи самосознающей, эта литература, на наш взгляд, является и метафикцией.
- 3 О концепциях смеховой культуры и менипповой сатиры Бахтина см. Бахтин 1975, 1979, 1986. В дальнейшем мы будем ссылаемся на эти работы только когда речь пойдет о прямых цитатах.

- 4 Курыцин (1992: 228, 231) считает самым значительным произведением русского постмодернизма «Пушкинский дом» Андрея Битова. В такой оценке он не одинок. О Битове см. пока единственную монографию Chances 1993; о его постмодернизме Leitner 1988, Ritz 1992; Песонен 1991a. Данный обзор творчества Битова основывается на моих статьях Песонен 1991a, 1991b, Pesonen 1993.
- 5 О «Душе патриота» см. Engel 1991. За интересные наблюдения о «Прекрасности жизни» и постмодернизме Попова приношу благодарность Пекке Нихтинену, посвятившему анализу указанного романа свою дипломную работу (Nihtinen 1992).
- 6 Еще более ярко и концентрированно такая тенденция повествования выражена, может быть, в самом гениальном произведении современной русской прозы — в поэме «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева.
- 7 Об эстетике концептуализма см. Эпштейн 1988, 1989, 1991 и Берг 1993, который дает хороший краткий обзор основных черт творчества Сорокина.

ЛИТЕРАТУРА

- БИТОВ 1988: Битов А. Человек в пейзаже, повести и рассказы. — М., 1988.
- БИТОВ 1989: Битов А. Пушкинский дом. — М., 1989.
- БИТОВ 1991: Битов А. Собр. соч. — М., 1991. — Т. 1.
- ПОПОВ 1981: Попов Е. Веселие Руси: Рассказы. — Ann Arbor. — 1981.
- ПОПОВ 1989: Попов Е. Душа Патриота или различные послания к Ферфичкину // Волга. — 1982. — N 2.
- ПОПОВ 1991a: Попов Е. Прекрасность жизни: Главы из романа с газетой, который никогда не будет начат и закончен. — М., 1991.
- ПОПОВ 1991b: Попов Е. Самолет на Кельн: Рассказы. — М., 1991.
- ПОПОВ 1993: Попов Е. Накануне накануне: Роман персонажа романа, написанного персонажем романа // Волга. — 1993. — N 4.
- СОРОКИН 1985: Сорокин В. Очередь. — Париж, 1985.
- СОРОКИН 1992: Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. — Рукопись (по-русски не напечатана).
- РАДОВ 1992: Радов Е. Змеесос. — М.; Таллинн, 1992.
- РАДОВ 1993: Радов Е. Якутия. — М., 1993.

БАХТИН 1975: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.

БАХТИН 1979 (1963): Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979.

БАХТИН 1986 (1965): Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — Orange, Conn.—Dusseldorf, — 1986.

БЕРГ 1993: Берг М. О литературной борьбе // Октябрь. — 1993. — N 2.

БИТОВ 1986: Битов А. Статьи из романа. — М., 1986.

ВИШНЕВСКИЙ 1991: О поэтическом мире Евгения Попова // Russian Language Journal. — 1991. — Vol. 45.

ИВАНОВА 1989: Иванова Н. Намеренные несчастливцы // Дружба народов. — 1989. — N 7.

КУРИЦЫН 1992: Курцын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. — 1992. — N 2.

ЛЕЙДЕРМАН—ЛИПОВЕЦКИЙ 1991: Лейдерман Н. — Липовецкий М. Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени // Новый мир. — 1991. — N 7.

ЛИПОВЕЦКИЙ 1989: Липовецкий М. Свободы черная работа. Об артистической прозе нового поколения // Вопросы литературы. — 1989. — N 9.

ЛИПОВЕЦКИЙ 1991: Липовецкий Марк. Закон крутизны // Вопросы литературы. — 1991. — N 11—12.

ПЕСОНЕН 1991a: Тексты жизни и тексты искусства в прозе Андрея Битова // Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм» / Отв. ред. А. Мальтс. — Тарту, 1991.

ПЕСОНЕН 1991b: Андрей Битов — модернист и/или постмодернист? // Nemzetközi Szlavisztikai napok 4. Szerk: Gadanyi, Karoly. Szombathely. — S. 443-452.

СЕВЕРИН 1990: Северин И. Новая литература 70—80-х // Вестник новой литературы. — 1990. — N 1.

ЭПШТЕЙН 1988: Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков. — М., 1988.

ЭПШТЕЙН 1989: Искусство авангарда и религиозное сознание // — Новый мир. — N 12. — С. 222—235.

ЭПШТЕЙН 1991: После будущего: О новом сознании в литературе // Знамя. — 1991. — N 1.

ALTER 1975: Alter R. Partial Magic. The Novel as a self-conscious Genre. — Berkeley, 1975.

CALINESCU 1987: Calinescu M. and Fokkema D. (ed.) Introductionary remarks. Exploring Postmodernism. — Amsterdam, 1987.

- CHANCES 1993: *Chances* E. Andrei Bitov: Ecology and Inspiration. — Cambridge, 1993.
- ENGEL 1991: *Engel* Ch. Thirstram Shandy und Ullysses in Moskau. Textstruktur und Bedeutungsaufbau in Dusa Patriota ili razlichye poslanija k Ferfickinu von Evgenij Popov. Georh Mayer zum 60. Geburtstag. // *Sagners Slavistische Sammlung*. — München, 1991. — Bd. 16.
- FOKKEMA 1983: *Fokkema* D. Literary History. Modernism and Postmodernism // *Utrecht Publications in general and comparative literature*. — Amsterdam & al, 1993. — Vol. 19.
- HASSAN 1987: *Hassan* I. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. — Columbus, 1987.
- LEITNER 1988: *Leitner* Andreas. Andrei Bitov's «Puschkinhaus» als postmoderner Roman // *Wiener Slavistischer Almanach*. — 1988. — Bd. 22.
- NIHTINEN 1992: *Nihtinen* P. Постмодернизм в романе Евгения Попова «Прекрасность жизни». — Дипломная работа. (Helsingin yliopisto.)
- NOSKOV 1993: *Noskov* G. Currents in Contemporary Russian Avantgarde Literature // *Orbis litterarum*. — 1993. — N 48.
- PESONEN 1993: *Pesonen* P. Bitov's Text as text. The Petersburg Text as a Context in Andrey Bitov's Prose // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Russian Culture: Structure and Tradition. Studies in Slavic Literature and Poetics*. — Amsterdam, 1993.
- RITZ 1990: *Ritz* G. Andrei Bitov's «Celovek v peizase». Postmoderne Lektüre eines poetologischen Textes // *Zeitschrift für Slavische Philologie*. — 1990. — Bd. 50 — H. 2.
- SHEPHERD 1992: *Shepherd* D. Beyond Metafiction. Self-Consciousness in Soviet Literature. — Oxford, 1992.

**ГОТОВЯЩИЕСЯ К ПЕЧАТИ ИЗДАНИЯ
КАФЕДРЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА**

Блоковский сборник XIII

«Русская культура XX века: метрополия и диаспора»

Труды международного семинара, состоявшегося в Тарту в октябре 1994 года. В семинаре принимали участие ученые США, Франции, Англии, Италии, Чехии, Финляндии, России, Латвии, Эстонии. Статьи: Л. Иезуитовой, К. Кумпан, Г. Пономаревой, Л. Пильд, И. Белобровцевой, С. Доценко, К. Постоутенко, Т. Гланца, Г. Слобин, Э. Гаретто, А. Конечного, Ю. Абызова, А. Арсеньева, Т. Цивьян, Р. Хьюза, О. Раевской-Хьюз и др.

Русская филология 7

Сборник научных работ молодых филологов

Материалы студенческой научной конференции, состоявшейся в Тарту в 1995 году. В конференции принимали участие молодые филологи из Эстонии, России, Финляндии, Голландии, Польши.

Труды по русской и славянской филологии.

Литературоведение II. (Новая серия)

Статьи Ю. М. Лотмана, М. Ю. Лотмана, Л. Киселевой, Е. Погосян и других сотрудников кафедры русской литературы.

*

Tartu Ülikooli Kirjastus / Tartu University Press,
Tiigi 78, Tartu, EE-2400, Eesti/Estonia/Estland
Fax: (372+7) 43 00 61, e-mail: tyk@psych.ut.ee

ИМЕЮЩИЕСЯ В ПРОДАЖЕ ИЗДАНИЯ КАФЕДРЫ

Классицизм и модернизм Сборник статей. Тарту, 1994.

Сборник, подготовленный совместно кафедрой русской литературы Тартуского университета и Институтом славянских и балтийских языков Стокгольмского университета.

Ю. М. Лотман. Повторяемость и уникальность в механизме культуры; Ю. М. Лотман. Повесть Баратынского о русском Дон-Кихоте; М. Гришакова. Литературная позиция журнала "Вечера"; Е. Погосян. Богатырская тема в творчестве Г. Р. Державина (1780-е—нач. 1790-х годов); Л. Киселева. Некоторые особенности поэтики Крылова-драматурга (взаимоотношения с литературной традицией); М. Л. Гаспаров. Стихотворение Пушкина и "Стихотворение" М. Шагинян; П. Торопыгин. П. Я. Чаадаев и И. В. Киреевский; Г. Пономарева. Заметки о семантике "перепутанных цитат" в исторических романах Д. С. Мережковского; А. Данилевский. В. В. Розанов как литературный тип; П. А. Енсен. "Константа случайных мимолетностей. . .". Заметки о неклассическом языке Пастернака; С. Витт. Доктор Живопись. О "романах" Бориса Пастернака "Доктор Живаго"; П.-А. Бодин. Загробное царство и Вавилонская башня. О повести Платонова "Котлован"; А. Юнгрен. Владимир Набоков как русский дэнди; М. Лотман. Осип Мандельштам: поэтика воплощенного слова.

Труды по русской и славянской филологии.

Литературоведение II. (Новая серия)

Тарту, 1994

Том, продолжающий «Труды по русской и славянской филологии» (1958—1990).

Ю. Лотман. Между свободой и волей (судьба Феди Протасова); М. Гришакова. "Поцелуй" Иоанна Секунда в русской литературе XVIII века (К вопросу о соотношении рококо и классицизма); В. Беспрозванный. Из истории восприятия Карамзина в литературной среде конца XVIII века; И. Булкина. Особенности поэтики стихотворных сборников А. С. Пушкина; Л. Вольперт. От "верной" жены к "неверной" (Пушкин, Лермонтов: французская психологическая традиция); И. Пильщиков. О "французской шалости" Баратынского; П. Торопыгин. Кантианство Чаадаева;

П. Рейфман. "Новый человек" на rendez-vous (Роман И. С. Тургенева "Накануне"); Л. Пильд. Типы народного сознания в творчестве В. Г. Короленко второй половины 1880–1890-х годов; В. Гехтман. "Бедный рыцарь" Елены Гуро и "Tertium Organium" П. Д. Успенского; Е. Горный. "Бедовая доля" А. М. Ремизова (к столкновению заглавия); С. Исаков. Из истории русской периодической печати в Эстонии. Эсеровские издания 1920–1922 гг.; А. Кретов. Сказки рекурсивной структуры; Л. Киселева. Письма А. С. Шишкова к жене (1797–1798 гг.). Часть I; Р. Лейбов. Немецкий путешественник о Н. А. Полевом.

Русская филология 6

Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 1995

Сборник материалов международной студенческой конференции, проходившей в Тарту в апреле 1994 года с участием молодых филологов из Эстонии, России, Латвии, Финляндии.

Т. Шумейко. «Камни преткновения» в «Слове о законе и благодати» Илариона Киевского; А. Троицкая. Карамзин и Геснер; Е. Гладеилова. Литература в повседневном быту русского дворянства (На материалах семейных хроник конца XVIII–XIX вв.); А. Площук. «Похоронная песня» Пушкина как перевод; С. Шведова. Барокко и поэтика художественного пространства «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя; Т. Кузовкина. «Румяный критик мой. . .» (К истории взаимоотношений Гоголя и Булгарина); Т. Степанищева. Жуковский и Хомяков: проблема философской поэзии; Е. Вальцифер. К проблеме композиции сборника А. Чехова «В сумерках»; Е. Нымм. Проблема таланта в «интеллигентском» мире (Анализ рассказа А. П. Чехова «Святою ночью»); Я. Левченко. Об одном персоналогическом типе в прозе М. П. Арцыбашева; Л. Яковлева. Символика цвета в романе А. Белого «Петербург»; А. Донецкий. «Мозговая игра» как принцип поэтики романа «Петербург» А. Белого; О. Бурмакина. Структурирующая роль открытого и закрытого пространства в стихотворных текстах Гумилева; Д. Поляков. Звездный язык Велимира Хлебникова и принципы анаграммирования; А. Меймре. Тема смерти в творчестве А. Ахматовой; Р. Войтехович. О семантике композиции двух поэм М. И. Цветаевой; Е. Жуков. Из заметок о нумерологии Мандельштама: метапоэтика чисел; О. Лекманов. Заметки к теме: «Мандельштам и Кузмин»; Е. Земскова. «Египетская марка» Мандельштама — роман о конце романа; Т. Смолярова. Пиндар и Мандельштам; Н. Кузина. Имя собственное и поэтический мир (О Мандельштам и Б. Пастернак); Е. Поверина. Тема детства в «Охранной грамоте» Б. Пастернака; Э. Рудаковская. Бытийная лексика («жизнь», «жить») в романе А. Платонова «Чевен-

гур»; М. Погорелова. Фольклорные тексты в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». Проблема персонажей уральских глав; П. Нейдер. Русская публицистика в эстонских ежедневных газетах («Postimees», «Päevaleht» и «Rahva Hääl»); В. Семенов. Семиотика риторического текста у Платона; О. Киреев. Жемчужина неправильной формы. О барочной поэзии Дж. Донна и Гонгоры; Е. Сашина. К истории восприятия Жерараде Нерваля в России; А. Штейнгольд. Некоторые дополнения к этимологии слова «греча» в русском языке (на материале фитонимии); О. Паликова. «Семантическое приращение» или «идиосема»?; Т. Демидова. Изъяснительные предложения как средства диалогизации текста (на материале художественных текстов); Е. Тальберг. О некоторых закономерностях эстонско—русских газетных переводов; К. Кару. О некоторых особенностях прототипических условных конструкций в русском и эстонском языках.

*

Tartu Ülikooli Kirjastus / Tartu University Press,
Tiigi 78, Tartu, EE-2400, Eesti/Estonia/Estland
Fax: (372+7) 43 00 61, e-mail: tyk@psych.ut.ee

STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA ET TARTUENSIA.

1989–1992

1. Проблемы истории русской литературы начала XX века: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* / Ред. Л. Бюклинг и П. Песонен. — Helsinki, 1989. (*Slavica Helsingiensia* 6).

2. Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* 2 / Ред. П. С. Рейфман. — Тарту, 1990. (Учен. зап. Тарт. унта. — Вып. 897).

3. Проблемы русской литературы и культуры: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* 3 / Ред. Л. Бюклинг и П. Песонен. — Helsinki, 1992. (*Slavica Helsingiensia* 11).



ISSN 1239-1611
ISBN 9985-56 -144-9